ARTUR SINAQUE BEZ

A PERIFERIA DE “NOSOTROS”. O DEBATE SOBRE O DOCUMENTARISMO NA AMÉRICA LATINA: uma análise do filme *La hora de los hornos* (1968).

Assis
2012

ARTUR SINAQUE BEZ

A PERIFERIA DE "NOSOTROS". O DEBATE SOBRE O DOCUMENTARISMO NA AMÉRICA LATINA: uma análise do filme *La hora de los hornos* (1968).

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

Assis
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Bez, Artur Sinaque
B574p A periferia de "nosotros". O debate sobre o documentarismo na América Latina: uma análise do filme *La Hora de los hornos* (1968) / Artur Sinaque Bez. Assis, 2012

194 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Argentina – História. 2. Cinema e história. 3. Cinema - América Latina. 4. Documentário (cinema). 5. Filme cinematográfico. I. Título.

CDD 982

778.5

ARTUR SINAQUE BÊZ

A PERIFERIA DE ‘NOSOTROS’. O DEBATE SOBRE O DOCUMENTARISMO NA AMÉRICA LATINA: uma análise do filme ‘La hora de los hornos’ (1968).

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Data de Aprovação: 17/08/2012

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROF. DR. CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO – UNESP/ Assis

Membros: PROFA. DRA. MARIANA MARTINS VILLAÇA – UNIFESP/Guarulhos

PROF. DR. PEDRO PLAZA PINTO – UFPR/ Curitiba

Aos meus pais e à Ina, pelo amor.

Agradecimentos

Ao longo desses três anos tive o prazer de encontrar pessoas que contribuíram significativamente para a realização deste trabalho e para minha formação enquanto historiador e ser humano. Expresso aqui meus agradecimentos a todos aqueles que de alguma forma colaboraram, incentivaram, criticaram e dividiram comigo – ao menos por um momento – a realização deste estudo, inclusive aqueles que não tiveram seus nomes citados nestas próximas linhas, mas tem um espaço ocupado em minha memória, bem como minha gratidão. Direta ou indiretamente essas pessoas ajudaram e deram fôlego para minha caminhada.

Agradeço a confiança e o respaldo prestados pelo professor Dr.Carlos Eduardo Jordão Machado desde o início de nosso trabalho, no papel de orientador desta pesquisa. As inúmeras conversas, correções e incentivos foram a base principal para a elaboração e conclusão deste estudo. Ao professor Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa devo o agradecimento pela possibilidade de início deste trabalho, quando, ainda em minha graduação, me indicou o filme *La hora de los hornos*, que aos poucos se tornou meu objeto de pesquisa. Boa parte de meu interesse pela história latino-americana surgiu a partir de suas aulas e cursos. Além disso, devo agradecê-lo pelas inúmeras contribuições, sejam aquelas prestadas em encontros e conversas, ou as críticas e sugestões argüidas no exame de qualificação. À professora Dra. Mariana Martins Villaça agradeço pela imensa contribuição prestada com indicações de suma importância no exame de qualificação, bem como pelas sugestões e conversas que deram uma guinada nesta pesquisa. Sou grato por sua dedicação que possibilitou um norte mais seguro para este trabalho.

Aos meus amigos sou grato pelos momentos. Um sincero obrigado a: Victor Martins de Sousa pelo companheirismo desde a elaboração de meu projeto e pela atenção e os bons momentos em minhas visitas à Cinemateca Brasileira. Também na Cinemateca Brasileira tive o prazer de encontrar Adilson Inácio Mendes, que com muita atenção me deu muitas dicas e indicações de obras; e Daniel Shinzato, que me auxiliou nas pesquisas na base de dados. Além do profissionalismo, são grandes companheiros de momentos de descontração, nas conversas de fim de tarde. Rafael Morato Zanatto, meu irmão, companheiro de trabalho, jornadas, congressos, e principalmente da vida. A Rodrigo Bonifácio Flôr agradeço pelo apoio e por todas as vezes que me recebeu em

minhas visitas a São Paulo, nas quais buscava material para a pesquisa, além da amizade desde nossa graduação no curso de História, na UNESP/Assis. Aos amigos Lucas de Almeida Pereira, Barthon Favatto Suzano Jr., Wellington Amarante Oliveira, Daisy Camargo, Fábio Uchoa, Fausto Douglas Correia Junior, também agradeço pelos momentos e conversas.

A Inajara Fiusa de Barros Ramos, minha companheira, agradeço por tudo: atenção, afeto, paciência, pelas leituras e correções em cada texto, pelos momentos nos quais enfrentei dificuldades ao logo destes últimos três anos, e contei com a presença e o amor desta pessoa, tão importante em minha vida.

A todos os professores e funcionários da FCL/Unesp de Assis, agradeço pela formação, pela atenção com que atendem os alunos, além de todo suporte material. Também gostaria de agradecer os funcionários da pós-graduação, que sempre recebem os alunos com educação e apreço. Um agradecimento especial para Sueli Aparecida Franco e Marcos Francisco D'andrea. Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento de 24 meses, essencial para a realização desta pesquisa.

“A utopia está no horizonte. Um truque do destino. Se caminho dois passos, a dois passos se distancia de mim. Se cem passos caminho, se distancia de mim cem passos. Para que serve? Digo, então a utopia para isto serve: para seguir caminhando, meu amigo.”

“Coração do tempo, da história, responda-me: Utopia? Realidade? Pulsão de vida? Pulsão de morte? Babel, torre caída por querer chegar às estrelas. Che, estrela sobre a frente. Fracassar, sim, uma e outra e outra vez. E outra vez, sim, tentar voar”.

Fernando Birri

BEZ, Artur Sinaque. *A periferia de "nosotros"*.O debate sobre o documentarismo na América Latina: uma análise do filme *La hora de los hornos* (1968). 2012. 194 f: Il. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

Resumo:

Esta dissertação tem por objetivo central realizar uma analise imanente do documentário *La hora de los hornos* (1968), do grupo argentino *Cine Liberación*. Com uma proposta de cinema-militante, o filme produz determinada imagem dos povos latino-americanos, conferindo à luta política e aos movimentos sociais um caráter aglutinador dos projetos nacionalistas no continente. Aproximando-se principalmente das tendências de base do sindicalismo peronista e de ideais comuns aos movimentos ligados às esquerdas nacionalistas dos países do denominado Terceiro Mundo, *La hora de los hornos* realiza uma síntese de ideologias através das mensagens fílmicas. Com base nos debates da história e da teoria do cinema – particularmente do documentário – analisamos a forma como a "voz do texto" organiza algumas *seqüências-chave* do filme para produzir determinadas representações através das imagens e dos sons. Também analisamos documentos extra-fílmicos, como textos e entrevistas dos realizadores de *Cine Liberación*, nos quais pudemos encontrar suas propostas mais sistematizadas para um cinema-militante em diálogo com o conjunto de filmes e realizadores denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Palavras-chave: Argentina – História; Cinema e história; Cinema – América Latina; Documentário (cinema); Filme cinematográfico.

"*NOSOTROS*" PERIPHERY. THE DEBATE ABOUT THE DOCUMENTARISM IN LATIN AMERICA: an analyzes of the film *La hora de los hornos* (1968). 2012. 194 f: Il. Dissertation (History Master's degree) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

Abstract

The main goal of this dissertation is to do an immanent analysis of the documentary *La hora de los hornos* (1968), from the argentine group *Cine Liberación*. With a film-militant proposal, the movie produces a specific image from the Latin-American people, granting to the political struggle and social movements an agglutinating character of the nationalist projects in the continent. Getting close, especially, to the basis tendencies of the peronista unionism and common ideals to the movements associated with the nationalist lefts from the so-called Third World country, *La hora de los hornos* synthesizes ideologies through filmic messages. Based on debates from the history and film theory – particularly the documentary – the way which the "voice of the text" organizes some *key-sequences* in the film to produce certain representations through image and sound was analyzed. Extra-filmic documents such as written texts and interviews with the *Cine Liberación* directors, in which we could find their proposals for a militant cinema better systematized in connection with an ensemble of films and directors called *New Latin American Cinema* were also analyzed.

Keywords: Argentina – History; Cinema and history; Cinema – South America; Documentary (cinema), motion picture.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....12

1. A análise histórica de filmes e documentários: balanço teórico.....22

1.1 História e Cinema.....23

1.2 Análise do filme, análise histórica: um debate metodológico.....27

1.3Documentário e teoria do cinema.....29

1.4 A questão da "voz" no documentário.....32

1.5 As éticas das estéticas.....35

1.6.O modelo *sociológico*.....39

2. Uma análise de *La hora de los hornos*: história, cinema e revolução.....42

2.1 *La hora de los hornos* e a historiografia do *Nuevo Cine Latinoamericano*.....43

2.2 Formação do Grupo *Cine Liberación*.....56

2.3 A composição de *La hora de los hornos*.....61

2.4 Análise imanente.....65

2.4.1 Primeira *sequência-chave*: "Prólogo" ou *Ato para a libertação*.....66

2.4.2 Segunda *seqüência-chave*: *O 31 de agosto de 1955*.....77

2.4.3 Terceira *seqüência-chave*: *Entrevista exclusiva com o General Perón*.....79

2.4.4 Quarta *seqüência-chave*: *A violência como libertação*.....82

2.4.5 Quinta *seqüência-chave: A violência cultural/* trecho de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman.....87

2.4.6 Sexta *seqüência-chave: A opção*.....99

2.5 Documentos extra-fílmicos.....100

2.5.1. *Hacia un tercer cine*: crítica ao cinema "de autor" e a relação do espectador com a ação no cinema do "Terceiro Mundo".....100

2.5.2 Revista *Cine del Tercer Mundo*: a hora do Grupo *Cine Liberación*.....123

2.5.3 Recepção, distribuição clandestina e variedade de edições.....133

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....144

FONTES.....151

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....154

ANEXOS.....164

APÊNDICE.....183

Considerações iniciais

O objetivo central desta dissertação é analisar historicamente o documentário *La hora de los hornos* (1968), produzido pelo grupo argentino *Cine Liberación*. Ao propormo-nos uma pesquisa histórica sobre o filme, compreendendo-o enquanto uma representação, que, através de sua linguagem particular elabora imagens e mensagens sobre a sociedade pela qual é produzida, consideramos a necessidade de realizar uma análise imanente da obra. Por se tratar de um filme, dialogamos constantemente com termos e conceitos da história e da teoria do cinema, bem como do campo da comunicação. Julgamos ser necessária esta investida interdisciplinar para uma aproximação com a linguagem própria ao nosso objeto, tendo em vista que o historiador não tem familiaridade com a mesma.

Realizado entre 1966 e 1968 pelos cineastas argentinos Fernando Ezequiel Solanas (ou somente "Pino" Solanas, como os argentinos costumam chamá-lo) e Octavio Getino, *La hora de los hornos* é o primeiro filme do Grupo *Cine Liberación*. Os realizadores fazem uma grande colagem – que reúne material de arquivo, cinejornais, material publicitário, documentários, entrevistas produzidas pelo grupo ou por outras fontes, fotografias, pinturas e trechos de outros filmes – para produzir um filme-manifesto em nome da união das nações "oprimidas" contra o "neo-colonialismo", conclamando a luta armada como *práxis* revolucionária para os povos do "Terceiro Mundo". É um filme extremamente vinculado às convulsões sociais argentinas ocorridas durante o final da década de 1950 e o decorrer da década de 1960: proscrição do movimento peronista a partir de 1955; ascensão de uma "nova esquerda" e do pensamento "revisionista"; e instauração de juntas militares na presidência/intervenções nos processo eleitorais democráticos. Além das questões vinculadas à história argentina, *La hora* também está inserido nos debates das esquerdas nacionalistas latino-americanas deste período, tendo como exemplo a Revolução cubana de 1959 [1] e as discussões em torno do "colonialismo cultural", aventados por autores como Frantz Fanon, Aimé Cesaire e Mehdi Ben Barka. Junto com as idéias destes últimos autores, os exemplos das guerras de independência dos países africanos, como a da Argélia (1954-1962); a guerra do Vietnam (1962-1975); a revolução Chinesa e a figura de Mao Tse-Tung; e as agitações político-culturais do pós-maio de 1968 na Europa, também correspondem ao aglomerado de questões políticas que é o filme.

---

[1] É de Jose Martí a frase que da título para o filme: "Es la hora de los hornos, en que no se ha de ver más que la luz.", citada por Che Guevara no texto *Mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental*. Ver: CHE GUEVARA, Ernesto. *Tricontinental*. La Habana, abril/1967.

La hora é exibido pela primeira vez na IV Mostra Internacional do Cinema Novo de Pesaro, na Itália, em junho de 1968, e, em solo latino-americano, na Primeira Mostra de Cinema Documentário Latino-americano, e no II Encontro de Cineastas Latino-americanos realizados em Mérida, na Venezuela, em setembro do mesmo ano. Estes eventos marcam um avanço no contato entre as cinematografias latino-americanas, assim como um maior prestígio destas na Europa; uma maior atenção por parte das revistas cinematográficas especializadas européias e latino-americanas; e refletem um momento no qual um cinema "terceiromundista", idealizado enquanto arma política pelas esquerdas nacionalistas, é inventado e intensamente debatido.

La hora de los hornos é uma produção central dentro do conjunto de cineastas e filmes denominado *Nuevo Cine Latinoamericano.* [2] É também o principal expoente do cinema de "intervenção-política" no sub-continente. [3] O filme transforma completamente as atenções de críticos e cineastas com relação ao cinema argentino e inaugura uma nova etapa na sistematização do ideário do *NCL*, na qual o centro das atenções passa a ser o cinema de "intervenção política". O Grupo *Cine Liberación* ganha espaço para divulgar suas idéias em inúmeros eventos e revistas, e tem seu

---

[2] Trata-se de um projeto cinematográfico elaborado por cineastas e grupos de diversos países do subcontinente latino-americano, de caráter plural, mas que se pretende coeso. No cerne deste projeto estão os primeiros encontros geradores de propostas, entre o final da década de 1950 – como os eventos organizados no Uruguai em torno da Cinemateca Uruguaia e do S.O.D.R.E. (Serviço Oficial de Difusão Radio-eletrônica). No decorrer de toda a década de 1960, principalmente com os festivais de Viña del Mar (1967-1969), no Chile, e a Mostra de Mérida (1968), na Venezuela, o *NCL* passa a se inclinar a uma linha de cinema "insurrecional" mais que se quer mais "coesa", por assim dizer. O principal intuito anunciado era o de aproximar as cinematografias nacionais e criar circuitos de difusão das obras, como revistas, mostras e festivais. Segundo Fabián Núñez os cineastas e as revistas que surgem em torno do *NCL* constroem preceitos e pressupostos que visavam unificar esse projeto. O autor afirma que havia um "pressuposto-epistemológico-político" por traz do *NCL*: o de que o cinema deveria conhecer e transformar a realidade latino-americana "subdesenvolvida". In: NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?* O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2009, p.40. Daqui em diante usaremos o termo *NCL* para nos referirmos a este projeto político-cinematográfico.

[3] Segundo Núñez, o cinema de "intervenção política" tem como principal característica a crítica ao "cinema de autor" e o elogio ao cinema "clandestino". Para o autor, "(...) o pressuposto da tese "clandestina" é que o cinema latino-americano deve, antes de mais nada, se envolver com a luta de descolonização, uma vez que somente com o fim do neo-colonialismo será possível produzir uma arte isenta de ambigüidades ideológicas. O original dessa tese é que a cultura popular se define como o conjunto das práticas e ações de um povo em seu processo de libertação nacional.". In: NÚÑEZ, F. *Op. cit.*, p.399. O autor afirma que o ponto de inflexão dessa proposta cinematográfica de "descolonização cultural" – bem aos moldes de Frantz Fanon –, vem juntamente com a idéia de maturidade, de inauguração de uma nova fase do *NCL*, bem como de superação da "inexistência" de uma cinematografia verdadeiramente "nacional". Em geral, o Festival de Viña del Mar de 1967 é citado como marco para o início da predominância do "cinema de intervenção política" nos debates de *NCL*, porém, Núñez afirma que é em Mérida (1968), local da primeira exibição latino-americana de *La hora de los hornos*, que o cinema clandestino toma o sub-continente "de assalto".

modelo de produção e distribuição clandestina debatido por grupos de cinema militante em torno de todo o mundo. Como veremos o filme também provoca muitas polêmicas por sua opção política próxima ao peronismo. Neste sentido, são de grande importância para esta pesquisa, declarações e textos dos realizadores do Grupo *Cine Liberación*, por nos permitirem acompanhar o processo de recepção da obra e os debates nos quais ela se inseriu.

Os debates em torno da criação *NCL* surgiram com uma nova geração de realizadores inquietos e descontentes com as estruturas das indústrias cinematográficas e a situação das respectivas cinematografias nacionais. De acordo com Paulo Paranaguá, a criação do ICAIC, em 1959, e o advento do *Cinema Novo* brasileiro, que inaugurou uma estética nova ao produzir obras referenciais, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), demonstram essa tendência da época na cinematografia latino-americana. [4] Para Paranaguá há um conceito de modernidade intrínseco na renovação das concepções cinematográficas promovidas pelo *NCL*. Destacando a produção do *Cine Revolucionário* cubano, do *Cinema Novo* brasileiro e do *Nuevo Cine* argentino. O autor interpreta o processo renovador:

> A confluência desses três fenômenos – assimilação do neo-realismo, condensação de uma cultura cinematográfica, explosão do nacionalismo desenvolvimentista – desemboca na constituição de um novo conceito de modernidade. Para os cineastas das novas gerações, a modernidade deve estar inscrita na própria linguagem do filme, no corpo da obra. Assim, o cinema passa a estar mais entrosado com as tendências contemporâneas da literatura, teatro e música. [5]

José Carlos Avellar reconhece uma "ponte clandestina" [6] entre os cineastas da América Latina desde os finais dá década de 1950, na qual, mesmo diante do isolamento, já teriam partido da mesma situação de "descontinuidade" nos processos cinematográficos nacionais, atrelados ao "subdesenvolvimento". [7] Segundo o autor, a "ponte", que irá se constituir ao longo da década de 1960 e a partir do contato estabelecido entre as cinematografias nacionais, é criada em meio aos debates no final

---

[4] PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood***.** Porto Alegre: L&PM, 1984. p.73-4

[5] IDEM, *Ibidem.*, p.70.

[6] AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Tórias cinematográficas na América Latina* / José Carlos Avellar. – Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

[7] Ver: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

da década de 1950. Esta proximidade também se daria de maneira estética, principalmente através da assimilação do "neo-realismo" italiano – com destaque para o cineasta Cesare Zavattini – e da montagem eisensteiniana:

> As formas de composição que surgem na América Latina da relação entre as vontades das pessoas – pensar o cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade – e as quase inexistentes condições materiais propõem uma representação obtida através da montagem de reapresentações: reúnem numa imagem só o desejo de nos revelar através de um documento informado pela experiência neo-realista – *as coisas estão ali, por que manipula-las?* – e o desejo de nos revelar através de uma ficção informada pela montagem – *as coisas estão ali manipuladas, por que não desmonta-las?* – Ver a realidade é negar que ela tenha que ser assim como é. [8]

Um das primeiras obras sobre o *NCL* é o livro *Nuevo Cine Latinoamericano* [9], dos críticos espanhóis, Augusto Martinez Torres e Manuel Pérez Estremera. Trata-se de um balanço sobre as cinematografias latino-americanas lançado em 1973. Sobre o cinema argentino, os autores – que eram também colaboradores da revista peruana *Hablemos de cine* [10] – afirmam que no final da década de 1950, a existência de uma intelectualidade portenha calcada em um forte "europeísmo" tentava dar ecos ao neo-realismo italiano e à *Nouvelle Vague* francesa. No intuito de abordar a temática das raízes nacionais, muitos autores teriam reproduzido "Antonioni ou Resnais, em suas obras, inclusive a níveis estéticos", sendo que o nome mais citado enquanto exceção é o de Fernando Birri [11]. Afirmam também que esta corrente teve certa continuidade nos anos de 1960-62, com um grupo que se autodenominou *Nuevo Cine Argentino*. Paranaguá também destaca que os filmes argentinos mais próximos do "cinema de autor" são obras "onde a introspecção psicologizante predomina sobre o social" [12] : Simón Feldman (*El Negoción*, 1959), David José Kohn (*Prisioneros de uma noche*,

---

[8] IDEM, *Ibidem*, p.34.

[9] TORRES, Augusto M. & ESTREMERA, Manuel Peres. *Nuevo Cine Latinoamericano*. Barcelona: Anagrama, 1973.

[10] Augusto Martínez Torres colaborou também no roteiro de *Cabeças cortadas* (Glauber Rocha, 1970). NÚÑEZ, F. *Op. cit.*, p.278.

[11] Ver: TORRES, A gusto M. & ESTREMERA, Manuel Peres. *Op, cit.*,p.23.Sempre citado pelos historiadores do *NCL* enquanto uma exceção das gerações de 1950-60 na Argentina, Fernando Birri é considerado pelos autores um dos precursores da geração que produziu filmes políticos no país. Bem de acordo com o discurso do Grupo *Cine Liberación*, que incluí um fragmento de *Tire-Dié* em *La hora* e afirma-se continuador do "impulso político" dado por Birri, em meio a uma geração do cinema argentino vista pelos realizadores como "apolítica". Em diversas entrevistas o próprio Solanas considera Birri um dos pontos de partida para *La Hora de Los Hornos.*

[12] PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Op.* cit., p.75.

1960; *Três veces Ana*, 1961); Rodolfo Kuhn (*Los jovenes viejos*, 1961); Lautaro Murua (*Shunko*,1960; *Alias Gardelito*,1961); o fotógrafo e operador Ricardo Aranovich, além de Torre Nilson, que já se destacava desde a década anterior (*Fin de Fiesta*, 1960; *La mano en la trampa*,1961). Este movimento não teria logrado continuidade a partir de 1966, com a ditadura de Onganía, e o estreitamento das possibilidades desse "cinema de autor". É a esta vertente que o Grupo *Cine Liberación* tecerá suas mais duras críticas, tratando estes filmes como reflexo do "neo-colonialismo cultural" e como incapazes de criarem canais independentes do apoio governamental, terminando como reprodutores da ideologia oficial. É neste ponto que o cinema "de intervenção política" realizado por Solanas e Getino irá se opor ao que chamam de "Segundo Cinema" – o cinema "de autor" – em seu texto mais difundido, *Hacia un tecer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* [13], incluindo nesta classificação expoentes do *NCL* como Fernando Birri e Glauber Rocha.

Previamente citado, um trabalho central para compreendermos a relação de *La hora* com o *Nuevo Cine Latinoamericano* é a tese de doutorado em Comunicação de Fabián Rodrigo Magioli Núñez, "*O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas especializadas latino-americanas*". [14] Neste trabalho, o autor busca sistematizar o debate sobre o estatuto fundamentado por trás da idéia de *Nuevo Cine Latinoamericano.* Concentra-se no papel da crítica de algumas revistas cinematográficas especializadas latino-americanas na sistematização do ideário do *NCL*. O que Núñez faz é chocar interpretações usuais, que reproduzem os discursos dos realizadores do *NCL*, produzidas por historiadores, redatores e por boa parte dos críticos das seguintes revistas: *Cine y Médios* (Argentina)*; Filme Cultura (Brasil); Cine Cubano* (Cuba)*; Hablemos de Cine* (Peru)*; Cine al dia* (Venezuela)*; Primer Plano* (Chile). A falta de trabalhos que analisam detalhadamente as idéias que fundamentam os preceitos do *NCL*, sem exaltar os filmes e repetir o discurso dos realizadores, confere uma importância muito grande a este trabalho.

Núñez acredita na importância de uma crítica não partidária do *NCL* que teria realizado seu papel naquele momento, mas teve seu discurso ofuscado pelo dos próprios realizadores. Estes, por sua vez, atribuíram a si o papel de críticos dos filmes de seu próprio movimento. A hipótese de Núñez considera que as revistas cinematográficas

---

[13] SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. *Cine, Cultura y descolonización*: Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 1973, pp.55-91.
[14] NÚÑEZ, F. *Op. Cit.*,p.469.

desempenharam papel central na sistematização do ideário do movimento, reproduzindo ou criticando o discurso dos realizadores. Não obstante, estes (com ajuda de uma historiografia que celebra o *NCL*), tentaram deslegitimar as críticas às suas obras, desprezando ou se defendendo delas. Eis então uma das principais contribuições deste trabalho: alertar para o perigo da "monumentalização" do *Nuevo Cine Latinoamericano*, ocorrente em grande parte das pesquisas que, mesmo depois de cinco décadas, insistem na reprodução do discurso dos realizadores, e pensam a produção das décadas de 1960-70 como a tomada de consciência do cinema latino-americano, ou como expressão da "maturidade da produção e reflexão cinematográfica na América Latina". [15] Desta forma, a leitura que se prima até os dias de hoje, é a própria leitura dos protagonistas do movimento, o que empobrece a visão que podemos ter como historiadores, leitores ou apreciadores do cinema. O *NCL* teria caído numa armadilha, a auto-monumentalização, ou como prefere autor, uma "monumentalização de si mesmo".

Ao nos concentrarmos na leitura dos trabalhos sobre *La hora de los hornos*, reconhecemos o fato de que são poucas as pesquisas de historiadores sobre a história do filme e do *NCL*, bem como há falta de pesquisas brasileiras que realizem a análise interna do filme. O que há de mais constante é a "monumentalização" de *La hora* e dos discursos produzidos pelo Grupo *Cine Liberación* em torno de sua produção e difusão. Justificamos a partir destas faltas na historiografia a realização da análise interna do filme em nossa pesquisa, bem como da interpretação dos textos produzidos pelo grupo.

Concordamos com Jacques Le Goff [16] quando evoca a retificação constante dos documentos por parte do historiador. O autor o faz ressaltando que o *documento* é uma escolha do historiador, enquanto que o *monumento* é uma herança do passado. Este último, elaborado pela memória coletiva, tem um cunho celebrativo e mitificador dos acontecimentos e suas representações. O documento deve ser tratado pelo historiador com o mínimo de distanciamento, evitando a "monumentalização" do seu objeto de análise:

---

[15] O autor identifica uma paridade, um apoio recíproco entre os cineastas e os redatores das revistas analisadas, na promulgação dos valores do NCL. Em geral, "há um amplo consenso entre realizadores e redatores (...) a opinião dos cineastas do *NCL* permaneceu consagrada, se comparada com a dos redatores. Assim, a historiografia privilegiou o ponto de vista dos realizadores, tornando-a como a referência central no entendimento do *NCL*. De certo modo, as próprias revistas vinculadas ao *NCL* contribuíram para isso, pois dedicaram grande parte de suas páginas a difundir a opinião dos realizadores e não se consagrar a análises profundas do movimento." In: NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2009, p.469.

[16] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª ed, Campinas: UNICAMP, 1996.

> O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [17]

Ressaltamos, então, que o objetivo central desta pesquisa é a análise do filme *La hora de los hornos*, uma fonte de natureza áudio-visual, no sentido de compreender as representações do povo e da política elaboradas através da linguagem cinematográfica. A partir deste norte alguns objetivos específicos surgiram no decorrer da pesquisa, ligados principalmente à análise das declarações dos realizadores em alguns textos e entrevistas. Nesse sentido, buscamos compreender as propostas para um cinema militante, sistematizadas nas declarações e textos teóricos do grupo. Utilizamos das seguintes fontes para compor este debate: uma entrevista de Solanas e Getino na revista *Cine Cubano* [18] ; os dois únicos números da revista uruguaia *Cine del Tercer Mundo* [19] ; e uma entrevista de Getino à revista peruana *Hablemos de Cine*. [20] Além destas revistas, que contém entrevistas e alguns textos dos realizadores do *Cine Liberación*, nos concentramos no seu principal ensaio teórico: *Hacia un tercer cine* [21], no qual desenvolvem a categoria de *tercer cine*, amplamente debatida por críticos e cineastas latino-americanos e europeus.

Nos textos e entrevistas relacionados a *La hora*, Getino e Solanas repetem incisivamente o discurso de que a forma e a estética foram deixadas a um segundo plano na elaboração do filme, sendo prioritariamente considerada a necessidade "revolucionária" da obra. Ao considerarem-no como um "meio" para a "libertação" conduzida historicamente pelas "massas", os realizadores diminuem a importância da organização formal de seu filme, afirmando-o como "verdade-nacional", produzido

---

[17] IDEM, *Ibidem*, p. 547-548.
[18] *Fernando Solanas e Octavio Getino respondem a Cine Cubano.* Em: *Cine Cubano*. nº 56/57 - Havana: jul 1969, pp. 24-36.
[19] *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 1. out., 1969. E: *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 2. nov., 1970.
[20] Utilizamos a seguinte entrevista da revista peruana: LEON FRÍAS, I. & BEDOYA, R. *Entrevista com Octavio Getino*. Em: *Hablemos de cine*. Lima, nº 70, abr 1979, pp.37-39.
[21] SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. *Op. cit*, pp. 55-91.

conforme as lições históricas do povo no processo de libertação nacional, sua grande "finalidade". Como veremos, o filme é rigorosamente organizado por mensagens textuais – com grande presença da voz *over* e uso de intertítulos. Essas intervenções estabelecem um direcionamento na significação da multiplicidade de conteúdos visuais e sonoros que compõem a obra, o que chamaremos "voz do texto". [22] Ao que nos parece, algo de crucial importância neste momento seria compreender qual tipo de representação cinematográfica os realizadores construíram em seu filme através da linguagem áudio-visual, além dos discursos elaborados durante o processo de difusão da obra.

Neste sentido, esclarecemos que em nossa pesquisa analisamos o filme *La hora de los hornos* internamente, considerando a totalidade do aparato técnico utilizado (recursos sonoros, imagéticos e extra-fotográficos, como a montagem) nas seqüências selecionadas para análise. Relacionamos o conteúdo interno do filme – ou seja, as questões postas no interior da obra e os procedimentos cinematográficos levados a cabo pelos realizadores na produção das representações – com a história da Argentina e da América Latina. É preciso deixar clara nossa opção de partir da análise imanente do filme para depois realizarmos um debate mais conciso acerca de sua recepção, e dos posicionamentos extra-fílmicos dos realizadores perante a sociedade. Utilizamos da análise-fílmica como método de investigação de nosso objeto e, num segundo momento, passamos para a interpretação de documentos externos ao filme, que, a nosso ver, complementaram o debate constituído em torno da obra, e nos permitem compreender melhor seu lugar no conjunto de cinematografias denominado *NCL*. Não nos concentramos em mapear a recepção de *La hora*, porém utilizamos fontes que debatem este assunto, bem como o impacto do filme na crítica cinematográfica latino-americana.

No primeiro capítulo, *A análise histórica de filmes e documentários: balanço teórico*, elaboramos uma reflexão acerca dos estudos fílmicos no campo da história, estabelecendo paralelos entre a leitura de textos de diversos autores que levantam discussões relacionadas às teorias do cinema, com ênfase no documentário, e sobre a análise fílmica, como método passível de inclusão no *metier* do historiador do cinema. No segundo capítulo, *Uma análise de La hora de los hornos: história, cinema e revolução*, debatemos as pesquisas sobre *La hora*, realizadas até o presente momento;

---

[22] Ver: NICHOLS, Bill. *A voz do documentário.* In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo, Editora Senac SP, 2005, pp.48-65.

analisamos o filme internamente; e, por fim, analisamos os documentos extra-fílmicos. Nosso objetivo não é dar conta de todo o filme – que possui mais de quatro horas de extensão – em sua multiplicidade temática e formal, mas analisar determinadas seqüências nas quais a "voz do texto" elabora representações das camadas populares argentinas e latino-americanas, bem como da política, com ênfase no peronismo. Chamaremos estas seqüências de *sequências-chave*. Nosso maior esforço foi compreender as representações fílmicas acerca do povo e da política na Argentina e na América Latina, elaboradas pelo Grupo *Cine Liberación* em seu filme inaugural.

Capítulo I

A ANÁLISE HISTÓRICA DE FILMES E DOCUMENTÁRIOS: BALANÇO TEÓRICO.

"O que o documentário documenta de fato é a maneira de documentar."

Geraldo Sarno

1. A análise histórica de filmes documentários: balanço teórico.

A análise de filmes como opção metodológica para a pesquisa histórica é assunto de diversas discussões, não só no campo historiográfico ou no da comunicação e do audiovisual, mas na área das humanidades em geral. Se dos anos 1990 para cá a pesquisa histórica que tem como objeto as obras cinematográficas vem ganhando corpo no Brasil através de muitos trabalhos, há aspectos do documentário – como a teoria e a história das formas – que ainda são pouco discutidos pelos historiadores. Em nossa pesquisa nos deparamos com a necessidade de especificar as diferenças conceituais para análise de obras ditas "não-ficcionais", ou seja, documentários.

Atemo-nos a questões teóricas da análise fílmica, bem como à compreensão de diversos conceitos para a pesquisa do historiador da cultura que trabalha com o cinema enquanto objeto. Também nos empenhamos na busca pelo conhecimento do filme e dos movimentos e estilos cinematográficos com os quais dialoga, e que fornecem referencias diretas ou indiretas para compreendermos melhor *La hora de los hornos*. Para tanto, a leitura de diversas obras foi realizada ao longo destes três anos de pesquisa. Uma história que toma emprestado conceitos da teoria cinematográfica deve buscar um conhecimento vasto da produção de pesquisas nos campos da história e da comunicação, para que se possa realizar uma boa investigação. Além de tudo, as pesquisas apóiam-se mutuamente e se complementam. Propomos aqui a realização de um debate, chocando interpretações acerca do assunto para melhor definir nossos caminhos.

1.1. História e Cinema.

Muitos historiadores consideram que o cinema, enquanto fonte de investigação histórica foi somente incorporado no início da década de 1970 com os debates aventados pela escola dos *Analles*, sobretudo pela obra publicada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, *Faire Histoire* [23], a partir da qual os historiadores discutem questões relacionadas a diversos "novos" objetos incorporados ao campo historiográfico. A *Nova*

[23] LE GOFF, Jacques.; NORA, Pierre. (dir) História: Novos Problemas. Trad: Theo Santiago. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1976.

História Cultural incorpora o cinema como um "novo objeto" de trabalho do historiador, trazendo os filmes para o debate historiográfico francês.

Outras propostas de uso do cinema como fonte para a história e para a crítica cultural já haviam demonstrado anteriormente um interesse de estudiosos da história e das Ciências Humanas. Um exemplo particular é a obra publicada pela primeira vez em 1948, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*, de Siegfried Kracauer. O autor chamava a atenção para supostos "dispositivos psicológicos" presentes nas obras cinematográficas, propondo então uma história do cinema alemão no período referente à República de Weimar (1919-1933). Para o autor, o caráter coletivo da produção cinematográfica e o fato de que os filmes que tratavam de temas populares eram "supostamente feitos para satisfazerem o desejo das massas", reservavam ao cinema grande importância enquanto objeto para o estudo das mentalidades:

> Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico. (...) Ao gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário – os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos (...) dispositivos coletivos ou tendências que prevalecem em uma nação num certo estágio de seu desenvolvimento. [24]

Retomando a proposta dos *Analles*, o historiador francês Marc Ferro é considerado pioneiro no que diz respeito à relação Cinema/História. No início dos anos de 1970 criticou a falta de atenção dos historiadores para com o cinema, atribuindo essa atitude ao metodismo herdado do século XIX. O autor dá impulso a um esforço por incorporar os filmes ao índice de documentos de interesse do historiador, produzindo e orientando pesquisas que abriram o campo para a incorporação deste "novo objeto". Segundo Ferro o filme deveria ser interpretado enquanto uma "contra-análise" da sociedade, no qual se registra o "visível", que naturalmente revelaria o "não-visível". Dentro desta perspectiva, a da "contra-história", Ferro propõe:

> Resta ao historiador estudar o filme associado com o mundo que o produz. (...) O filme é Historia (...) o filme está aqui sendo observado como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são

[24] KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão***.** Rio de Janeiro: Zahar 1988, p.17.

> somente cinematográficas (...) Ele vale por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. 25

Ao debruçarmo-nos sobre os textos de Ferro, podemos perceber os limites enfrentados pelo autor ao desbravar estes novos caminhos. O historiador brasileiro Eduardo Morettin retoma a noção de contra-analise da sociedade proposta por Ferro, em *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, de forma bastante crítica, chamando a atenção para o uso errôneo de "dicotomias" como "aparente" e "latente", "história" e "contra-história", "visível" e "não-visível". Morettin comenta o conhecido artigo de Ferro, *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, afirmando que o historiador francês compreende o filme "como um "contra-poder" por ser autônomo em relação aos diversos poderes da sociedade. Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente". [26] Deste modo, para que a "contra-análise" da sociedade seja possível é preciso "(...) que os cineastas tenham se tornado autônomos em relação às forças ideológicas e às instituições estabelecidas (...) do contrário a ação dos mesmos só faz completar, sob uma nova forma, a das correntes ideológicas dominantes, ou dos oponentes.". [27] Ferro valoriza o que chama de "lapsos", ou seja, os espaços deixados pelo diretor e seu produto, com os quais poderíamos perceber e ir contra as informações veiculadas ideologicamente na sociedade. Morettin critica essa postura:

> A idéia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Estas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da "história" ou de sua "contra-história", tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. 28

As possíveis significações contidas nas representações produzidas pelas obras cinematográficas não devem então ser tratadas de forma dual. Elas surgem de entrecruzamentos e análises, não podendo o historiador encontrá-las de forma estática

---

[25] FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.86-87.

[26] MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de MarcFerro*, p.44. Em: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. (Orgs) *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 39-64, p.41.

[27] FERRO, Marc. *Op, cit.,* p.185.

[28] MORETIN, Eduardo. *Op, cit.,* p.42.

na obras. Pelo contrário, as possibilidades de conferir significados diversos dependem mais das interpretações realizadas diante do objeto e sua carga cultural. Para Morettin, o francês perde de vista o "caráter polissêmico" das imagens quando divide o filme em dois pólos: "visível" e "não-visível". Neste ponto, tece uma das críticas mais interessantes. Ao contrário de Ferro:

> (...) afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. Perceber esse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem. [29]

Destaca-se o fato de que Ferro quase não se utiliza de conceitos próprios ao cinema e seus procedimentos, não só técnicos, mas também estéticos. As formas cinematográficas, sua história e tradição crítica não são trazidas a um primeiro plano na análise. [30]

Para Morettin o filme possui um movimento próprio, um fluxo, devendo o historiador partir "das perguntas postas pela própria obra para interrogá-lo". Assim, as questões que permeiam o exame de uma obra cinematográfica deveriam emergir da própria análise, sendo que o emprego daqueles termos (dicotômicos) acarreta sempre em pressupostos que prejudicam o entendimento da imagem em seu caráter polissêmico:

> Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto (...) Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica. 31

Concordamos com Morettin no que tange à utilização do filme como objeto de investigação histórica. *La hora de los hornos* carrega representações – imagens, discursos, ideologias, conceitos, procedimentos cinematográficos e formas de narrar,

---

[29] IDEM, *Ibidem*,p.42.

[30] Com exceção do breve texto, *As fusões encadeadas de O judeu Süss*, presente também na coletânea aqui citada (pp.133-134), no qual Ferro concentra-se na montagem do filme e outras procedimentos próprios ao cinema.

[31] MORETTIN, Eduardo. *Op, cit.*, p.44.

etc. – que se baseiam em referencias mais ou menos determináveis. Ao realizamos a análise fílmica conseguimos localizar essas referencias, podendo assim debater a apropriação que *Cine Liberación* faz acerca de cada uma delas.

1.2. Análise do filme, análise histórica: um debate metodológico.

Como nos alertam Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme* , não existe um método universal para analisar filmes. Por mais precisa que seja, a análise de um filme não esgota suas possibilidades. Há sempre algo por dizer com relação à obras cinematográficas. A referência a este livro é importante no sentido de esclarecer as ferramentas usadas na metodologia interpretativa com a qual analisamos *La hora*. Com este estudo, nos apropriamos de conceitos do campo da comunicação, particularmente da teoria cinematográfica, para compreendermos melhor nosso objeto. Termos como *plano*, ou "porções de filmes compreendidas entre duas colagens"; *seqüência*, ou "série de planos"; *découpage*, ou "decomposição plano a plano" [32] e *montagem*, ou a "relação de plano para plano" [33] , e que não são comuns no vocabulário do historiador, serão utilizados no decorrer da análise imanente realizada nesta pesquisa.

No Brasil, a análise fílmica é discutida por autores como os já citados Ismail Xavier, Eduardo Morettin e Fernão Ramos, e constitui uma metodologia que já pode ser considerada como clássica, mas que contém suas nuances. Podemos encontrar uma proposta distinta no artigo de Alcides Freire Ramos, *Terra em Transe* (*1967, Glauber Rocha*): *Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.* Nele o autor aplica a "teoria do efeito estético/estética da recepção (Wolfgang Iser)" para discutir *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), e critica a postura de Xavier na obra *Alegorias do Subdesenvolvimento* de Ismail Xavier. [34] Para o autor o fundamental na análise histórica de filmes é centrar-se em como a obra cinematográfica é "consumida/apropriada/recebida", e não a concepção/intenção do autor na produção de sua obra. Assim, as questões essenciais para a análise do filme enquanto objeto do historiador seriam: "como verificar historicamente o papel desempenhado por um

---

[32] AUMONT, Jacques. & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, pp.46-47. Esta obra é de grande interesse, pois na maioria das vezes em que se abordam os problemas teóricos da análise do filme cita exemplos de análises bem sucedidas ou não.
[33]IDEM, *Ibidem*, p. 169.
[34] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo,Cinema Marginal*. – São Paulo, Brasiliense, 1993.

filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente?”. [35] Freire Ramos denomina “análise estrutural” aquela realizada por Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento.* Para o autor esse modelo de análise, apesar de ser útil para elucidar alguns aspectos da obra não o seria, por completo, para o historiador, pelo fato de por um ponto final em sua análise exatamente no momento em que ela, de fato, iria começar a se aproximar de um método historiográfico válido, no qual se pautam “historiadores de ofício”. De acordo com essa concepção “(...) a questão da historicidade não pode ser esgotada por meio de análises estruturais.”. [36] Os indícios da recepção das obras devem então ser apontados pelo historiador para que a análise adquira maior valor. Assim sendo, na obra de Ismail Xavier:

> (...) tudo se passa como se os posicionamentos do diretor (presentes em depoimentos, entrevistas ou artigos publicados em jornais e revistas), e mais particularmente o modo como a obra em questão foi acolhida pelos críticos/comentaristas/espectadores, não necessitassem de ser mobilizados na determinação da historicidade da película. [37]

Para Freire Ramos, apesar de os “recursos estruturais” serem úteis ao historiador em “algum momento da análise”, a “estética da recepção” é considerada como imprescindível à análise histórica da obra cinematográfica, que “(...) só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público.”. [38] A proposta metodológica denominada “estética da recepção” tem como base o mapeamento dos variados modos de leitura das obras em situações específicas da história. Freire Ramos reconhece que as duas modalidades de análise – “análise estrutural” e “estética da recepção” – podem complementar-se, apesar de sobrepor a segunda à primeira. O autor afirma que as análises baseadas no modelo por ele adotado

> (...) apontam para uma experiência com a literatura/arte em que as intenções do autor (isoladamente) ou a análise interna do texto (estruturas) não são mais suficientes para o estabelecimento do significado histórico de uma obra. Na verdade, o que uma obra poderia significar historicamente resulta de uma apropriação criativa

---

[35] RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.* **Revista de História e Estudos Culturais.** 2006, Vol.3, ano III, n.2,– editorial Fênix p.3. Disponível em: :<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf > Acesso em: 12 mar 2010, p.01.

[36] IDEM, *Ibidem*, p.03.
[37] Ibid., p. 03.
[38] Ibid., p. 03-04.

> da experiência proposta pela obra, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de maneira passiva. [39]

Concordamos com o autor acerca da importância da utilização de documentos externos ao filme para o enriquecimento da análise histórica. No entanto, diferentemente do que afirma Freire Ramos, destacamos que a análise interna das obras, com a qual pretendemos investigar nosso objeto pauta-se em um "(...) equacionamento entre imagem-som, ideologia e representação, história e forma artística (...)" [40] , como afirma o historiador Adilson Mendes: é preciso uma "revisão crítica das correntes teóricas do cinema" [41]. A nosso entender a análise proposta por Xavier e ressaltada por Mendes não está fixada nas "intenções do autor" perante sua obra. Pelo contrário, nela:

> (...) estrutura-se o exame detalhado dos filmes, ressaltando a constituição de seus materiais, a técnica, a linguagem, enfim, o estilo elaborado frente ao mundo histórico, para concluir com o encaixe em seu quadro ideológico determinado. Desse processo surge a obra mais enriquecida, o estilo melhor caracterizado, contendo visões de mundo que ultrapassam a consciência do sujeito produtor." [42]

A nosso ver as propostas de Xavier e Freire Ramos têm aspectos importantes para a realização desta pesquisa, e serão aqui tratadas como complementares. Não julgamos pertinente centrarmo-nos somente no filme, por ser esta uma opção que empobrece o debate gerado em torno da obra; bem como não abrimos mão da análise interna, por ser ela central para a compreensão do filme como produção, e da forma como nele representa-se a sociedade. Além disso centrar-se somente em instrumentos documentais acarreta no que Aumont e Marie chamam de uma "crítica de intenções", ou seja: uma opção que "tende a só compreender o filme segundo um saber externo a ele". [43]

1.3. Documentário e teoria do cinema.

Considerada como principal obra sobre teoria cinematográfica produzida no Brasil, *O discurso cinematográfico* foi publicado pela primeira vez em 1977. Neste

---

[39] IDEM, *Ibidem*, p.5. Grifo nosso.
[40] XAVIER, Ismail. & MENDES,Adilson, [org.]. *Ismail Xavier - Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.09.
[41] Ibid., p.09.
[42] Ibid., p.09.
[43] AUMONT, Jacques. & MARIE, Michel. *Op, cit.*, p.80.

livro, Ismail Xavier aborda as noções de conhecimento que se relacionam às principais teorizações a respeito do dispositivo e da experiência cinematográficos. Destacamos o fato de que já na introdução de seu conhecido livro, o autor afirma que o documentário não receberá um tratamento à parte. Concentra-se apenas na produção ficcional e desenvolve uma crítica à oposição documental/ficcional. O primeiro estaria ligado à idéia de "natural (espontâneo)" que, seguindo a linha de pensamento criticada pelo autor, opõe-se à ficção, tomada como "artificial (representação)". Xavier ressalta:

> (...) aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora. [44]

Uma reflexão diversa a esse respeitobre este assunto pode ser encontrada em *Mas afinal... o que é mesmo documentário*?. Fernão Pessoa Ramos critica a postura dos estudos brasileiros com relação ao documentário, indo contra a idéia presente em *O discurso cinematográfico*, de que a existência do discurso e de sua fonte produtora anulam a diferenciação entre cinema ficcional/documentário. Para o autor "A qualificação de uma narrativa como documentária, até bem pouco tempo, era negada por parcela de nossos críticos, seguindo algumas formulações próprias à semiologia dos anos 1960." [45] Consideramos esta crítica pertinente. A fonte para a crítica de Ramos é o teórico norte-americano Bill Nichols, que trabalha na conceituação particularizada dos filmes documentários. Ramos é o principal interlocutor da obra de Nichols no Brasil. Em entrevista recente, Xavier é questionado sobre sua afirmação acerca do documentário em *O discurso cinematográfico* e, com a citação do teórico norte-americano, o autor responde, revendo seu posicionamento:

> O Bill Nichols tem razão (...) quando desloca a questão com suas noções de leitura ficcionalizante e leitura documentarizante. O problema da distinção entre documentário e ficção é mais complexo.....
> (...) Estamos habituados a desqualificar um discurso que deseja o

---

[44] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008, p.14.

[45] RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*? /Fernão Pessoa Ramos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.21. O autor afirma: "(...) Ismail Xavier segue de perto [Cristian] Metz, em *O discurso cinematográfico* (...) afirmando a sobreposição ficção/documentário e identificando, na existência do discurso, a própria categoria ficcional. Para o autor, a impossibilidade da ausência da instancia que enuncia implica a negação da tradição documentária". IDEM, *Ibidem*, p.115.

> efeito de verdade dizendo que é "ficção", o que na época levava a esta equação: cinema=linguagem=não real=ficção. (...) Estão certos os que assumem ficção e documentário como sinalizações de gêneros de discurso (ou de expectância) diferentes. [46]

A proposta de Ramos é de trabalhar com conceitos específicos para a análise do filme documentário, afirmando a diferenciação documentário/ficção através do destaque das tradições históricas [47] deste gênero cinematográfico, que depende, além de outras coisas, da fruição espectatorial e da indexação social de cada obra. Como Nichols, Ramos vê no documentário uma "tradição narrativa" que tem origem nas formulações do escocês John Grierson e nas propostas da Escola Inglesa de Documentários. Respondendo à pergunta que dá título a seu texto, Ramos afirma:

> (...) documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (...) Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções sobre o mundo histórico. [48]

Enquanto Ismail Xavier destaca em sua obra a diferenciação entre *cinema clássico*/*cinema moderno*, pautando-se bastante nos escritos do crítico francês André Bazin, Fernão Ramos elabora algo análogo, porém na história das tradições narrativas do documentário, destacando a oposição *documentário clássico/ novo documentário*, e vinculando-se a Bill Nichols como referencial teórico. Para o primeiro a crítica ao modelo de *decupagem clássica* [49] realizada no momento de emergência dos cinemas

---

[46] XAVIER, Ismail, e MENDES,Adilson, *Op, cit.*,p.261-264.

[47] Segundo Nichols, essas tradições compõem *modos*, ou seja: grupos de filmes com características narrativas comuns. Mais adiante detalharemos as categorías de Bill Nichols.

[48] RAMOS, Fernão Pessoa. *Op, cit.*, p.22. Conforme o autor, o documentário tem "(...) função claramente assertiva (no sentido de que estabelece afirmações ou postulados sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia)." IDEM, *Ibidem*,p.116. Este conceito de "asserção" é cunhado por autores como Noel Carroll e Carl Plantinga. Ramos ainda ressalta que "(...) o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo. Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentam de modo próximo o universo mostrado." Ibid., p.22.

[49] "O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.". Em: XAVIER, Ismail. *Op, cit.*, p.32. "O que é característico da *decupagem clássica* é a utilização destes fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções ". IDEM, *Ibidem*, p.34. Para Xavier, "o grande sistematizador" deste modelo é o cineasta norte-americano David Griffith.

novos pelo mundo – passando antes pelo realismo do pós-guerra [50] – marca a mudança; para o segundo a crítica ao modelo *griersoniano* e a emergência do *cinema verdade/direto* é tratada como "revolução estilística". [51]

Ramos confere maior importância para a "indexação social" dos filmes, ou seja, o saber do espectador sobre a obra, o que espera com relação ao filme que vê/verá. Afirma que a definição de *documentário* se sustenta sobre duas pernas: *estilo* e *intenção*, que dependem da "fruição espectatorial". Ao se afastar da linha que considera mais tradicional "baseada na forte desconfiança da construção", e que exige de todas as obras o delineamento claro do percurso dessa construção, o autor propõe a exclusão do que denomina "conceitos-malas" na análise documental, são eles: *verdade, objetividade e realidade*. Para Ramos o que confere a um documentário este estatuto não é o conteúdo de verdade, mas sua forma narrativa e sua indexação.

1.4. A questão da "voz" no documentário.

Já citado acima como referência no que tange à teoria do documentário, Bill Nichols vêm sendo reconhecido por sua contribuição no debate sobre a história das teorias e formas cinematográficas, especificamente sobre a história do documentário. Para o autor, a particularidade do documentário enquanto gênero cinematográfico torna-se mais nítida se considerarmos que a "(…) lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico". [52] Outra convenção típica do documentário, conforme Nichols, é a preferência dos diretores deste gênero pela *montagem de evidência*, bem como o não uso da *montagem em continuidade*, muito usada no cinema ficcional. [53]

---

[50] Destacando o *neo-realismo* italiano e a *Nouvelle vague* francesa, além de outros autores em contextos mais isolados, ao redor do mundo.

[51] O *documentário direto* nasce no final da década de 1950 com a nova possibilidade técnica do *som-direto*, o gravador Nagra, que acopla o microfone à câmera externa, possibilitando a captação do som na tomada. Com o gravador acoplado à câmera e a possibilidade de se captar uma entrevista com o som sincrônico às imagens utilizou-se o termo *cinema-verdade*, na França e *cinema direto*, nos Estados Unidos. Destacam-se a produtora Drew Associates do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacokc como exemplo do *cinema direto*, que buscava objetividade absoluta. Ocorre nos E.U.A, e eram na maioria jornalistas. Já o *cinema-verdade*, francês tinha seus membros advindos da sociologia e da etnologia. Entre os mais conhecidos podemos citar: Jean Rouch e Edgar Morin.

[52] NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2005, p.55.

[53] "Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de

Em seu único livro traduzido para o português, *Introdução ao documentário*, Nichols propõe a divisão de "subgêneros" dentro da história do documentário, como forma de identificar grupos de filmes que partilham características formais e éticas: são os "modos de representação". O autor classifica seis modos distintos: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático*. [54] Os "modos" não são conceitos fechados, tendo em vista que foram elaborados com base na análise de filmes determinados, correspondentes principalmente ao documentário europeu e norte-americano. Menos do que classificar nosso objeto e fecha-lo em um dos "modos" – o que acarretaria na não compreensão de *La hora*, tendo em vista sua proposta formal heterogênea e de múltiplas "vozes" – o que nos interessa aqui é adquirirmos um parâmetro de estilos narrativos, para podermos compreender as opções dos realizadores na elaboração de cada seqüência.

Um aspecto central da teoria elaborada por Nichols é a questão da "voz" no documentário. Para o autor a evolução das formas do documentário teve como aspecto principal as maneiras com as quais cada "modo" desenvolveu estratégias particulares de uso da "voz" – ou, como veremos, das "vozes" – na busca paradigmática de representar "as coisas como elas são".

Na análise imanente de *La hora de los hornos* utilizaremos a categoria de "voz do texto", ou seja: "de que modo sua multiplicidade de códigos, inclusive os pertencentes às vozes recrutadas, é orquestrada num único padrão de controle". [55] Em outras palavras, é a maneira encontrada pela fonte produtora – diretor, ou, como no caso de nosso objeto, um grupo de realizadores – de organizar aquilo que o filme apresenta: sons, imagens, intertítulos, mensagens e suas significações atribuídas. Também tomaremos emprestada de Bill Nichols a expressão "voz literal", ou: a presença concreta da voz do próprio autor no filme, por via do comentário ou de uma entrevista, em que a presença do realizador é assumida e suas perguntas são ouvidas pelo

---

modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.". IDEM, *Ibidem*, p.58.

[54] O autor alerta que o uso dessas categorias deve ser feito de forma que não se enquadre totalmente as representações em somente um subgênero: "A identificação de um filme com certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas;". IDEM, *Ibidem*, p.136.

[55] A "voz do texto" é aquilo que, no filme, "nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, "voz" não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário." NICHOLS, Bill. *A voz do documentário.* In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo, Editora Senac SP, 2005, pp.48-65.

espectador. O termo “voz literal” tem também um significado literal. Diferencia-se da “voz do texto” por referir-se à própria voz física do autor, e não ao seu ponto vista.

Nichols localiza quatro estilos de “voz” na história do documentário. Julgamos ser pertinente uma breve exposição acerca desses estilos, tendo em vista que *La hora* contém seqüências que adotam procedimentos referentes a todos eles, com maior predominância de uns ou outros em cada uma das três partes do filme. O primeiro estilo é o da “voz de Deus”, comum no documentário educativo, classificado pelo autor como *modo expositivo*. A “voz de Deus” ou “voz do dono” é o comentário do locutor que faz uso da “voz *over*” [56] para falar com autoridade exacerbada, referindo-se às imagens enquanto ilustração. Apesar de este estilo de “voz” ter sido desenvolvido em filmes ligados ao *modo expositivo* – principalmente os da Escola Britânica de Documentários da década de 1930 – o uso da “voz de Deus” e do comentário totalizante, que não retira das imagens seu conteúdo, perpassa a história do documentário.

Rompendo com a “voz de Deus”, a “voz” do *documentário direto* busca por um efeito de “transparência”. Podemos identificar o estilo de “voz” do *direto* com os filmes incluídos por Nichols no *modo observativo*. Esta “voz” parece deixar por conta do espectador a significação do documentário, suprimindo a argumentação direta em nome de uma pretensa revelação histórica. O diretor posiciona-se enquanto um *voyeur*, que acredita não interferir no que é captado pela câmera. A premissa básica é “o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar”. [57] Os diretores ligados à proposta do *direto* abrem mão do comentário do locutor em “voz *over*”, e sincronizam o som da tomada através do gravador acoplado à câmera leve. A “voz” do *direto* busca uma posição de recuo da equipe de produção na tomada e acredita na reprodução fiel da “realidade” captada pela câmera e pelo microfone. Para Nichols, o cineasta observativo adota uma postura especial de presença “na cena”, em que busca ser invisível e não participante. “O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada

---

[56] “Voz *over*” – ou “voz sobreposta” – aplica-se a todas as situações em que ouvimos uma voz, mas esta não é emitida por nenhum personagem presente na cena (esta presença pode ser visual ou sonora), ex: voz da narração de um locutor; voz dos pensamentos ou memórias de um personagem. Há também a voz *off* – abreviatura de *off screen* (fora da tela) ou “voz de fora” – é aquela emitida por alguém presente fisicamente na tomada, porém fora de campo. Este tipo de voz dialoga com os personagens, mas está fora dos limites do enquadramento feito pela câmera, ex: numa casa o personagem que está dentro do campo visual da câmera fala a outro, que responde de outro cômodo. Ouvimos a voz do segundo personagem, mas não o vemos. Outro exemplo, mais comum no documentário de entrevistas, é o da voz do entrevistador que pergunta ao entrevistado, mas está fora de campo. Só vemos o entrevistado, mas ouvimos, junto com ele, a pergunta feita pelo entrevistador.

[57] NICHOLS, Bill. *Op. cit*, p.151.

situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também." [58] A "voz do texto" é de crucial importância para o documentário observativo, é ela que organiza a "realidade" de sons e imagens, para produzir determinada significação do material fílmico.

O terceiro estilo de "voz" apontado por Nichols é característico do documentário de entrevistas, freqüente nos filmes classificados pelo autor no *modo* participativo. Pratica-se um discurso no qual narrador e personagens falam diretamente ao espectador, destacando-se a presença da câmera e da equipe. A "voz" do documentário participativo busca revelar o senso de história ou o posicionamento ideológico do cineasta, elaborando-se enquanto crítica à postura observativa do documentário *direto*. O documentário participativo nos dá uma idéia do que é, para o cineasta, estar lá também, "(...) estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera.". [59]

O "documentário auto-reflexivo" elabora o quarto e mais recente estilo de "voz". Torna mais visível os pressupostos estéticos e epistemológicos que sustentam a "voz do texto". Este estilo de "voz" é característico dos filmes incluídos por Nichols no *modo reflexivo*: "(...) mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do locutor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a 'realidade'". [60]

1.5. As éticas das estéticas

A noção de *documentário* é formulada pela figura mais conhecida deste gênero fílmico: o escocês John Grierson. Para ele o cidadão comum apresentava um despreparo cívico, relacionado às questões políticas, sociais, econômicas e até de higiene e saúde, que poderia ser suprido através de um meio como o cinema, o qual era recebido pelas massas com extremo entusiasmo e facilidade. Segundo Fernão Ramos, o advento da Escola Inglesa, encabeçada por Grierson:

---

[58] IDEM, *Ibidem*, p.153.
[59] IDEM, *Ibidem*, p.153. "Quando assistimos documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente (...) ou monta argumentativamente esse mundo." IDEM, *Ibidem*, p.154.
[60] NICHOLS, Bill. *Op, cit.*, p.49.

> (...) constitui o primeiro momento no qual o documentário pensa a si mesmo, como forma narrativa particular (...) que descobre um modo de financiar-se (pelo Estado), respondendo, enquanto narrativa fílmica, às expectativas do investimento estatal. [61]

Baseado nas tipologias elaboradas por Bil Nichols, Fernão Ramos afirma que quando tratamos de tipos distintos de documentário, um aspecto a ser enfatizados é a concepção *ética* à qual estão atrelados. Utilizando os quatro modos distinguidos por Nichols, Ramos destaca as éticas de cada um deles: a) *educativo*; b) *imparcial (em recuo)*; c) *interativo/reflexivo*; d) *modesto*. *La hora* utiliza-se de procedimentos ligados às três primeiras modalidades éticas propostas pelo autor. Cremos que seja necessária uma aproximação a estas éticas para auxiliar-nos no debate sobre o filme.

Na primeira, a *ética educativa*, temos "(...) forte presença da voz *over* ou locução, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores." [62] Como Nichols, Ramos aponta como principais teóricos desta ética o escocês John Grierson e o inglês Paul Rotha, e destaca a ética educativa no conjunto de filmes denominado *documentário clássico*. O autor ressalta:

> A ética educativa não encontra dilema em assumir missão de propaganda. Sua principal função é educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania, cuidar da saúde, etc. A forma de produção do documentário clássico vincula-se predominantemente a financiamentos por organismos estatais que, através da idéia de missão educativa, justificam seu investimento no cinema. [63]

Portanto, em um primeiro momento a noção griersoniana do documentário, carregada de uma *ética educativa*, concebe-o como um espaço pedagógico no qual o conhecimento poderia ser difundido de forma simples e objetiva. O documentário deve ser comparado a "(...) um púlpito, diz o produtor inglês, a partir do qual se enunciem

---

[61] John Grierson encabeça a produção da Escola Inglesa de Documentários, entre finais da década de 1920 e por toda a década de 1930. "O Estado britânico paga a produção de um cinema que enuncie asserções sobre as realizações desse Estado, dentro de uma ideologia de molde educativo, que se delineia a partir de uma visão missionária do documentário, destinado a educar as massas para a democracia liberal e o voto universal (ética educativa do documentário)." RAMOS, Fernão Pessoa.*Op. cit*, p.55-56. Sobre John Grierson e a Escola Inglesa, ver mais no item "apêndice" desta dissertação, a partir da página 183.

[62] IDEM, *Ibidem*, p.35.

[63] RAMOS, Fernão Pessoa.*Op, cit*., p.35.

asserções que eduquem as massas". [64] Esse púlpito tem por trás de si o Estado inglês e o progresso, a democracia liberal e o autoritarismo intelectual:

> A ênfase de Grierson está nesse papel dos meios de comunicação de massa, e na educação popular, para criar as bases da democracia liberal (não tanto universal), na construção da unidade nacional. (...)
> .....
> A tradição documentaria, portanto, em sua principal corrente, é filha do imperialismo britânico e do liberalismo democrático. Não deve ser menosprezado o fato de que, na primeira fase, abriga-se em um departamento do estado britânico que possui o significativo nome Emperial Marketing Board (EMB). [65]

Na segunda ética, a *ética da imparcialidade/recuo,* temos o que os cineastas do *cinema direto* irão valorizar, a partir de uma crítica ao modo de enunciar e ao posicionamento do cineasta, do narrador, com relação à câmera, advindo do *documentário clássico*. Esse estilo de documentário, que foi teorizado pelos norte-americanos Federick Wiseman e Albert Maysles, e surge no final dos anos 1950 e está ligado às idéias provenientes do *existencialismo fenomenológico*:

> (...) [a] posição do sujeito que enuncia começa a ser pioneiramente questionada, como se fizesse parte integrante do quadro ético da narrativa documentária. Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. (...) A estilística dominante da ética que se crê *imparcial* ou *ambígua* é a do cinema direto. Os principais procedimentos estilísticos da enunciação assertiva da *ética da imparcialidade* são a fala no mundo, o som ambiente. As novas tecnologias são o gravador Nagra e a câmera na mão. A *ambigüidade* na representação do mundo, proporcionada pela posição em *recuo*, é valorizada como forma de permitir ao espectador o exercício de sua *liberdade*. [66]

Depois, temos a ética *interativa/reflexiva*, "a idéia é que a construção revele-se ao espectador." Essa proposta, diferentemente da ética do recuo, "não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada (...). Mostrar o discurso em sua construção, por quem enuncia, é o valor mais apreciado." [67]

---

[64] IDEM, *Ibidem*, p.56.
[65] IDEM, *Ibidem*, p.56.
[66] IDEM, *Ibidem*, p.36. (Grifos do autor.)
[67] IDEM, *Ibidem*, p.37-38. Um exemplo marcante desta ética no Brasil é o documentário *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

Ramos afirma: "A ruptura com a enunciação do saber, e da propaganda, no documentário clássico será feita pelo documentário direto." [68] Desse modo, a emergência do cinema direto/verdade representa um momento de reviravolta na história do documentário, uma "revolução estilística" que busca abandonar os preceitos do documentário clássico, o pensamento de John Grierson, e marcar distancia do cinema realista do pós-guerra. A principal característica desta modalidade narrativa só começa a surgir com a "revolução tecnológica" de finais dos anos 1950, com o surgimento de aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. Ramos aponta para uma crença no recuo do cineasta no corpo-a-corpo com o mundo, crente de que pode apresentar assim, diferentemente da modalidade clássica, o mundo como ele é:

> A voz que enuncia o documentário direto pode dizer, sem má consciência: "a validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo. (...) para que o espectador exerça a liberdade de sua interpretação. O cinema direto tem por trás de si o horizonte ideológico do bazinismo e seus preceitos éticos na elegia do cinema realista. [69]

A princípio esta corrente cinematográfica se pretende como imparcial, se baseia na crença de que o documentarista não intervinha no mundo representado, como nos primeiros documentários do final do século XIX. Contudo, a incorporação desta vertente documentaria na América Latina modificará seus preceitos iniciais.

Em *La Hora de los hornos* são utilizadas as técnicas do cinema *direto* em prol da "intervenção" do cineasta na situação político-social de seu país. Ao mesmo tempo em que o Grupo *Cine Liberación* se utiliza das tecnologias do cinema *direto* em algumas seqüências – com câmera na mão, som direto e recuo na tomada – sobrepõe às imagens uma voz *over* com características da "voz de Deus", própria ao documentário clássico, educativo. [70] Muitas vezes adota estes procedimentos e extrapolam o uso de conteúdos textuais no filme, como intertítulos que citam frases e trechos de livros, fornecendo ao espectador informações a respeito das concepções e das formas de interpretar as imagens por parte dos realizadores, uma postura própria ao documentário auto-reflexivo. Em outras palavras, *La hora* não deve ser interpretado somente à luz das

---

[68] IDEM, *Ibidem*, p.63.
[69] IDEM, *Ibidem*, p.269.
[70] Ver: RAMOS, Clara L. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico.* ECA-USP, dissertação de mestrado, 2007.

tipologias e éticas utilizadas pela teoria do documentário, pois, se nos prendermos a estas, corremos o risco de ignorar as singularidades do gênero cinematográfico na Argentina, perdendo de vista a história do documentário latino-americano. Enfim, as categorias nos auxiliam mais na interpretação de cada seqüência do filme – formalmente múltiplo – do que na caracterização e classificação de *La hora* e uma tipologia.

Como veremos, para os realizadores de *Cine Liberación* importam menos na composição do filme o debate ético e técnico, no sentido cinematográfico, do que as questões político-ideológicas. Por outro lado, esse discurso – repetido pelos realizadores – ignora os procedimentos de controle e significação de imagens e sons adotados pelos cineastas. Daí nosso interesse em analisar o filme internamente, para compreender como, além dos discursos, o povo e a política argentinos e latino-americanos são representados em *La hora*.

Na história do documentário latino-americano, mais especificamente do brasileiro, temos diversos exemplos de como cineastas incorporam equipamentos do cinema *direto*, como a câmera leve de 16 mm e o gravador Nagra, mas o fazem através de uma postura pedagógica comum ao documentário *expositivo*, muito presos à "voz de Deus" para enunciar teses de conteúdo sociológico. O belga e radicado no Brasil, Jean Claude Bernardet criou um modelo interpretativo que dá conta das apropriações do documentário brasileiro diante das técnicas, éticas e estéticas advindas das distintas propostas, ou "modos": o *modelo sociológico*.

1.6. O modelo *sociológico.*

Bernardet elabora a categoria de *modelo sociológico* analisando a formas pelas quais alguns documentários brasileiros da primeira da década de 1960 produzem determinadas representações do povo. [71] Segundo o autor, o documentário de *modelo sociológico* estrutura-se a partir de uma tese, emitida pela "voz do dono" – o equivalente à "voz de Deus" de Nichols –, que faz comentários em *over* de caráter

[71] O autor analisa uma série de documentários brasileiros da década de 1960 pelo prisma do *modelo sociológico* e sua crise. Contudo, *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno), *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman), e *Subterrâneos do futebol* (1965, Maurice Capovilla) são os filmes com os quais irá desenvolver sua categoria. Bernardet afirma que este modelo teve seu auge "por volta de 1964 e 1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram." Em: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.12. O que interessa a Bernardet é a "crise" deste "modelo sociológico" no documentário brasileiro.

totalizante, baseada numa análise pretensamente científica, sociológica. Estes comentários são emitidos em meio a imagens e entrevistas, nas quais tanto o conteúdo visual, enquanto a "voz do outro" – no caso de entrevistas – servem como "amostragem", ou seja, dados do "real vivido" que comprovam o "real" proveniente do saber. Segundo Bernardet, nos filmes atrelados ao *modelo sociológico*:

> O que informa o expectador sobre o "real" é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada – pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não tem acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado do profundo. De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. [72]

Em *Vitória sobre a lata lixo da história* [73], Bernardet, faz uma crítica ao historicismo recorrente em filmes brasileiros de caráter histórico, enaltecendo *Cabra marcado pra morrer*. [74] Destaca a ruptura do projeto desenvolvimentista das esquerdas brasileiras, a partir do golpe de 1964, fazendo referência a conceitos retirados de *Sobre o conceito de história* [75] , de Walter Benjamin. Em sua ultima obra Benjamin nos adverte: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.". [76] Para o autor, a cultura é construída sobre a derrota alheia. O passado destruiu projetos que são deixados para trás, e o historiador deve revisitá-los, amontoar seus fragmentos, deve "escovar a história a contrapelo". Segundo Bernardet, em *Cabra marcado pra morrer* temos este tipo de contemplação da história brasileira: "Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar "parado no ar", sem sentido, jogado na "lata de lixo da história". [77] O filme de Coutinho cumpre com a proposta de Benjamin, aliás, duas vezes:

---

[72] IDEM, *Ibidem*., p.17-18.
[73] BERNARDET, Jean-Claude. *Vitória sobre a lata de lixo da história.* In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.227-238.
[74] Filme dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho e lançado no Brasil em 1984. Este filme era também um projeto do CPC e teve suas filmagens iniciadas em 1964, logo interrompidas pelo golpe-civil-militar.
[75] BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história.* In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. - São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
[76] IDEM, *Ibidem*, p. 225.
[77] BERNARDET, Jean-Claude. *Op. Cit*., p.227.

> Cabra resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada. Mais do que isso: Cabra é o duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro Cabra, o de 64 e de que sobraram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob a forma de espetáculo, o fazia reviver e o fixava na história. O Cabra de hoje resgata o filme interrompido – e, dessa forma, também João Pedro – e resgata a viúva do líder e sua família. [78]

Pensamos que *La hora de los hornos* também resgata a atuação de alguns grupos que foram derrotados politicamente. Estilhaços, resquícios de um projeto político-ideológico podem ser recuperados nesses filmes. A postura dos cineastas enquanto intelectuais é flagrada também em *La Hora de Los Hornos*. Desta forma, pensamos que também podemos tratar a prática intelectual-política presente em *La hora* nos termos da história a contrapelo. Afinal, ela também não tende a ir parar na "lata de lixo da história"?

No debate até aqui realizado, buscamos construir uma reflexão acerca da análise fílmica como opção metodológica para o historiador do cinema. A metodologia adotada neste trabalho torna-se mais clara a partir das referências aqui citadas. No debate realizado a partir de Xavier e Freire Ramos, refletimos sobre a análise interna/externa do filme enquanto método do historiador. Os conceitos de Nichols, Ramos e Bernardet nos auxiliam como mediadores, pois aglutinam preceitos, técnicas e linguagens de várias tradições do documentarismo. Atentando para os "modos", estilos e "éticas" do documentário, criamos parâmetros para interpretarmos cada *sequência* de nosso objeto de pesquisa. Isso não quer dizer que, fazendo uso das definições de estilos indicadas por Nichols, e éticas indicadas por Ramos, possamos enquadrar *La hora de los hornos* em somente um dos modos, estilos e éticas do documentário. Como veremos adiante, o filme do Grupo *Cine Liberación* aglutina procedimentos que perpassam as categorias elaboradas pelos autores. Contudo, elas servem de ferramenta para compreendermos a articulação narrativa e formal de cada *seqüência-chave* analisada.

---

[78] Ibid.,p.227-228.

CAPÍTULO II
UMA ANÁLISE DE *LA HORA DE LOS HORNOS:* HISTÓRIA, CINEMA E REVOLUÇÃO.

2.1. *La hora de los hornos* e a historiografia do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

La hora de los hornos é considerado um divisor de águas pela historiografia do *Nuevo Cine Latinoamericano*, tanto no que se refere às questões estéticas interiores ao filme, quanto pelas práticas político-ideológicas que foram criadas e incorporadas em torno da produção, distribuição e exibição da obra inaugural do Grupo *Cine Liberación*. O filme foi produzido e difundido num contexto de consolidação do *NCL*, e da tentativa de construção de uma identidade ligada ao cinema de "intervenção política": entre os festivais de Viña del Mar, no Chile, em 1967 e 1969, e Mérida, na Venezuela, em 1968 [79] ; paralelamente ao surgimento dos cinemas novos africanos e de um cinema militante europeu que irrompia a partir das agitações pós-maio de 1968. *La hora* causa um grande impacto na crítica cinematográfica latino-americana e européia e nos debates em torno do cinema em geral, e do documentário, especificamente. Como aponta Núñez, o filme destrona o *Cinema novo* brasileiro e torna-se o centro das atenções de cineastas e críticos na América Latina, com sua proposta de cinema de "intervenção política". Inclusive, destaca *La hora de los hornos* como um "fênomeno", porém, que mobiliza corações e mentes "mais pela "proposta cinematográfica" do que pelo conteúdo fílmico propriamente dito". [80] Críticos e realizadores vêem-se intimados a posicionar-se diante do filme, que repercute em diversos festivais e revistas, e no ideário do *NCL*.

Em um ensaio já considerado clássico [81], Robert Stam concentra-se no modo como *La hora* articula a proposta de vanguarda dupla, que une a inovação estética à proposta de revolução política, ou seja: a elaboração de uma linguagem cinematográfica e de um projeto revolucionário originais pelo Grupo *Cine Liberación*. Stam diferencia a proposta de vanguarda dos cineastas argentinos daquela realizada pelo cinema experimental europeu nas décadas de 1920-1930, tendo em vista que *La hora* produz suas mensagens em tom de "inequívoco", e não como uma "pluralidade de leituras

---

[79] Os festivais de Viña del Mar reuniram diversos cineastas da geração de 1960 que participavam da discussão acerca do cinema "popular" e "nacional" nos países latino-americanos. "Esse festival ficou consagrado por reunir (...) os cineastas latino-americanos da nova geração, desempenhando um papel chave na sistematização do ideário do *NCL*. Mais do que divulgar os filmes, a presença das respectivas delegações, com mesas redondas e debates, transforma esses festivais em um ponto de discussão e criação de um pensamento cinematográfico latino-americano.". NÚÑEZ, Fabián R. *Op, cit.*, p.77. Ver: GUEVARA, Alfredo; e GARCÉS, Raúl. (org.). *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. Havana: Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

[80] IDEM, *Ibidem.*,p. 293.

[81] STAM, Robert. *The Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes.* In: Julianne Burton, ed., *Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 251-266.

igualmente legítimas". [82] Nesse sentido, o autor destaca que, ao propor a união da vanguarda política à estética, *Cine Liberación* faz críticas ao que classifica como "vanguarda apolítica" no cinema: "La hora alude ao que vê como a vacuidade de certa vanguarda, politizando o que poderia ter sido puro aprendizado de exercícios.". Nessa perspectiva, filmes autenticamente revolucionários precisam, antes de tudo, ser revolucionários como arte, bem como "filmes de vanguarda não são necessariamente revolucionários". [83]

Peter Schumann, pesquisador alemão que estuda o cinema latino-americano, faz uma balanço geral das cinematografias que compõem o *NCL* em sua *Historia del cine latinoamericano*. [84] Trata-se de uma obra de pretensões mais gerais, na qual o autor nos informa desde os começos da prática cinematográfica no final do século XIX, até a década de 1980, dedicando-se em cada capítulo à história das distintas cinematografias nacionais latino-americanas. No capítulo sobre a Argentina, dedica algumas páginas a *La hora de los hornos*, e afirma que "o processo de aprofundamento político só encontraria sua expressão cabal no trabalho de um grupo de cineastas: Cine Liberación". [85] Schumann cita rapidamente o filme, a inovação na distribuição praticada pelo grupo e o manifesto *Hacia um tercer cine*. Apesar de fazer uma ressalva, o pesquisador alemão elogia o ensaio teórico dos argentinos:

> (...) um grande passo a diante na discussão teórico-cinematográfica latino-americana, já que assim se formulava claramente quais eram as possibilidades e as limitações de um cinema independente. Contudo, a aplicação demasiado esquemática dessa definição conduziu frequentemente a posições dogmáticas, que não aceitavam outra coisa que não fosse o Tercer Cine. [86]

Aprofundando-se nas questões trabalhadas por Stam, Vicente Sánchez Biosca dedica o texto *El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y*

---

[82] IDEM, *Ibidem*, p.253.
[83] IDEM, *Ibidem*, p.261.
[84] SCHUMANN, Meter B. Trad. Oscar Zambrano. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.
[85] IDEM, *Ibidem*, p.27. Ao comentar a geração denominada *Nuevo Cine Argentino* o autor reproduz o discurso do grupo, afirmando a geração de Birri e Torre Nilsson "ainda seguiam orientando-se nos modelos estrangeiros, especialmente nos europeus, e não haviam se preocupado muito em encontrar ou desenvolver uma linguagem autêntica, própria. (...) E fracassaram porque suas tentativas renovadoras se moviam dentro do sistema comercial estabelecido, e porque seu ímpeto de reformas sociais se orientava nos delineamentos estabelecidos pelo sistema politico.". IDEM, *Ibidem*, p.27. Como veremos, acusar o *Nuevo Cine Argentino* de reformista e copista de modelos europeus era uma das características principais do discurso do Grupo *Cine Liberación* na época da produção de *La hora*.
[86] IDEM, *Ibidem*, p.30.

Fernando Solanas [87], à identificação de uma retomada dos preceitos "marxistas" de vanguarda política no surgimento de grupos de cinema-militante durante a década de 1960. O autor destaca a figura de Dziga Vertov como referencial para o cinema documentário produzido por estes grupos, citando o emprego do termo *cinéma-vérité* – tradução literal do *Kino-Pravda* vertoviano –, por parte do sociólogo Edgar Morin no Festival Internacional de Cine Etnográfico de Florência (1960). A sociologia e a etnologia ganham espaço nos debates sobre o documentário; bem como a importância do advento das tecnologias do *cinema direto* ("miniaturização significativa do dispositivo") teria constituído "um ar de família irrenunciável que cada escola ou movimento, assim como cada país, interpretava à sua maneira e conduzia pelos roteiros que mais lhe interessavam". [88] Desta forma, o autor nos adverte para a multiplicidade de propostas em torno de um "cinema-panfleto":

> (...) já fora de um cinema de autor com vontade de estilo, já uma renovação documental da etnologia ou um compromisso social, político e ideológico que desembocaria em uma estratégia de propaganda. [89]

Entre os grupos que produziram este "cinema-panfleto", Biosca destaca dois: o francês *Dziga Vertov* (1969), liderado por Godard; e *Cine Liberación*. O primeiro, surge presenciando um acalorado debate teórico-ideológico nas revistas cinematográficas francesas – o autor cita *Tel Quel*, *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* –, que teria dado um "impulso para dar a conhecer no Ocidente os textos julgados modelos dos clássicos do cinema soviético". [90] Eisenstein, Vertov, Kuleshov passam a ser lidos e reinterpretados. O formato de "filme-livro"; procedimentos como as "*collages*, incertos, fotos, desenhos, títulos de periódicos, descentramentos, *caches* e sobreposição de vozes" tão presentes em *La hora*, são para Biosca resultado da releitura do cinema de propaganda soviético.

Biosca aponta o impulso da revolução cubana como central no surgimento da "vanguarda política" no cinema latino-americano, e chega a ser categórico apontando a criação do ICAIC (1959) como "data decisiva" neste processo, e afirmando o "papel vertebrador" de Cuba. [91] Ao discutir *La hora*, Biosca reproduz alguns trechos de *Hacia*

---

[87] BIOSCA, Vicente S. *Cine y Vanguardias Artísticas: conflictos, encuentros, fronteras.* Barcelona: Paidós, 2004, pp.229-247.
[88] IDEM, *Ibidem*, p.234.
[89] Ibid., p.234.
[90] IDEM, *Ibidem*, p. 237.
[91] IDEM, *Ibidem*, p. 241.

um tercer cine, de algumas entrevistas dos realizadores e destaca *La hora de los hornos* e a categoria de *cine-acción*. Ademais, não adentra a obra, a não ser em tom descritivo, comentando a divisão do filme em partes. Talvez o mais interessante de seu trabalho tenha sido a crítica à contradição entre a forma de *La hora* e o discurso de seus realizadores:

> (...) as técnicas do direto e o uso de testemunhos remetem ao documentário antropológico e social, enquanto a montagem conceitual utilizada para dar conta da história argentina não pode ser mais totalitária na medida em que impõe um sentido sem fissuras de nenhum tipo. (...) Nesse sentido, o caráter pretensamente incompleto de *La hora de los hornos*, sua apresentação como hipóteses para o diálogo (uma afirmação e cartaz assaz repetidos no filme) ou sua condição de informe para uma reflexão conjunta com os espectadores de carne e osso, se encontra em aberto conflito com a precisão unívoca das consignas; o que fica referendado por uma montagem que evacua qualquer ambigüidade nas teses fundamentais. [92]

Tzvi Tal faz uma comparação entre o Cinema Novo brasileiro e o *Cine Liberación*, a partir da hipótese de que o *NCL* não é um movimento homogêneo. [93] Tal analisa a relação dos cineastas com o Estado, a representação que constroem dos tipos nacionais, da geografia do país, do proletariado urbano e rural, e da história nacional em ambos os movimentos. Apesar de reconhecer que "a construção de um sujeito cultural e ideologicamente descolonizado foi o objetivo comum entre os dois movimentos" [94], tenta "desnudar as particularidades com que os processos sociais nacionais deixam suas marcas nos produtos culturais", negando os estudos que afirmam que o *NCL* é um contra-modelo de Hollywood, e que se trata de um projeto continental. [95] Neste ponto, concordamos com Tal. O autor afirma que, apesar da existência do "projeto continental", se trata mais de uma retórica, de uma intenção, do que de algo realmente efetivo, apontando as fissuras do movimento em seu trabalho comparativo, o que é de suma importância para compreendermos as particularidades de cada cinematografia.

O autor faz algumas confusões ao citar nomes de cineastas brasileiros – "David Hirszman" – e ao elencar as "obras clássicas" do Cinema Novo, às quais inclui *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967).

[92] IDEM, *Ibidem*, p. 246-247.

[93] TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. – Buenos Aires: Lumiere; Israel: Universidade de Tel Aviv, 2005.

[94] IDEM, *Ibidem*, p.13.

[95] IDEM, *Ibidem*, p.12. Os estudos criticados por Tal são: LÓPEZ, Ana. *An Other History: The New Latin American Cinema*. Em: SEKLAR, Robert; MUSSER, Charles. (orgs) *Resisting Images – Essays on cinema an History*. – Philadelphia: Tempe Universuty Press: 1992. ; e PICK, Zuzana. *The New Latin American Cinema –A Continental Project*. – Austin: University of Texas Press: 1993.

O que Tal destaca como a maior diferença entre o movimento brasileiro e o argentino é a forma de inserção de cada grupo nos movimentos sociais contemporâneos à sua atividade cinematográfica. Tal acaba pendendo muito para os argumentos a favor de um cinema clandestino, elogiando a forma como os realizadores se relacionam com o movimento de massas argentino. O Cinema Novo acaba depreciado, principalmente pela busca deste movimento por uma estruturação da indústria cinematográfica no Brasil, ao invés de elaborar canais clandestinos e independentes de difusão, o que o tornaria menos "político" que *Cine Liberación*.

> Os filmes do Cinema Novo expressaram a identificação com o nacional e popular, mas suas formas e conteúdos refletiam a visão da classe média intelectual que aspirava a aliar-se com as massas. (...) [E continua:] sobressaía o acionar do individuo, mas faltava a visão das massas organizadas politicamente na luta por conseguir seus objetivos. (...) Aspirava a aprofundar a conscientização do povo, mas lhe faltava o contato real com as organizações das massas. [96]

Talvez esteja aí a principal falha desta pesquisa, pois o autor demonstra um conhecimento muito maior sobre o cinema argentino que sobre o brasileiro, ao ponto afirmar que Glauber Rocha morreu num acidente de trânsito. Por fim, Tal "monumentaliza" o discurso do "cinema de intervenção política", por compreender como mais "político" o desenvolvimento dos circuitos de difusão alternativos, e menos "política" a busca dos cineastas brasileiros por ampliarem seu público e contarem com um aparato industrial. [97] Enquanto os filmes do Cinema Novo teriam oferecido um "grau reduzido de ameaça" para a ordem então vigente, *La hora* é enaltecido, e tem suas contradições – que são inúmeras – diminuídas pelo autor: "uma obra monumental em suas dimensões, vanguardista no uso dos modos de expressão, subversiva em seus conteúdos e revolucionária na prática que gerou". [98]

Com relação às pesquisas brasileiras que abordam *La hora de los hornos*, pudemos perceber que não são muitas. Entre aquelas que tomamos conhecimento, está a de Edson Luiz de Oliveira, que afirma que a partir da experiência do exílio dos cineastas envolvidos com o projeto do *NCL*, estes criaram "novas estratégias de atuação" e "assumiram o anti-imperialismo como meta, a violência como tema central e a

---

[96] IDEM, *Ibidem*, pp.47-49.
[97] Ver: NÚÑEZ, F. *Op. Cit.*, p.37.
[98] TAL, Tzvi. *Op. cit.*, p.65.

imperfeição como proposta alternativa" [99] . Reconhecendo o "corajoso engajamento", o "brilhantismo" do discurso e a "consciência do quão profundamente a História e a política influenciam a criatividade" dos artistas e intelectuais latino-americanos do pós-guerra, Oliveira distingue quatro fases do movimento cinematográfico: 1) formação (segunda metade da década de 1950); 2) estréia dos "cineastas porta-vozes" do movimento (década de 1960); 3) censura e perseguição aos cineastas do *NCL*, resultando no exílio de muitos (segunda metade da década de 1960, e década de 1970); 4) retorno dos cineastas (a partir do final da década de 1970). Utiliza-se de entrevistas e depoimentos de 10 realizadores do *NCL* – mais especificamente do Cone Sul (Brasil, Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai) – que passaram pela experiência do exílio, entre eles, Solanas. *La hora de los hornos* é lembrado como um dos trabalhos "mais marcantes" da terceira fase. Um capítulo do trabalho é dedicado à discussão de uma série de depoimentos de Solanas. [100]

A pesquisa de livre-docência de Mary Enice Ramalho de Mendonça, *História e Cinema: cinemanovismo e violência na América Latina (décadas de sessenta e setenta)* [101] é um dos trabalhos com os quais mais dialogamos na elaboração desta dissertação. Mendonça compara o modo como uma "violência vertical libertadora" teria funcionado como "filtro" [102] do mundo em *La hora*, e em outros dois filmes: *Memórias del subdesarollo* (Tomás Gutierrez Alea, 1968) e *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971). Atém-se a uma proposta mais descritiva e de aproximação dos textos e manifestos dos realizadores, em torno dos três filmes. Dentre os principais fatores de nosso interesse neste trabalho, destacamos a realização da *découpage* de *La hora de los hornos*. A autora transcreveu todo o filme em um "roteiro" e, como ela mesma afirma,

---

[99] OLIVEIRA, Edson Luiz. *Novo Cinema Latino-americano: Odiscurso do exílio.* São Paulo, 1991, USP (ECA), Dissertação de mestrado. p.06.

[100] O grande problema deste trabalho é assumir o discurso dos realizadores. Referindo-se especificamente a Solanas, Oliveira reproduz o discurso do projeto de unidade cultural latino-americana, promulgado pelos cineastas do *NCL*. Segundo o autor, o cineasta argentino teria "adquirido bastante cedo a consciência continental, que em muitos cineastas latino-americanos só iria se tornar evidente a partir dos anos do exílio". Sendo assim, o projeto estético divulgado por Solanas "fundamenta-se em fatos concretos, historicamente datados. Não se trata de uma vontade de unificação ou um sonho romântico (...) [mas de basear-se no] passado colonial comum, no presente marcado pelo imperialismo e sobretudo no anseio de libertação que se generaliza.". IDEM, *Ibidem*, p.99.

[101] MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. *História e Cinema: cinemanovismo e violência na América Latina (décadas de sessenta e setenta).* São Paulo, 1995, USP (ECA), Tese de Livre-Docência, 2 V.

[102] IDEM, *Ibidem*, pp.275-276.

acabou por "constituir original e indispensável contribuição aos estudos do Novo Cinema Latino-Americano.". [103]

Lendo a *découpage* realizada por Mendonça, percebemos que a autora utiliza uma edição do filme que não é similar à qual tivemos em mãos (2006) para a realização desta dissertação. Apesar de não sabermos nenhum dado sobre a ficha técnica da edição utilizada por Mendonça – pois seu trabalho não contém a referência – comparamos, através de um quadro, o encadeamento das seqüências de sua descrição ao da edição de 2006, utilizada em nossa análise:

Quadro I: diferenças na montagem das seqüências em cada versão do filme.

*** Versão/Mendonça**	*** Versão/2006**
PARTE I : ***Crônica do Peronismo 1945 a 1955***	**PARTE I:** ***Neo-colonialismo e violência***
1. **O 17 de outubro** [104]	1. **Ato para a libertação (prólogo)**
2. O país	2. **A História**
3. A violência cotidiana	3. O país
4. A cidade porto	4. A violência cotidiana
5. A oligarquia	5. A cidade porto
6. O sistema	6. A oligarquia
7. A violência política	7. O sistema
8. O neo-rascismo	8. A violência política

[103] IDEM, *Ibidem*, p.12. Na *découpage* de Mendonça – a autora oscila no emprego dos termos "decupagem" e "roteiro" – há muitos erros na tradução das palavras, causados por problemas na versão do filme utilizada em sua análise. Muitas vezes, ao traduzir erroneamente os termos, Mendonça perde de vista a mensagem elaborada pela "voz do texto" em determinados fragmentos. Um exemplo deste problema é a descrição da voz *over* na seqüência *O 17 de Outubro*. Não consta a transcrição do discurso de Evita Perón, importantíssimo para a mensagem do filme, no qual a então primeira dama afirma a disposição do povo a morrer por Perón. Mendonça nos informa que este trecho estava "inaudível na telecinagem". IDEM, *Ibidem*, p.07, v.2. Ainda na descrição da mesma seqüência, em determinado trecho no qual a voz *over* emite a seguinte mensagem: "O que era o mundo em 1945? Finalizava a guerra inter-imperialista. Começava uma nova partilha do mundo. Não existia a revolução na China, nem as chamadas democracias populares." Na transcrição de Mendonça consta a seguinte mensagem: "Que era o mundo em 1945? Começava a época antiimperialista. Começava nova divisão do mundo. Não havia revolução. A China ainda se chamava democracia popular.". IDEM, *Ibidem*, p.08, v.2. Há trechos nos quais só se descreve a voz, sem as imagens, ou vice-versa; outros nos quais a autora muda os nomes dos entrevistados, anunciado no filme pela voz *off*: Andina Lizarraga se torna Luís Arraga; Rudy Taborda se torna Rubita Borba. Na transcrição da letra da canção *Preguntitas sobre Dios*, do compositor argentino Atahualpa Yupanqui, dentro da descrição da seqüência *A guerra hoje* (final da parte II do filme), o sentido das frases também é modificado. Um trecho da música diz: "Meu pai morreu na mina, no fundo da cova. Cor de sangue mineiro tem o ouro do patrão.". Mendonça escreve: "E o pai morreu na mina, por causa do seu calor. Calor de sangue mineiro e do ouro do patrão.". Outro trecho da mesma música diz: "Que Deus vela pelos pobres, talvez sim ou talvez não. Te asseguro é que ele almoça na mesa do patrão.". Mendonça escreve: "Que vote pelo pobre, talvez sim e talvez não. Te asseguro que o acordo é a mesa do patrão.". IDEM, *Ibidem*, p.160, v.2. Depois de apontar estes problemas, não podemos deixar de ressaltar a diferença entre os recursos técnicos que tivemos em mãos e aqueles utilizados por Mendonça, no meio da década retrasada – acreditamos que a autora tenha utilizado uma versão em VHS do filme. Utilizamos um *dvd*, com imagens e áudio em ótimo estado, bem como, com o recurso dos subtítulos em espanhol, o que facilitou – por demais – na *découpage* do filme, e na compreensão e transcrição das mensagens da banda sonora.

[104] Destacamos em negrito todas as sequências que se deslocam, de uma edição para outra do filme, assim como as que não estão presentes em uma edição, mas em outra sim.

9. A dependência 10. A violência cultural 11. Os modelos 12. A guerra ideológica 13. A opção	9. O neo-rascismo 10. A dependência 11. A violência cultural 12. Os modelos 13. A guerra ideologia 14. A opção

PARTE II: ***Ato para a libertação*** **Sub-divisão I: Ato para a libertação** **1. Ato para a libertação (prólogo)** • **A História** • Argentina 1966-1967 • O peronismo no poder • Contradições de um movimento nacional • A crise do poder peronista • 16 de junho de 1955 • 31 de agosto de 1955 • A derrota nacional • A festa dos gorilas • A violência da "Libertadora" • Reflexões para o diálogo • Crônica da década violenta – 1955-1966 • O espontaneísmo • A clandestinidade • Crônica 1955-1958 • Os sindicatos • O desenvolvimentismo • O exército • O movimento estudantil • Ocupações fabris • As limitações do espontaneísmo • A guerra hoje	**PARTE II:** ***Ato para a libertação*** **Sub-divisão I: Crônica do peronismo** 1. Argentina 1966-1967 2. Crônica do peronismo 1945-1955 [105] **3. O 17 de outubro** 4. Intelectualidade pseudo-esquerdista e peronismo [106] 5. O peronismo no poder 6. Contradições de um movimento nacional 7. A crise do poder peronista 8. 16 de junho de 1955 9. 31 de agosto de 1955 10. A derrota nacional 11. A festa dos gorilas 12. A violência da "Libertadora" 13. Reflexões para o diálogo **14. Entrevista exclusiva com o General Perón** **Sub-divisão II: A resistência** 1. A resistência [107] 2. Crônica da década violenta 3. O espontaneísmo 4. A clandestinidade 5. Crônica 1955-1958 6. Os sindicatos 7. O desenvolvimentismo **8. Os setores médios e a intelectualidade** 9. O exército 1962-1966 10. O movimento estudantil 11. As ocupações fabris 12. As limitações do espontaneísmo

[105] Mendonça inclui o conteúdo desta seqüência em sua *découpage*, logo após a seqüência *Argentina 1966-1967*, porém não delimita o fim de uma e o começo de outra, bem como não cita o título ,*Crônica do peronismo*, no sumário. IDEM, *Ibidem*, p.05, V.2.

[106] Mendonça inclui o conteúdo desta seqüência em sua *découpage*, logo após a seqüência *O 17 de outubro*, na primeira parte de *La hora*. No entanto, também não faz referência ao título, *Intelectualidade pseudo-esquerdista e peronismo*, no sumário do filme, bem como não delimita, na descrição de imagens e sons, o fim do trecho, *O 17 de outubro*, e começo da outra sequência. IDEM, *Ibidem*, pp.5-12, V. 2..

[107] O conteúdo desta sequência consta dentro do item *Reflexões para o diálogo*, na descrição de Mendonça. No entanto, não tem o título *A resistencia*. IDEM, *Ibidem*, p. 103, V.2.

	13. A guerra hoje 14. Introdução ao debate [108] 15. Espaço aberto para o diálogo [109]

PARTE III: ***Violência e Libertação*** • Ao homem novo que nasce nesta guerra de libertação • A violência e a libertação • Cartas de combatentes • A mentira da legalidade • A impunidade • Um combatente • O compromisso do intelectual • As vítimas • Os mártires anônimos • A legalidade de nossa violência • A violência e o amor • Coexistência pacífica? • Internacionalismo combatente • Hipóteses para a libertação • Argentina hoje • Fragmento final de: La hora de los hornos	**PARTE III:** ***Violência e Libertação*** **1.** Violência e libertação **2.** Uma história de violência **3.** Cartas de combatentes **4.** A armadilha da legalidade **5.** A impunidade **6.** Os fuzilamentos do 16 de junho de 1956 **7.** O compromisso do intelectual **8.** As vítimas **9.** Os mártires anônimos **10.** A legalidade da nossa violência **11.** A violência e o amor **12.** Práxis e revolução **13.** Criar muitos Vietnans **14.** Coexistência pacífica? **15.** Internacionalismo combatente **16.** Hipóteses para a libertação **17.** Argentina hoje **18.** A violência como libertação

Beatriz Sarlo interpreta *La hora de los hornos* como um "palimpsesto-obra aberta", observando o "processo de varias correções onde a política escrevia uma nova versão sobre a anterior e se agregavam planos ou se prescindia deles ao ritmo da peronização de seus diretores". [110] Algumas modificações correspondiam a finalidades determinadas dos realizadores, bem como daqueles que se encarregaram de difundir o filme. Não necessariamente correspondem à sua "peronização". Como veremos, há outras questões que influencias nas "correções" do filme que, inclusive, transcendem o controle dos realizadores, já que desenvolve-se um circuito alternativo de distribuição da obra.

---

[108] Mendonça inclui o conteúdo desta seqüência em sua *découpage*, logo após a seqüência *A guerra hoje*, na segunda parte de *La hora*. Também não faz referência ao título, *Introdução ao debate*, no sumário do filme, nem delimita, na descrição de imagens e sons, o fim de *A guerra hoje* e o começo da outra sequência.

[109] A pesar de constar este título no sumário do filme, na versão de 2006, não se trata exatamente de uma sequência, mas somente de um intertítulo que finaliza o filme e dá início ao "ato".

[110] SARLO, Beatriz. *La noche de las cámaras despiertas.* Em: *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 265. Apud DEL VALLE, Ignacio. *Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto*. Em: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, ano 3, nº5, jan - jun 2012, p.6.

Como o quadro mostra, há diferenças significativas nas duas versões de *La hora de los hornos*. Começando pelo nome da primeira parte, que na versão descrita por Mendonça é *Crônica do Peronismo*, e na versão de 2006 é *Neo-colonialismo e violência*. No início da primeira parte da versão utilizada por Mendonça não consta o "prólogo", *Ato para a libertação*, seguido da seqüência *A história*, como na edição de 2006. Na versão descrita pela autora, *O 17 de Outubro* é a seqüência de abertura do filme. O "prólogo" está no início da segunda parte – que, não por coincidência, tem o mesmo título: *Ato para a libertação* –, também seguido de *A história*. Na versão de 2006, *O 17 de Outubro* é apenas a terceira seqüência da segunda parte do filme.

Outra diferença marcante na montagem das duas versões é a inserção de duas seqüências na versão de 2006 que não constam na *découpage* de Mendonça, são elas: *Entrevista exclusiva com o General Perón* e *Os setores médios e a intelectualidade*, ambas incluídas na segunda parte do filme, na edição por nós utilizada. São duas entrevistas típicas do *modo observativo*, nas quais não notamos a presença da equipe de filmagem no momento da tomada – a não ser pela voz *off* do entrevistador, que, vez ou outra, pergunta ao entrevistado. A primeira sequência, uma entrevista com o Perón, exilado em Madri, foi conseguida por um amigo dos realizadores de *Cine Liberación* e – como veremos adiante – inserida em *La hora* por alguns grupos que praticaram sua difusão clandestina. Nela o general expõe duras posições sobre o processo que o retirou do poder na Argentina, mostrando-se arrependido por não tem respondido de forma violenta às tentativas golpistas contra seu governo em 1955. A segunda seqüência é uma entrevista com dois intelectuais argentinos – Franco Monie (escritor e periodista) e Rodolfo Ortega Peña (historiador e advogado). Nela, os entrevistados falam sobre o caráter "reacionário" da intelectualidade argentina, e acusam-na de nunca apoiar os movimentos populares no país. No final, concluem que o "intelectual revolucionário" argentino deveria "ser peronista".

Há também um fragmento descrito por Mendonça que não consta na versão de 2006, localizado no final da seqüência *Reflexões para o diáologo*, da segunda parte do filme. Mendonça descreve algumas imagens – "fotos fixas de militares reprimindo"; "foto fixa de homem com braços estendidos e punhos fechados"; e "fotos fixas de concentrações de soldados reprimindo" – e uma narração em *voz over* que foram retiradas, na montagem da versão de 2006. Trata-se de um trecho no qual a "voz literal" dos realizadores constrói uma mensagem marcadamente identificada com a "resistência peronista":

> O movimento peronista potencializou-se revolucionariamente. São mais de dez anos de resistência. Hoje como ontem continua sendo o único grande movimento de massas argentino cujo núcleo é a totalidade do proletariado. Quer dizer que constitui o eixo fundamental da revolução argentina. A luta pelo poder popular requer ampliar ao máximo a frente pela libertação. É para essa ação comum que convocamos o diálogo aberto a todos os argentinos que estejam dispostos a combater sem pausa o inimigo da pátria: o imperialismo e seus aliados nativos. E que reconheça o papel hegemônico do proletariado na condução desse processo. [111]

Lendo o quadro, podemos notar que na versão de 2006 há duas subdivisões na segunda parte do filme, enquanto que na descrição de Mendonça há somente uma. Também há casos em que algumas seqüências ganham títulos e um lugar no sumário do filme, na versão de 2006; no entanto, na descrição realizada pela pesquisadora em 1995, estas mesmas seqüências têm seu conteúdo descrito na *découpage*, mas não têm um título próprio no sumário, sendo descritas dentro de outras seqüências.

Por fim, podemos notar muita diferença nos títulos das seqüências da terceira parte, *Violência e libertação*, em cada uma das versões. Porém, apesar de terem títulos diferentes, tratam-se, na maioria das vezes – salvo as exceções relatadas nas notas inseridas no quadro –, das mesmas seqüências: *Ao homem novo que nasce nesta guerra de libertação* equivale a *Violência e libertação*; *A violência e a libertação* equivale a *Uma história de violência*; *Um combatente* equivale a *Os fuzilamento do 16 de junho de 1956*; e *Fragmento final de la hora de los hornos* equivale a *A violência como libertação*.

Mendonça esboça uma análise imanente de *La hora*, compondo seu "roteiro", mas não adentra nas formas pelas quais o filme produz suas mensagens. Muitas vezes, Mendonça cai inclusive na armadilha de reproduzir os discursos dos realizadores – problema apontado por Núñez. Para a autora, os grupos ligados ao *NCL* seriam "movimentos pela busca de uma arte mais democrática, liderados por organizações políticas de libertação" [112]; *La hora* seria "uma verdadeira aula de História, com textos que se compõem com imagens intercaladas, de muita violência. É denúncia, é análise histórica, é proposta de libertação". [113] Faz críticas a determinados pontos da ideologia do filme: "há uma grande contradição no manifesto revolucionário dos autores,

---

[111] MENDONÇA, Mari E. R. *Op. cit.*,p.102, V.2.
[112] IDEM, *Ibidem*, p.48, V.1.
[113] IDEM, *Ibidem*, p.73, V.1.

propondo de um lado o socialismo e a revolução e, de outro, o peronismo populista". [114] Afirma que os realizadores fizeram uma "análise apreçada" e não convincente da cultura européia, de caráter xenófobo e que "destoa" do restante do filme. Também faz uma boa análise da presença da obra de Frantz Fanon em *La hora*. O trabalho de Mendonça é uma boa contribuição para os estudos acerca da história do cinema latino-americano, no entanto, termina por descrever e contextualizar muito e interpretar pouco.

O historiador argentino Mariano Mestman escreveu uma série de artigos, a partir da década de 1990, sobre a recepção de *La hora de los hornos* na Argentina e no exterior. [115] Entrando em contato com seu trabalho, percebemos que o filme adquire uma diversidade de formatos, conforme o circuito de exibição no qual é reproduzido, o que explica o surgimento de diversas edições de *La hora*, desde sua primeira exibição, na IV Mostra Internacinoal do Cinema Novo de Pesaro, na Itália, em junho de 1968. O filme causou debates distintos em cada conjuntura nas quais foi recebido, e sofreu modificações conforme a reação de cada público e as intenções dos diversos agentes – tanto da unidade central de *Cine Liberación*, quanto de unidades móveis que difundiam o filme clandestinamente pela Argentina – no processo de exibição.

O autor chama atenção para a questão do "cinema-militante" [116] em seus trabalhos sobre *La hora*. A experiência do grupo com as exibições clandestinas e com um circuito alternativo de distribuição das cópias do filme teria engendrado, com a prática, o aprimoramento de algumas reflexões teóricas iniciadas no período de

---

[114] IDEM, *Ibidem*, P.141, v.1.

[115] Selecionamos quatro artigos do autor, com os quais dialogamos em boa parte de nossa pesquisa são eles: MESTMAN, Mariano. *La exhibición del cine miltante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina).* **Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC),** Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm.> Acesso em: 30 jul 2011; MESTMAN, Mariano. *La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che.* Publicado em: **Secuencias. Revista de Historia del Cine,** Madri, núm. 10, julho de 1999; pp.52-65. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> Acesso em: 30 jul 2011; MESTMAN, Mariano. *Estratégia audiovisual y trasvasamiento generacional.* In: AGUILAR, Gonzalo [et.al]. (org.) SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina**.** *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007. pp. 51-71; e: MESTMAN, Mariano. *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación*. Em: *Revista Sociedad*, n.27, - Buenos Aires: UBA/Ed. Prometeo, primavera 2008, pp.27-79. Disponível em: <http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59>. Acesso em: 17 abr 2012.Este último é o resultado do três primeiros.

[116] Basicamente, a 'vinculação ou organicidade" de filmes a grupos políticos e a "instrumentalização" do cinema para os objetivos políticos. Para tanto, o Grupo *Cine Liberación* produziu em fins de 1968, começos de 1969, uma série de cine-informes junto à CGTA, que, segundo o autor, foram uma primeira experiência no "cinema-militante", que seria concretizada com as filmagens de *La hora de los hornos* e de outros dois longas de entrevistas com Perón em Madrid, na segunda metade de 1971: *Perón, la revolucion justicialista* e *Actuallización política y doctrinaria para la toma del poder* .

formação do Grupo *Cine Liberación*. Bem como alguns conceitos cunhados pelos cineastas e que estão presentes nos textos de *Cine, cultura y descolonización*, como "cinema-guerrilha", "cinema-militante", "cinema-ensaio" ou "cinema revolucionário", teriam ganho maior sustentação com as novas práticas de difusão do filme, elaboradas pelo grupo e pelos inúmeros agentes que colaboraram e utilizaram-se de materiais produzidos pelo *Cine Liberación* .

Outro fator de nosso interesse no trabalho de Mestman é o destaque dado a alguns agentes no processo de aproximação do grupo ao general Perón. Um exemplo é Carlos Mazar (amigo de Solanas e Getino), que, no final de 1968 gravou uma reportagem de poucos minutos em forma de entrevista com o líder exilado em Madri. Só depois da incorporação dessa entrevista os integrantes do Grupo *Cine Liberación* se propuseram a realizar outra, mais extensa, também em Madri com o líder proscrito. Segundo o autor, o trecho da entrevista com Perón – que aparece na segunda parte da cópia que utilizamos, e não consta na versão utilizada por Mendonça – "foi incorporado por algumas unidades móveis de difusão ao processo de exibição clandestina junto com *La hora de los hornos*.". [117] Ou seja, esta entrevista foi incorporada ao filme depois de sua estréia internacional em Pesaro, no ano de 1968. O autor também chama a atenção para a atuação do ex-tenente Julián Licastro – que conhecera Solanas e Getino na casa do intelectual Juan José Hernández Arregui –, no sentido de aproximar o grupo de Perón, inclusive levando rolos de *La hora* ao General em novembro de 1970, antes da realização dos dois longas de entrevistas: *Perón, la revolucion justicialista* e *Actuallización política y doctrinaria para la toma del poder*, ambos de 1971. Segundo Mestman, "as entrevistas com Perón em Puerta de Hierro receberam um uso militante até seu retorno à presidência" e a realização de ditas entrevistas marca também a "inserção mais plena [do grupo] no Movimento Peronista". [118]

O trabalho de Mariano Mestman considera aspectos novos para a elaboração de uma história de *La hora de los hornos* enquanto produção cinematográfica.

---

[117] MESTMAN, Mariano. 2008, *Op, cit.* P.53.

[118] Segundo o autor, no único número da revista *Cine y Liberación*, publicado em 1972, o grupo classifica a experiência de realizar os dois longas de entrevistas com Perón em Madrid como "o ponto mais alto de sua integração como cineastas revolucionários à experiência histórica do povo". IDEM, *Ibidem*, p.52. No artigo publicado na coletânea *Imágenes de lo real*, o autor afirma que tendo o contato com os textos do grupo pode-se "observar a construção que o próprio grupo faz de seu lugar nesse momento histórico, de sua relação com Perón e o movimento, assim como os elementos que incorpora conforme a configuração de uma tradição (como toda tradição, seletiva) do cinema militante.". MESTMAN, M. 2007. *Op, cit.*, p.52.

Dialogamos constantemente com suas pesquisas, que nos permitem uma aproximação a aspectos relevantes da militância do Grupo *Cine Liberación*, e que interferem no processo de produção e de reconstrução constante do filme. Poderíamos pensar numa cultura política particular, produzida em meio a práticas que advém da cinefilia (como fenômeno muito particularizado na Argentina daquele momento), e do acalorado momento político do país. Adentremos a partir de agora, na história do Grupo *Cine Liberación* e da produção de *La hora de los hornos*.

2.2 Formação do Grupo *Cine Liberación*.

Em 1965 o cineasta italiano Valentino Orsini viajou até a Argentina com o intuito de supervisionar a rodagem de um documentário, cujo projeto coletivo contava com a participação de vários cineastas, entre eles Solanas. A idéia central de *Los que mandan* seria dividida em alguns episódios que retratavam a gênese de um golpe de Estado. Em maio de 1966 se apresentou o projeto ao Instituto Nacional de Cinematografia, contudo, logo foi rechaçado pela censura. Um mês depois o governo constitucional de Arturo Illia era derrubado pelo golpe militar liderado pelo general Juan Carlos Onganía, que se antecipou às eleições previstas para o ano seguinte. É a partir daí que, de maneira progressiva, a radicalização passa a fazer parte do discurso de Solanas.

Desde 1963, Octavio Getino havia se unido a Solanas na produção de um filme com depoimentos de militantes, sindicalistas e políticos ligados à chamada "Resistência Peronista". Aproveitando uma compilação de materiais de arquivo realizada por Solanas, iniciaram o projeto denominado *Notas e testemunhos sobre o neo-colonialismo, a violência e a libertação*. [119] De início, a pretensão era produzir um manifesto, um ato, "um filme revolucionário antes da revolução" [120], que acreditavam estar próxima. No decorrer do processo seriam incorporados ao grupo Gerardo Vallejo e o produtor Edgardo Pallero. [121] Com o golpe de 1966, a chamada "Revolução Argentina", as condições de rodagem do filme passam para a clandestinidade, já no primeiro ano de produção. Segundo Mônica B. Gordillo, "o governo de Onganía atuou

[119] Posteriormente este mesmo título foi utilizado como sub-título de *La hora de los hornos*.
[120] CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p.61.
[121] Mestman aponta um quarto integrante do grupo, Nemesio Juarez, que colaborou na produção de *La hora*. Em: MESTMAN, Matiano. *Op, cit.*, p.04.

como precipitador, como o momento em que se deram as condições para a construção de uma percepção de injustiça, que é necessária para a passagem à ação".[122] A proposta inicial de crítica à indústria cinematográfica argentina, ao modelo hollywoodiano e sua função alienante como peça chave do triunfo do *Imperialismo Cultural*, a partir de então se agregava com a radicalização e o combate ao cerceamento das liberdades exercido pela ditadura. O Grupo *Cine Liberación* formou-se em um momento no qual a "alternativa insurrecional" ganha força no país, e a própria postura militante dos membros os insere num ambiente no qual a idéia dos "povos em armas" é amplamente discutida. [123]

A base ideológica do grupo centra-se em conceitos como *descolonização, neo-colonialismo, imperialismo cultural*, e outros que estavam em voga no debate realizado pelas esquerdas nacionalistas na Argentina, em outros países da América Latina e do chamado "Terceiro-Mundo". [124] Somam-se a estas idéias os exemplos da revolução cubana, de Fidel Castro e Che Guevara, que lutava com a guerrilha na Bolívia no momento em que se iniciam as filmagens de *La hora de los hornos*. Pouco tempo antes da conclusão do filme a notícia da morte de Che na Bolívia impacta os realizadores de *Cine Liberación*, que dedicam sua obra inaugural ao ídolo das vertentes "revolucionárias" argentinas e latino-americanas. A figura de Che, que, que ao longo da década de 1960 funcionou como uma espécie de unificador de diversas facções da esquerda argentina, termina por ser explorada em *La hora* como um Cristo [125]: o grande mártir da revolução, a quem se dedica o filme.

---

[122] GORDILLO, Mônica. *Protesta, rebelión y movilización: de la resistência a la lucha armada, 1955-1973*, in: JAMES, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina*, t. IX, Buenos Aires: Sudamerica, 2003. pp. 329-380, p.348.

[123] A autora chama a atenção para os grupos que promoviam a chamada "alternativa insurrecional" na Argentina dos anos 1960: "Nesta linha, se inscreveram tanto vertentes que provinham do peronismo como outras que se foram desprendendo dos partidos de esquerda, conformando as distintas variantes da conhecida como "nova esquerda".". IDEM, *Ibidem*, p. 343.

[124] Na Argentina Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Juan José Hernándes Arregui, ligados à perspectiva do "revisionismo histórico" argentino, fortemente influenciada pelo peronismo e o marxismo de uma nova esquerda nacionalista que se formava no decorrer da década de 1960. Tratava-se de criticar algumas posições adotadas pelo governo peronista, numa tentativa de destacar as potencialidades de propostas mais à esquerda desta doutrina. Internacionalmente, *Cine Liberación* dialoga com as propostas de internacionalismo combatente marxista-leninista, presente principalmente em textos como: *Mensagem aos povos através da Tricontinental*, escrito por Ernesto Guevara em 1967 e *Segunda Declaração de Havana*, texto de Fidel Castro (1962); bem como com um anti-colonialismo terceiro-mundista, com base nas idéias de Frantz Fanon, Aimé Cesaire, Jean-Paul Sartre, Mao-Tse-Tung, entre outros que teriam frases e idéias citadas e diluídas no conteúdo de *La Hora de Los Hornos*, e em textos e entrevistas dos realizadores do grupo.

[125] Ver: MESTMAN, Mariano. *La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che*. Publicado em: **Secuencias. Revista de Historia del Cine,** Madri, núm. 10, julho de 1999; pp.52-65. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> Acesso em: 30 jul 2011.

A elaboração da idéia de um "cineasta descolonizado" em um país cujo governo autoritário exercia a censura estruturalmente dependeria de uma crítica ao cinema comercial, fosse ele um produto bem acabado *hollywoodiano*, ou um filme de autor do pós-guerra, ao estilo *Nouvelle vague* francesa, ou *neo-realismo italiano*. Este ponto nos interessa, pois era uma das questões centrais para Solanas e Getino, em seus primeiros textos e entrevistas: que estética deveria ser adotada por um artista comprometido com um cinema "verdadeiramente novo"? Como produzir e difundir filmes sem depender das produtoras privadas e do aparato estatal, podendo assim elaborar uma "contra-informação" para o povo, vítima da manipulação e do "colonialismo cultural"? A única alternativa do cineasta legitimamente "revolucionário" diante da situação "neo-colonial" de seu país e do continente seria aliar-se às lutas levadas a cabo pelas massas, e informar a população sobre aquilo que o sistema omitia em seus veículos oficiais de comunicação, para colaborar com a revolta armada dos povos, dando assim continuidade às lutas históricas dos "libertadores" e "pais fundadores" da nação argentina, e latino-americana. [126] O processo de definição de posicionamentos que deu origem ao Grupo *Cine Liberación* é citado por Solanas em 1973, em entrevista à revista *Cine Cubano*:

> Começamos criticando o cinema, considerado como meio de comunicação de massa instrumentalizado para a colonização do povo, em uma situação como a da Argentina, de guerra de libertação – ainda que uma guerra não inteiramente explícita – uma antiqüíssima guerra nacional, que o povo sofria em sua totalidade; a frustração nacional, a exploração da classe trabalhadora, a repressão e a dependência do país e de todas as suas ordens. Esta guerra está instrumentalizada com todo tipo de armas, inclusive com a instrumentalização dos meios de comunicação de massa, o aparato

[126] Conforme Tzi Tal, os realizadores se pautam em um discurso particular do revisionismo argentino que, desde o final do século XIX, elaborou uma versão da história do país contraposta à imagem "oligárquico-liberal". Um "revisionismo histórico marxista, que florescera nos anos sessenta junto com o auge da teoria da dependência forneceu a 'matéria-prima' simbólica para a construção de representações cinematográficas nas lutas por formar a imagem do peronismo e da Argentina". TAL, Tzvi, *Op. cit.*, p.64. Outra vertente da história argentina importante na interpretação presente em *La hora* são as "Cátedras Nacionais", que constroem uma "mitologia nacional revolucionária". IDEM, *Ibidem*, p.70. Esta vertente interpreta a história do país ligada à da América Latina, como uma série de "fases" nas quais as lutas populares estariam conduzindo os povos à "libertação", desde os processos de independência nacionais dos países latino-americanos, no início do século XIX. No caso do Grupo *Cine Liberación*, constroem uma linha mistificadora da história da libertação argentina, que inicia-se com San Martín e a Independência, passando pelas "montoneras" (tropas de civis organizadas em torno dos caudilhos nacionalistas durante a guerra de independência na Argentina); pelo caudilho que governou Buenos Aires, Juan Manuel Rosas; pelos governos constitucionais de Yrigoyén (1916-1922/1928-1930) e, logicamente, culminam no governo presidencial de J. D. Perón (1945-1955). A partir daí, a "resistencia peronista" e o "peronismo revolucionário", surgidos com a deposição do líder, seriam os processos continuadores da libertação, iniciada com Bolívar e San Martín.

> cultural, a superestrutura cultural. Em síntese, esta guerra também se instaurava de forma muito especial através da guerra ideológica. Isto é: como fazer para que o povo não tomasse consciência de sua situação de guerra? Daí a censura dirigida aos meios de comunicação de massa, etc. Então, fizemos uma crítica ao cinema pelo papel político que cumpria – leia-se, aparente despolitização das massas – através dos meios de comunicação, com o propósito de tirar a autonomia da Revolução Argentina, despolitizar a frente patriótica do povo, despolitizar os meios de comunicação de massa, despolitizar a cultura. Em resumo: desinformar. Porque, no mundo contemporâneo, se algo tem evoluído é a guerra de informação e a guerra ideológica. Portanto resolvemos ultrapassar todos os conceitos antiquados. Fazer um cinema que estivesse fora do sistema já era em si uma proposta bastante inusitada. Até aquele momento o cinema se encontrava completamente atado a um modelo dependente, que significava, entre outras coisas, a adoção das concepções cinematográficas nascidas nas metrópoles, a adoção de suas tecnologias, a adoção do modelo artístico-cultural de seus gêneros, a adoção de todos os mecanismos industriais, e, ao mesmo tempo de todos os canais de circulação do cinema. Essa crítica nos conduziu ao descobrimento do significado que tinha um cinema como fato completamente dependente da concepção imperialista. [127]

Buscando produzir uma arte de contestação, os membros de *Cine Liberación* se inserem em um grupo de intelectuais-artistas que se propuseram a interpretar o continente latino americano nos moldes das esquerdas nacionalistas. Solanas e Getino afirmam em diversas entrevistas que compreendiam que as doutrinas que vinham de fora não explicavam a história de seu país. Aos poucos o grupo se aproximou do peronismo [128] e sua doutrina "justicialista" [129] como um dos referenciais teóricos para a elaboração de um discurso "insurrecional" no cinema, que pregava a libertação da

---

[127] SOLANAS, Fernando. *Dar espacio a la expresión popular.* In: Cine Cubano, 86-87, 1973, pp.50-51. Apud OLIVEIRA, E. *Op, cit.*, p. 94.

[128] Sobre o envolvimento do grupo *Cine Liberación* com Juan Domingos Perón ver: MESTMAN, Mariano. *Estratégia Audiovisual y travasamiento generacional: Cine Liberación y el movimiento peronista*. In: AGUILAR, Gonzalo [et.al]. org. SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina. *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007.p. 51-70. Ver também: MESTMAN, Mariano. *La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina).* **Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC),** Madrid, 2001. Disponível em: http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm Acesso em: 30 jul 2010.

[129] O Justicialismo definido por Perón: "Parecera que uma terceira concepção possa conformar uma solução aceitável, pela qual não se chegaria ao absolutismo estatal, nem se poderia voltar ao individualismo absoluto do regime anterior. Será uma combinação harmônica e equilibrada das forças que representam ao estado moderno para evitar a luta e o aniquilamento de uma dessas forças, tratando de conciliá-las, de uni-las e de pô-las em marcha paralela para poder conformar um Estado no qual, harmonicamente, o Estado, as forças do capital e as forças do trabalho, combinadas inteligente e harmoniosamente, se possa construir o destino comum com benefício para as tres forças e sem prejuízos para nenhuma delas." Em: PERÓN, Juan Domingos. *Tercera posicion y unidad latinoamericana*. CHÁVEZ, Fermín (org). Buenos Aires: Biblos, 1985, p.9. Ver Também: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2009.

Argentina e da América Latina perante as forças do "Neo-colonialismo", bem como a revolução social. Nesse sentido foram de suma importância algumas tendências de base do sindicalismo peronista, que posteriormente teriam grupos ligados à exibição de *La hora*. A chamada "CGT de los Argentinos" foi uma dessas organizações que, inclusive, criou espaços para a exibição do filme, a partir do final de 1968. [130]

Portanto, o grupo constitui-se num momento em que muitos intelectuais incorporaram as perspectivas do "revisionismo histórico marxista" e um olhar sobre a classe trabalhadora peronista como sujeito fundamental da transformação revolucionária na Argentina". [131] O intelectual, entendido como "nacional" ou "revolucionário", buscava articular-se junto às camadas "populares" – ou o "povo-nação" – na luta político-ideológica contra o regime. Reivindica-se uma versão da história e da cultura nacionais contrária à elaborada pelos intelectuais ditos "neo-colonizados". [132] Observando as citações presentes em *La hora* – principalmente através de legendas – e os escritos de *Cine Liberación*, encontraremos referências a nomes como os já citados Arregui e Scalabrini Ortiz, além de Arturo Jauretche e John William Coke, de enorme influência no processo denominado "nacionalização das camadas médias" argentinas. Solanas, por exemplo, vinha de uma família de classe média simpatizante da União Cívica Radical. [133] É um filho de anti-peronistas, que começa sua militância política no Partido Comunista argentino, mas no decorrer da década de 1960 se torna peronista. [134]

O *justicialismo* foi incorporado por boa parte da sociedade argentina a partir da ascensão de Juan Domingos Perón à presidência, em 1946. Conforme os discursos do maior teórico desta doutrina – o próprio Perón – os lemas do *justicialismo* são: "justiça social", "soberania política" e "liberdade econômica". Após a deposição de Perón através de um golpe em 1955 – a chamada "Revolução Libertadora" – e a proscrição da ideologia justicialista, organizações trabalhistas e de caráter esquerdista passam a se aproximar de alguns de seus preceitos, e principalmente da figura do líder, então exilado

---

[130] Octavio Getino afirma em entrevista a Mariano Mestman que entre as primeiras pessoas a assistirem *La hora* concluído estavam o escritores peronistas Hernández Arregui e Rodolfo Walsh, na época diretor do semanário CGT, da "CGT de los Argentinos". Este último tornou-se referência para a esquerda peronista desde a publicação de "Operación Masacre", livro no qual denuncia os fuzilamentos de militares e civis peronistas em 1956. Em: MESTMAN, Mariano. 2008, *Op, cit.*, p. 02.

[131] Ibid.,p. 02.

[132] Como aponta Mestman, nessa categoría de intelectuais "neo-colonizados" inseria-se posturas das mais variadas orientações, desde setores liberais até a chamada "esquerda clássica", incluindo os partidos socialista e comunista.

[133] MONTEAGUDO, Luciano. *Los directores Del cine argentino: Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina,1993, p. 15.

[134] Ver: LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. *Solanas por Solanas. Um cineasta na América Latina*. Trad. Roberto Barnú. São Paulo: Iluminuras/Fundação Memorial da América Latina, 1993, p.27.

em Madri, na Espanha franquista. No período correspondente a 1955-1973, o peronismo foi re-elaborado em cada segmento social com o qual tomava contato, e foi absorvido principalmente pelos grupos excluídos pelo discurso oficial, que reconstruíam seu nacionalismo em torno das propostas de Perón.

Mariano Mestman divide a história do grupo Cine Liberación em duas fazes: a primeira (1966 a 1971) inclui a realização de "*La hora de los hornos*" (1966-1968) e das duas longas entrevistas com Perón em Madrid – *Perón, la revolucion justicialista* e *Actuallización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) –, sendo caracterizada pela "difusão clandestina (ou semi-clandestina)" do material produzido; a segunda fase se abre em 1972 e é caracterizada pela produção de filmes políticos carregados do projeto de "descolonização cultural" – presente já no nascimento do grupo –, porém realizados para serem difundidos em circuitos comerciais.[135] Esta divisão identifica uma mudança nas condições políticas do grupo dentro de seu país, passando de clandestino para oficial. Nesta dissertação, concentramo-nos no primeiro período da história do grupo, no qual produzem e difundem *La hora de los hornos*.

2.3. A composição de *La hora de los hornos*.

Além de reproduzir imagens de arquivo e de outros filmes, há seqüências em *La hora de los hornos* que foram filmadas pelo próprio grupo, com uma equipe de quatro pessoas. Algumas destas seqüências foram produzidas com uma câmera Bolex de 16 mm, sem som sincrônico e à corda, o que propiciava a captação de tomadas de até vinte e seis segundos, somente. Devido a isto, boa parte das seqüências filmadas pelo grupo caracterizam-se por serem curtas. As tomadas de maior duração foram filmadas com câmeras alugadas ou emprestadas. [136] Durante 30 meses de trabalho – entre 1966 e 1968 – Fernando Solanas e Octavio Getino percorreram o território argentino captando imagens e entrevistas com o intuito de abordar o problema da identidade nacional, do passado histórico e do futuro político de seu país.

Terminadas as filmagens e a seleção de materiais que iriam compor o filme, Solanas vai a Roma, com o intuito de realizar a montagem de duzentas "latas" de

---

[135] MESTMAN, Mariano. 2008, *Op, cit.*, p. 04.
[136] Ver: SOLANAS, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura.* Entrevista de Horacio González, Buenos Aires: Puntosur, 1989, p. 241.

negativos e positivos. Seu contato com Valentino Orsini foi de grande valia. Orsini apresenta Solanas a Giuliani G. de Negri, dono de uma produtora cinematográfica, e Pierluigi Battistrada. Os três itaianos compunham a "Ager Film", e colaboraram com a conclusão de *La hora*. [137]

Conclui-se o filme, dividindo-o didaticamente em três partes, cada uma dispondo de organização formal, temáticas e objetivos próprios. Os cineastas chamam de *Cine-livro* – como nos "filmes-livro" soviéticos lembrados por Biosca – a estruturação que divide o filme em inúmeras partes, equivalentes a capítulos e, dentro desses, contempla subdivisões chamadas de "notas". A opção do Grupo *Cine Liberación* em compor sua obra inaugural de forma fragmentada não corresponde somente a questões estéticas postas durante a produção do filme. O material fílmico de *La Hora* é extremamente heterogêneo e o estilo de montagem escolhido para estruturá-lo está indissoluvelmente ligado aos propósitos políticos do grupo. A divisão do filme em três grandes blocos, subdivididos em seqüências menores facilitou o esquema de distribuição/exibição/difusão de *La hora,* conforme os objetivos políticos de cada exibição. [138]

A primeira parte de *La hora,* intitulada *Neo-colonialismo e Violência,* tem aproximadamente 90 minutos. Trata da história da Argentina e do continente latino americano, oscilando formalmente entre o estilo de uma reportagem e de um filme-ensaio. Conforme a interpretação histórica revisionista enunciada pela "voz do texto" – com grande suporte do comentário em voz *over* ("voz literal") e dos intertítulos – a América Latina teve seu povo oprimido e sua "unidade" quebrada pelo "neo-colonialismo" já no século XIX, com a não concretização dos projetos de independência nacional. Isto se explica a partir da vinculação das elites coloniais – ou "oligarquia", no vocabulário revisionista – com o capital inglês, e do não rompimento com a dependência econômica. De acordo com esta visão, a continuidade da política sustentada pelas elites agro-exportadoras e industriais do país teria impedido a "completude" dos movimentos liderados por Bolívar e San Martin [139] contra a coroa

---

[137] LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. *Op, cit.,* p. 35.

[138] Solanas e Getino tratam *La hora* como uma "obra inconclusa". Ao mesmo tempo que posibilita um processo dinâmico de transformação da obra, isso serve de argumento defensivo para o grupo incluir e excluir sequências, conforme mudavam seus interesses com o passar dos anos. Ver: SOLANAS, F. & Getino, O. *Op, cit.,* p. 79.

[139] Conforme anuncia a voz *over* na "nota" *A história*, da primeira parte de *La hora*. A ideologia da independência nacional, coligada à noção da América Latina como a "grande nação" inacabada, fica claramente expressa em algumas declarações dos realizadores, como esta de Solanas: "Tínhamos uma autêntica vocação revolucionária e independente, como José de San Martin e Bolívar em suas lutas contra

espanhola, e "traído" a independência em dois momentos: primeiro, vinculando-se ao capital inglês no século XIX e mantendo a Argentina como o "apêndice agrário da indústria européia"; e depois, ao capital financeiro norte-americano, política esta que teria derrubado Perón e impedido novamente a "completude" da revolução nacional no século XX. Trechos das mais variadas origens são montados em prol do argumento central repetido durante o filme pela "voz literal" dos realizadores: a única opção para que o latino-americano possa se libertar do "neo-colonialismo" é enfrentar seus agentes internos e externos através da luta armada, a guerrilha e, se for preciso, sacrificar a própria vida por um "mundo melhor".

Esta primeira parte encontra-se subdividida em um prólogo e mais treze "notas", cada qual com um tipo de organização formal e uma temática própria. São elas: *A história*; *O país*; *A violência cotidiana*; *A cidade porto*; *A oligarquia*; *O sistema*; *A violência política*; *O neo-racismo*; *A dependência*; *A violência cultural*; *Os modelos*; *A guerra ideológica*; *A opção*. Nesta "notas", exibem-se trechos de noticiários e documentários, entrevistas e reportagens; fragmentos de outros filmes [140] ; grafismos; quadros congelados; fotos fixas – por vezes exploradas com movimento de câmera, ou com planos que enfocam detalhes através da técnica do *zoom*; e imagens de peças publicitárias. Esta multiplicidade de conteúdos visuais é organizada por uma voz *over* autoritária – típica do *modo expositivo*; por intertítulos que direcionam a interpretação de imagens e sons, bem como referenciam as bases conceituais de *La hora* – característica do *modo reflexivo*; e com a sobreposição de canções que dão sugestões para a interpretação das imagens, bem como ritmo à montagem de algumas seqüências. As variações formais entre uma seqüência e outra se dão em meio à utilização de uma grande quantidade de recursos e técnicas cinematográficas, usados numa busca de controlar e subordinar as imagens ao argumento político ideológico elaborado pelas diversas "vozes" de *La hora.* Nesta primeira parte do filme há referências particulares sobre a história argentina, articuladas com comentários gerais sobre a história da América Latina e dos países africanos e asiáticos.

---

a Espanha no século passado, para não falar na Revolução Mexicana no início do século, da Nicaarágua de Sandino, da Guatemala de Arbenz e, naturalmente, da Revolução Cubana de 1959.". Em: LABAKI, A. & CEREGHINO, M. *Op, cit.*, p.40-41.

[140] São pequenos excertos de *Tire-Dié* (Fernando Birri, 1960); *Faena* (Humberto Ríos, 1960); *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Now* (Santiago Alvarez, 1965); *El cielo y la tierra* (Joris Ivens, 1965); com os quais o grupo busca construir uma tradição dentro do cinema latino-americano "militante", que seria legitimada e apropriada por esta "nova" proposta de cinema, com um viés de "intervenção política".

A segunda parte, intitulada *Ato para a libertação*, com duração de 120 minutos, tem duas grandes subdivisões, cada uma com várias "notas": **a)** *Crônica do Peronismo (1945-1955)*, onde se retrata a ascensão, o isolamento e a queda do regime denominado "*Justicialismo*" e de sua figura central, Juan Domingos Perón. [141] Sustenta-se a idéia de que neste passado, então recente, o povo argentino voltara a caminhar para a libertação da opressão "neo-colonial", mas este processo fora interrompido também por meio de um golpe militar em 1955, a denominada "Revolução Libertadora". Esta subdivisão ainda contém a entrevista com Perón gravada em Madri no ano do lançamento do filme; **b)** *A resistência* (1955-1966), neste trecho também fica expressa a tentativa de elaboração de uma "contra-informação", como, por exemplo, o detalhamento das práticas de militantes ligadas a organizações resistentes. Contém entrevistas com militantes de sindicatos, do movimento estudantil, da CGT e da juventude peronista onde se trata das lutas organizadas pela classe trabalhadora, das ocupações de fábricas, embates na rua com a polícia, e do caráter clandestino que tomava aquelas ações. A principal "tese" de *Ato para a libertação* é apontada na seqüência *As limitações do espontaneísmo*, na qual a voz *over* dá sentido aos diversos depoimentos de militantes, concluindo a necessidade da organização da violência revolucionária diante do fracasso das ações espontâneas da "resistência peronista" no período referente a 1955-1967.

Tanto a segunda, quanto a terceira parte de *La hora* avançam numa linha estilística mais própria ao documentário. A "voz de Deus" típica do *modo expositivo* se faz novamente presente nas seqüências que expõem reflexões mais gerais sobre a história da Argentina e da América Latina, como na primeira parte. Mudando com relação a *Neo-colonialismo e violência*, *Ato para a libertação* e *Violência e libertação* (terceira parte) contém muitos depoimentos, que variam os estilos de "voz" entre os modos *observativo* e *participativo*. No entanto, a voz *over* continua a interferir na elaboração do sentido geral da maioria das seqüências dessas duas partes, propondo

---

[141] Em 1943, Perón chega ao poder fazendo parte de um golpe militar articulado junto ao o GOU (Grupo de Oficiais Unidos), ocupando, primeiramente, o cargo de secretário do Trabalho e Previsão. Logo foi adquirindo a imagem de líder dos trabalhadores, principalmente através do emprego de políticas trabalhistas. "Foi preso em 1945, por pressão de grupos conservadores e de adversários que conquistou no interior do seu próprio grupo. Sua libertação ocorreu graças a uma mobilização de trabalhadores, sem precedentes na história do país, realizada na Praça de Maio, em 17 de outubro de 1945." Em: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.* São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.49. O 17 de outubro de 1945 ficou conhecido como "El día de la lealtad", o dia em que o povo saiu às ruas num grande apelo pela volta do líder, o grande evento histórico do calendário peronista. Em 1946 Perón chega à presidência da Argentina por meio de um processo eleitoral democártico.

revisões das diversas experiências relatadas no filme, e convidando os espectadores – "companheiros" – a refletirem e a tirarem conclusões – postura esta mais característica do modo *reflexivo* do documentário. Tanto a segunda, quanto a terceira parte do filme desenvolvem o que Solanas e Getino chamaram de *cine-ação* ou *cine-ato*. Trata-se de introduzir intertítulos na tela e enunciar, por meio da voz *over*, intervalos na projeção para a realização de debates entre os presentes.

A terceira e ultima parte do filme, *Violência e Libertação*, tem 45 minutos nos quais se trata do significado da violência no processo de "libertação nacional" argentino: o que os autores denominam "guerra de libertação". Denuncia-se a violência do sistema por meio de entrevistas nas quais militantes relatam torturas sofridas, fuzilamentos e desaparecimentos praticados pelos governos militares argentinos contra a "resistência peronista". Estes depoimentos variam de procedimentos, sendo alguns tomados em som *direto*, outros com som pós-sincronizado; alguns com o estilo voz do modo *observativo*, outros mais próximos ao estilo *participativo*, com a presença da equipe na tomada. Também reproduzem cartas de militantes argentinos e latino-americanos através do comentário em voz *over*, sobreposto a planos de cenas criadas pelo grupo. Esta terceira parte se propõe como um estudo sobre o significado da violência, atrelando as experiências da "resistência peronista" às experiências de luta do "povos do Terceiro Mundo", principalmente aos exemplos de Cuba, Argélia e Vietnam. Baseando-se nas idéias de Frantz Fanon, o filme incita o espectador a abandonar sua posição "passiva" e a aderir à prática da violência revolucionária como fator central na identidade dos povos "colonizados", que teria sua legitimação diante do terror estatal, demonstrado durante todo o decorrer de *La hora*.

2.4. Análise imanente.

Dado o tamanho desmesurado da obra, optamos por trabalhar com *sequências-chave*, retiradas das três partes do filme. Selecionamos seis seqüências para a realização desta análise. Nestas seqüências estão contidas representações filmicas do povo e da política – argentinos e latino-americanos – que nos permitem situar o filme em sua proposta político-ideológica, bem como identificar as formas pelas quais se produzem determinadas representações.

2.4.1. Primeira *sequência-chave*: "Prólogo" ou *Ato para a libertação*.

Para dar início à análise imanente, optamos por descrever a primeira *seqüência-chave* de *La hora de los hornos*. A descrição realizada partiu do interesse em "transpor para a linguagem verbal os elementos de informação, de significação" que as imagens contêm. [142] A primeira *seqüência-chave* selecionada é também a primeira do "filme-livro" – na versão utilizada para esta análise – do Grupo *Cine Liberación*: o "prólogo", *Ato para a libertação*. Como veremos logo em seguida à descrição, a tese central do filme é elaborada de forma sintética nesta seqüência pela "voz do texto".

Dividimos esta primeira *seqüência-chave* em quatro segmentos de planos, considerando a organização das mensagens produzidas pela "voz do texto": **1)** *ação do povo/reação imediata dos militares* (fotografias 1 a 10); **2)** *reação organizada dos militares (perseguição, violência brutal) /constatação da "falsa história"*(fotografias 11 a 26) ; **3)** *constatação da necessidade de organização da luta revolucionária/limites do espontaneísmo* (fotografias 27 a 41); **4)** *constatação da desigualdade de organização e aparato de força entre povo e militares/ ódio e sacrifício como força "espiritual" que move historicamente o povo à revolução* (fotografias 42 a 68).

Antes do início da exibição de imagens de arquivo nesta seqüência, é apresentado um intertítulo com os seguintes dizeres:

> Este filme fala do neo-colonialismo e da violência cotidiana na Argentina e por extensão, dos demais países do continente que ainda não se libertaram, por isso, a exposição do tema não inclui Cuba, primeiro território livre da América.

Após um corte e um plano com a tela negra, surge um novo intertítulo: "A Che Guevara e a todos os patriotas que caíram na luta pela libertação Indo-americana". A tela fica negra novamente e tambores africanos começam a soar na banda sonora, aumentando progressivamente de intensidade. [143]

---

[142] AUMONT, Jacques; & MARIE, Michel. *Op. cit.*, p.64.

[143] Em entrevista publicada na última edição do filme (2006), Solanas afirma que o grupo utilizou uma "tumbadora" (o equivalente à timba brasileira), um bongô e um latão de petróleo para a gravação da percussão que compõe a banda sonora do prólogo. Sobre o ritmo musical, o cineasta – hoje deputado federal e dono da produtora cinematográfica Cinesur – declara que se optou pelo compasso 6/6, por se tratar de uma rítmica muito presente nos ritmos latino-americanos. Além disso, cânticos africanos foram reproduzidos ao contrário, ou seja, de trás pra frente. A progressão rítmica é vertical e aumenta sua intensidade sem cessar, aos poucos incorporando cada um dos elementos que a compõem.

1) Segmento 1: *ação do povo/reação imediata dos militares* (fotografias 1 a 10).

Os primeiros planos incluídos nesta análise surgem rapidamente na tela, assim como desaparecem. São montados com um sentido pedagógico, causando um choque de opostos seqüencial. Na banda sonora reproduz-se o som de tambores progredindo e, do negro da tela [144], aparece repentinamente uma tocha queimando. A tela negra retorna logo em seguida. Vemos um plano de arquivo, no qual alguns soldados correm pela rua empunhando armas. A tocha do plano anterior é acompanhada de um estalo, o primeiro de muitos que virão na seqüência. Ressaltamos o surgimento da tocha acompanhada do estalo, pois, no decorrer do "prólogo", a inserção de elementos novos no plano das imagens e na banda sonora acompanha a construção da significação induzida pela "voz do texto", dando suporte na evolução e na intensidade da narrativa criada através da montagem. Neste sentido, a tocha – como veremos, um símbolo da resistência, da luta e da vigília peronista – pode ser interpretada como o ascender de uma primeira chama, o inicio de um movimento no filme, o povo e sua ação "revolucionária" espontânea. Como veremos no plano seguinte – com soldados armados que correm por uma rua –, a reação tenta impedir, usando da violência e da repressão. A partir daí, são exibidos pequenos planos de imagens de arquivo através de uma montagem acelerada. Estes planos são intercalados pela tela negra num sentido de choque de opostos, que faz referencia a uma série de binômios presentes no decorrer do filme, expressos tanto pela "voz do texto" quanto pela "voz literal" dos realizadores: povo/oligarquia; libertação/opressão; Terceiro-Mundo/imperialismo; violência revolucionária/violência neo-colonial; guerra de libertação/ guerra de opressão.

No plano que se segue, vemos manifestantes aglomerados que gritam e levantas as mãos. Novo plano com tela negra. Um fuzil dispara na rua repentinamente, acompanhado de um estalo no som. Tela negra. Um civil arremessa uma granada contra uma vitrine e corre para longe. Esse plano é acompanhado de dois estalos, um no início e outro no momento do corte. Nova tela negra. Uma arma a atirar, num plano muito curto, seguido de outro plano que exibe outro tiro disparado por um soldado – que temos o tempo de ver dessa vez. Esses disparos também são acompanhados por estalos

[144] Na mesma entrevista citada na nota anterior, Solanas declara que a tela negra, que intercala a aparição repentina das imagens neste prólogo, equivale a uma espécie de "espaço litúrgico", "o território natural da narração em La hora de los hornos". Os planos rápidos de arquivo surgem e desaparecem e retornamos sempre à tela negra, é nela que as legendas se fazem presente, e que a voz *over* emite as asserções mais intimistas ao espectador. A tela negra tem uma função introspectiva em *La hora*. Convida o espectador a refletir sobre o que passou, esperando pelo que pode vir.

agudos na banda sonora, que continua com a progressão dos tambores. Logo em seguida mais um tiro é disparado por uma arma, acompanhado de um novo estalo. Seguem-se dois planos com multidões de manifestantes que empunham cartazes da "Juventude Peronista", cada qual acompanhado também de um estalo, como se os soldados estivessem atirando contra a multidão. Tela negra. Dois homens tentam agarrar outro, que por sua vez tenta escapar.

2) Segmento 2: *reação organizada dos militares (perseguição, violência brutal)/constatação da "falsa história"* (fotografias 11 a 26).

Aparecem então os primeiros intertítulos desta *seqüência chave*, acompanhados de um novo elemento na banda sonora, que auxilia os tambores na progressão e dá a impressão de aumentar sua intensidade. Estes intertítulos surgem do fundo da tela negra, frase a frase: "América Latina. A pátria grande. A grande nação inacabada". Depois da ação do povo e da primeira reação, vemos um pequeno aglomerado. Tiros, e mais gente, com mais bandeiras, e mais tiros, ou seja: a ação do povo que é reprimida só tende a aumentar. É o povo que aspira a ser livre e que, desde o projeto iniciado, mas não levado a cabo pelas independências latino-americanas de Bolívar e San Martín, luta contra o "neo-colonialismo".

Seguem-se dois planos nos quais um soldado observa, enquanto civis estão com as mãos na cabeça e encostados na parede de uma casa. No primeiro, o soldado e os civis são enquadrados num plano americano, o primeiro de perfil, os outros de costas. Uma criança que segura um cachorro cruza o espaço entre o soldado e o civil. No segundo, um plano geral da frente da casa onde estão os personagens, duas mulheres cruzam o campo visual da câmera, já quase no limite direito do campo. Novos intertítulos – com efeito, no qual as letras aparecem da esquerda para a direita, como numa digitação – seguidos de referência: "Meu sobrenome: Ofendido. Meu nome: Humilhado. Meu estado civil: A rebeldia. Aimé Cesaire." [145]. A tela negra dura mais que as anteriores, e voltamos a ouvir um estalo. Na seqüência, vemos um plano de um avião de bombardeio fazendo um sobrevôo – uma das cenas do bombardeio à Praça de

[145] Trata-se do trecho da peça teatral *Et les chiens se taissaient*, publicado na obra *Les armes miraculeuses* (1946), do poeta e político natural da ilha de Martinica, Aimé Cesaire. No trecho reproduzido em *La hora*, o filho rebelde fala à mãe: "Meu sobrenome: Ofendido; meu nome: humillado; meu estado civil: a rebeldia; minha idade: a idade da pedra.". A primeira edição desta obra contou com prefácio do poeta francês Andre Breton. Outra obra referencial do autor para as esquerdas nacionalistas do "Terceiro Mundo" é *Discours sur le colonialismo* (1953).

Maio, em 1955. [146]A violência aumenta de nível nas imagens, junto com o som que sugere explosões. Os estalos também são maiores em quantidade. A referência ao bombardeio demonstra o tipo de atitude militar com a qual o filme e sua ideologia se chocam: a "guerra desigual" [147] contra os civis, que tenta de todos os modos derrubar o que se consegue constitucionalmente. Segue-se outro intertítulo, com efeito, no qual cada uma das frases surge na tela de baixo para cima: "Um mesmo passado. Um mesmo inimigo. Uma mesma possibilidade". Novo intertítulo, que surge do meio da tela e aumenta até chegar ao tamanho padrão: "Geografia da fome.". [148] Estes últimos intertítulos são acompanhados de inúmeros estalos na banda sonora, mais diversificados.

A progressão dos tambores e do acompanhamento continua. Segue-se um plano de imagens de arquivo, no qual um civil é perseguido por outro, ele corre pela calçada quando é agredido por um militar e se desequilibra, indo na direção de outro soldado, que lhe aplica uma coronhada com uma arma, derrubando-o no chão. O homem cai sentado, leva as mãos ao rosto e tenta levantar, então o segundo militar lhe afere mais um golpe, até que um terceiro soldado surge no campo visual e também o chuta, fazendo com que deite novamente. Estas ações acontecem enquanto duas mulheres passavam carregando bolsas, na mesma calçada. Voltam a intercalarem-se planos curtos e intertítulos. Novo intertítulo: "Despossuídos, marginalizados, condenados". Em seguida, um plano que exibe um tumulto: soldados encostando pessoas na parede e as revistando. Tela negra que dura um pouco mais que as outras, como um breve intervalo. Segue-se um plano americano de seis oficiais do exército em

---

[146] Em 16 de junho de 1955, aviões da Aviação Naval investem uma tentativa de golpe para matar Perón. O plano fracassa, porém a Praça de Maio, a Casa Rosada (Palácio Presidencial) e a sede da C.G.T. (Confederación General del Trabajo) são bombardeadas e metralhadas pelos aviadores. O saldo deixado pelo massacre é de aproximadamente 350 mortos e 600 feridos. As imagens de arquivo dos acontecimentos desta data são intensamente trabalhadas em *La hora*. Na segunda parte do filme a seqüência denominada *O 16 de junho de 1955*, explora detalhadamente essas imagens.

[147] No decorrer de todo o filme volta-se a utilizar imagens do bombardeio de 16/06/1955, sempre no sentido de ligar a violência praticada pelos militares argentinos à violência "imperialista" nos países do Terceiro Mundo.

[148] Este intertítulo faz referência ao livro *Geografia da fome* (1946), do sociólogo pernambucano Josué de Castro. Ver: CASTRO, Josué. *Geografia da fome*. - 9ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Nesta obra, o autor organiza um mapa das áreas alimentares do Brasil, denunciando o problema dos latifúndios e da economia agro-exportadora e apontando a necessidade da realização de uma reforma agrária no país. Tzvi Tal afirma que a tese central deste livro seria: "a sub-alimentação é conseqüência da dependência. A fome das massas expressa as relações de globais de poder. Em: TAL, Tzvi. *Op, cit.*, p.116. O sociólogo foi indicado duas vezes para o Nobel da Paz, e ocupou a presidência do Conselho para Agricultura e Alimentação da ONU, entre 1952 e 1956. As teses de Josué de Castro exerceram grande influência na discussão acerca dos problemas do "Terceiro Mundo", e das ideologias anti-imperialistas, no decorrer das décadas de 1950 e 1960.

posição de continência. Novos intertítulos – cada frase equivale a um plano, nos quais as palavras surgem do fundo da tela negra, aumentando, num *zoom in*, até chegarem a um tamanho padrão – com referência, ao final: "É falsa a história que nos ensinaram. Falsas as riquezas que nos asseguram. Falsas as perspectivas mundiais que nos apresentam. Falsas as crenças econômicas que se difundiram. Irreais as liberdades que os textos proclamam. Scalabrini Ortiz.". [149]

3) Segmento 3: *constatação da necessidade de organização da luta revolucionária/limites do espontaneísmo* (fotografias 27 a 41).

Com a tela negra que demora a desaparecer, os sons aumentam sutilmente na quantidade e nos volume. Intertítulos surgem do fundo da tela e ocupam o centro do quadro: "Nosso primeiro gesto"; "Nossa primeira palavra". Plano de manifestantes em passeata ao lado de um carro com auto-falante. Intertítulo: "Libertação". Com um efeito, este último inter-título se multiplica por toda a tela. Nova tela negra. Pessoas agitam bandeiras, levantam as mãos e batem tambores em uma manifestação política. Outro intertítulo com referência ao final: "O problema argentino é essencialmente político. Para não ser mais colônia só cabe uma opção. O poder ao povo. Perón." Homens empurrando um canhão na rua. [150] Intertítulo: "Inventar". A legenda desaparece do centro e aparece no canto superior direto da tela; desaparece novamente, e por fim, aparece no canto inferior esquerdo.

Segue-se um plano com um homem discursando energicamente para um aglomerado de pessoas, no fundo um cartaz com os dizeres: "Juventude Peronista". A partir daí o volume do som e a quantidade de tambores aumenta ainda mais, e a

---

[149] Raúl Scalabrini Ortiz é autor de *Política británica en el Rio de la Plata* (1936), livro que denuncia o imperialismo britânico na Argentina. Não só as invasões militares do início do século XIX nos países recém libertos do colonialismo espanhol seriam fatores cruciais para este domínio, mas principalmente a força da diplomacia inglesa, que através de empréstimos, pactos e tratados, exercia o imperialismo neo-colonial culturalmente, economicamente e geopoliticamente. Ortiz aponta fatores internos e externos que corroboraram historicamente para a dominação política e econômica do "neo-colonialismo" na Argentina. Entre eles os mais explorados em *La hora* são as "inversões de capitais" ingleses no país e na América Latina, e a crítica aos historiadores "oficiais" argentinos. A referência ao texto de Ortiz, é uma das que corroboram na elaboração de um ponto de vista "revisionista" em *La hora*. "A história oficial argentina é uma obra de imaginação na que os fatos têm sido consciente e deliberadamente deformados, falsificados e concatenados de acordo com um plano pré-concebido que tende a dissimular a obra de intriga cumprida pela diplomacia inglesa, promotora subterrânea dos principais acontecimentos ocorridos neste continente.". In: ORTIZ, Raúl Scalabrini. *Política británica en el Rio de la Plata*. Barcelona: Editorial Plus Ultra, 2001, p.47.

[150] Mais uma cena do fatídico 16 de junho de 1955. Desta vez vemos civis e militares resistentes aos ataques, empurrando um canhão pela Praça de Maio. A população civil pede armas aos militares fiéis a Perón, para defender seu líder.

montagem torna-se mais acelerada. Novo intertítulo: “Ideologia” – que aumenta com um *zoom in*, como se viesse de encontro com a câmera, numa seqüência de três planos acelerados, correspondendo ao ritmo da progressão musical. Homem discursando em cima de um palanque, rodeado por muitas pessoas. Intertítulo: “Organizar” (mesmo efeito do anterior). Segue-se outro Intertítulo: “Nossa Revolução”. Este ultimo intertítulo tem também o mesmo efeito, porém, em vez de aparecer diversas vezes na tela, aparece uma vez só e permanece. Tela negra, um pouco mais demorada. Plano panorâmico de um tumulto em meio a um aglomerado de pessoas. Manifestantes entram em confronto no meio da multidão, que se dispersa até onde pode. Novo intertítulo com referência no final: “O dever de todo revolucionário é fazer a revolução. Fidel Castro.” Na banda sonora, que não cessa sua progressão, começamos então a ouvir o cântico “invertido”. [151]

4) Segmento 4: ***constatação da desigualdade da organização e do aparato de força entre povo e militares/ ódio e sacrifício como força “espiritual” que move historicamente o povo à revolução*** **(fotografias 42 a 68).**

Um veículo usado pela repressão policial (que porta jatos de água) vem na direção da câmera, vagarosamente, num plano frontal e centralizado. Tela negra. A banda sonora incorpora mais ritmos, que se confundem com os demais, numa espécie de ápice da progressão musical desta sequência. Novo intertítulo, com efeito, no qual as palavras aparecem uma por vez, completando a frase: “Nenhuma ordem social se suicida”. Segue-se uma série de quatro planos curtíssimos de soldados armados: um agachado; outro se escondendo atrás de uma parede; outro se arrastando no chão, e outro correndo em uma rua. Intertítulo: “Uma guerra larga”. Homem sendo espancado no chão por outros (único plano de ação não proveniente de imagens de arquivo nesta primeira *seqüência-chave*). Outro intertítulo: “Uma guerra cruel”. Plano de soldados com armas apontadas para frente, eles avançam em formação na rua. No próximo plano, um soldado arromba uma porta e entra numa casa, seguido por outros três. Intertítulo: “A impunidade”. O efeito desta legenda é reverso, um *zoom out*, as palavras se distanciam ao invés de se aproximarem. Três soldados esperam pessoas saírem de dentro de um local, batendo nelas com cassetetes quando saem. Intertítulo: “O preço

[151] Ver a nota 143, na página 65 desta dissertação.

que pagaremos para humanizarmo-nos", com o mesmo efeito do anterior. Segue-se um plano no qual vemos uma mulher chorando desesperada, enquanto outra a abraça, e um homem também vem em sua direção.

Segue-se outro plano que exibe um intertítulo, com efeito, no qual as palavras surgem na tela da esquerda e da direita, seguidamente: "Um povo sem ódio não pode triunfar". Depois, vemos um plano com alguns homens que abaixam e pegam duas pedras no chão, seguido de outro plano de intertítulo, com referência: "O homem colonizado se liberta na e pela violência. Fanon." [152] Muitas pessoas gritam e pulam no meio de uma rua. Outro inter-título com referência: "Se aproxima a hora em que os incivilizados educarão aos civilizadores. Hernandes Arregui.". [153] Tela negra e outro intertítulo: "O Poder", que se multiplica por toda a tela. Segue-se um plano que mostra homens arrastando um carro para o meio de uma rua. Intertítulo com *zoom in*: "Soltar o homem". Foco em um fuzil na mão de um civil. Na seqüência, outro intertítulo com referência: "Toda nossa ação é um grito de guerra contra o imperialismo e um clamor pela unidade dos povos contra o grande inimigo do gênero humano: os EE.UU. Che Guevara". Ouvem-se muitos tambores e muitas vozes que chegam a um ápice caótico de volume e intensidade. Novo plano, com corpos mutilados, caídos ao chão – novas imagens do bombardeio à Praça de Maio em 1955. Intertítulo: "Por haver amado demasiado...". Os sons vão diminuindo aos poucos, até surgir uma nova tela negra. Temos, então, o primeiro uso da "voz literal" dos realizadores no filme, uma voz *over* que diz: "América Latina é um continente em guerra: para as classes dominantes, guerra de opressão para os povos oprimidos, guerra de libertação.". Encerra-se assim a primeira seqüência do filme.

Não podemos reduzir as distintas partes do filme à classificação dentro de nenhum *modo* do documentário, como elaborado por Nichols. No entanto, percebemos a forma como os realizadores organizam formalmente cada seqüência, principalmente através da articulação das "vozes". Nesse sentido, a relação das "vozes" presentes no

---

[152] Esta frase é proveniente do livro *Les Dámnes de la terre* (1961), de Frantz Fanon. Médico nascido na ilha de Martinica e que participou da guerra anti-colonial na Argélia (1956-1962). "A violência assumida permite ao mesmo tempo em que os extraviados e proscritos do grupo voltem, reencontrem seu lugar e se integrem. A violência é, dessa maneira, compreendida como mediação régia. O homem colonizado liberta-se na e pela violência.". Em: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.66. Esta é outra obra-referência para a questão do "colonialismo cultural", dentro dos debates próprios aos movimentos nacionalistas das esquerdas, na década de 1960.

[153] Juan José Hernández Arregui é um intelectual argentino, peronista, que passa a escrever depois da caída de Perón, em 1955. Também adere ao discurso "terceiro mundista" e aos posicionamentos "revisionistas" acerca da história argentina. Suas obras: *Imperialismo y Cultura* (1957); *La Formación de la Consciencia Nacional* (1960); *¿Que és ser nacional?* (1963); tornaram-se referência básica nos debates e críticas que impulsionaram as transformações do pensamento peronista de esquerda durante o final da década de 1950 e por toda a década de 1960.

filme varia conforme cada seqüência. Observando os estilos das "vozes" no filme, temos uma ferramenta para interpretá-lo.

Na seqüência inaugural de *La hora*, a busca por um didatismo na mensagem política levou o Grupo *Cine Liberación* a utilizar procedimentos cinematográficos comuns à propaganda de agitação soviética, o *agit-prop*. Destaca-se a montagem dialética no estilo enisensteiniano, bem como o uso constante dos intertítulos, que tornam esta primeira *seqüência-chave* uma das mais próximas ao panfleto cinematográfico de agitação. Os intertítulos compõem o filme todo, sendo um dos recursos narrativos mais utilizados, e que criam um sentido específico à oposição de imagens entre civis e militares neste "prólogo". Com intermédio dos escritos sobre a tela negra – separando os planos que contém ação nas imagens; ou antecedendo o início e o final das seqüências, com homenagens e citações – o sentido produzido pela montagem dialética gera uma oposição de imagens povo/militares como representação dos conflitos sociais e nacionais: revolução/reação; independência/imperialismo ("colonial" e "neo-colonial"). Os intertítulos direcionam correspondem a uma tentativa de conduzir a interpretação que o espectador possa fazer das imagens, em especial neste "prólogo". Sempre que os letreiros separam dois planos, temos um recurso a mais para reconhecer o sentido elaborado pela "voz do texto" diante do turbilhão heterogêneo de imagens e sons que é *La hora.*

A tocha, como representação da ação "popular", da "resistência peronista", é o primeiro motor do processo desencadeado pela "voz do texto" nesta seqüência. [154] A partir dela, temos a primeira atitude revoltosa do povo. As ações que vem do povo – seja ele representado individualmente ou coletivamente nas imagens – são imediatamente reprimidas pelos militares. Analisando a montagem dialética deste primeiro segmento, fica evidente o caráter de contra-ponto dado ao tratamento do material fílmico. Temos o caráter positivo, de tese, nos planos que representam a ação do povo: fotografias 1 (tocha); 3 (homens na rua); 5 (homem que atira uma pedra em uma vitrine); 8/9 (multidão com cartazes). Às imagens que representam o povo, seguem-se sempre imagens com caráter negativo, de antítese, que representam os militares [155]: fotografias 2 (soldados armados correndo); 4 (disparo 1); 6/7 (disparos 2 e 3). Finalizando este primeiro segmento, temos um plano de síntese (fotografia 10), no

[154] Ver análise da *sequêcia-chave O 31 de agosto de 1955*, p. 76, desta dissertação.
[155] Entre um plano de "tese" e outro de "antítese", há sempre um plano com a tela negra. Com exceção do encadeamento dos planos representados pelas fotografias 6/7, e 8/9.

qual três civis se agridem numa rua, o que nos leva a pensar na oposição da ação militar à ação do povo como representação de conflitos entre grupos sociais. Cria-se a atmosfera do embate entre o movimento de massas proscrito e as Forças Armadas, partidárias da ideologia classificada pelo grupo e pelos peronistas como "oligárquica", e que participaram ativamente dos regimes que se seguiram entre 1955 e 1968. Contudo, a repressão ainda é amena, perto do que se vê nos outros três segmentos. Pensando nos procedimentos gerais adotados na composição desta seqüência, algo ímpar neste primeiro segmento é a não utilização de intertítulos.

O segundo segmento agrupa planos que representam a reação organizada pelo Estado contra o movimento de massas, com imagens de militares e de seu aparato. Trata-se da violência praticada dentro da Argentina pelos agentes do "neo-colonialismo" – entenda-se a chamada "oligarquia" e os grupos sociais que compactuavam com sua política –, representada de forma muito mais brutal e metódica do que no primeiro segmento: cenas de militares revistando pessoas nas ruas, do bombardeio aéreo de 16 de junho de 1955. Isso servirá como fator de legitimação para a violência "revolucionária" no decorrer de todo o filme. Vemos o cerco ao povo – civis que são revistados; homem é derrubado ao chão e chutado; trabalhadores cercados e revistados pelos soldados –, sem posses, marginal, agora perseguido e cercado pelo poderio militar em conseqüência de seu protesto. O gesto de disciplina dos militares de alta patente, que surgem na tela batendo continência depois de breve pausa com o uso da tela negra, seguido da citação de Ortiz, expõe os "grandes homens" da história argentina a uma crítica que os acusa de colaboracionismo com o inimigo "imperialista". A "voz do texto" se articula para nos convencer que homens como estes têm seus nomes inculcados na cabeça do povo, são tratados pela história oficial como heróis, mas na verdade, seriam, desde o século XIX, os traidores da pátria, ou "vende-pátrias", na gíria peronista.

Ainda neste segmento, os intertítulos dão início a uma das principais temáticas de *La hora*: uma identidade comum para os povos da América Latina e dos países do "Terceiro Mundo". A referência a Aimé Cesaire vem logo depois de se apresentar a América Latina como uma mesma "pátria grande", porém uma "nação inacabada". Recorrendo a dados comuns à identidade individual – "nome", "sobrenome", e "estado civil" – como metáfora, o filme nos informa, através dos intertítulos, qual é a noção de identidade coletiva dos povos latino-americanos com a qual irá construir sua tese: povos "ofendidos" e "humilhados" por serem "despossuídos" e "marginalizados"; "rebeldes"

por serem historicamente “condenados” à opressão desde o colonialismo ibérico, passando pelo “neo-colonialismo” inglês, no século XIX, até o “imperialismo yankee”, no século XX . Daí a idéia de “passado” e “inimigo” em comum, bem como de uma “possibilidade” comum de revolução, fator que seria central na constituição da identidade coletiva desta nação, que necessitava da “libertação” para ter seu acabamento. Se retornarmos ao primeiro intertítulo citado nesta análise, que considera Cuba como o primeiro território livre da América – e pensarmos nas citações de Perón, Scallabrini Ortiz e Hernandez Arregui, presentes nos próximos segmentos – podemos compreender como se interpreta a questão da unidade latino-americana no filme: a luta empreendida por Perón, Fidel e Che, é vista como uma continuidade dos movimentos de independência iniciados por Bolívar e San Martin no século XIX. É por essa independência que o filme conclama a população à luta armada. E é a partir desta interpretação da história argentina e latino-americana que os fragmentos irão compor *La hora de los hornos*. Explica-se então a não inclusão de Cuba no rol dos países “neo-colonizados”. A ilha caribenha seria a primeira força “acabada” da América Latina, pois formou sua identidade nacional a partir do processo de “libertação” – entenda-se revolução armada.

Após o cerco armado pelos militares, no terceiro segmento representa-se a organização popular surgindo como revolta e como resposta à violência praticada pelo Estado e pelas Forças Armadas. Os inter-títulos com frases de Fidel Castro e Perón marcam a ideologia particular do filme, que aglutina duas correntes de pensamento: 1) nacionalismo de setores provenientes da “resistência peronista” e do sindicalismo de base aglutinado em torno da *CGT de los Argentinos*. Este nacionalismo é particularmente afetado pelos questionamentos provenientes do “revisionismo histórico”, bem como pela proscrição do *justicialismo* e do símbolos peronistas no decorrer dos anos 1955-1968 – golpes seguidos, fraudes eleitorais, e perseguição violenta contra os partidários de Perón, que geram descrença nos moldes da democracia-burguesa argentina; 2) internacionalismo *Tricontinental* combatente – que inclui África, Ásia e América Latina (particular por partir de um projeto de “nacionalismo continental”, que reconhece na violência dos povos colonizados e no processo de luta armada pelas “independências” nacionais, a formação de uma nova e grande “nação revolucionária”) –, fruto do diálogo dos setores peronistas acima apontados com uma “Nova Esquerda”, de orientação marxista-leninista. Neste sentido, o referencial de Cuba e dos países do “Terceiro Mundo” é importante. Destacam-se em

La hora os exemplos da China e do Vietnam, na Ásia, e da Argélia e do Congo, na África.

No quarto e último segmento desta primeira *seqüência-chave*, alerta-se para as condições desiguais de enfrentamento com as quais os povos "oprimidos" do "Terceiro Mundo" deveriam lidar com os "opressores" "neo-coloniais". Ressaltando através dos intertítulos que "nenhuma ordem social se suicida!", e mostrando vários soldados, muito mais equipados e com todo um aparato de repressão, a "voz do texto" chama atenção para o hiato entre a ação popular e a força repressiva do Estado. Mas os "revolucionários", assim como Che, que morrera poucos meses antes da finalização de *La hora*, deveriam estar prontos para enfrentar uma tropa de choque ou um batalhão. Deveriam ter paciência e saber que a guerra seria longa e cruel, que o sofrimento era certo, mas este seria o preço: "o sacrifício revolucionário.". A entrega do "eu" individual, ao "eu" coletivo da nação. O preço é o sofrimento que, conforme a mensagem do filme, "humaniza".

Com as citações de Frantz Fanon e Che Guevara a mensagem produzida pela "voz do texto" se completa nos últimos planos da primeira *sequência-chave*. Sem ódio não se triunfa contra o imperialismo. Enquanto os tambores e o cântico africano aproximam-se do êxtase, vemos o povo armado, com pedras, com fuzis, nas ruas. Vemos as impressionantes cenas de corpos mutilados após o bombardeio que visava matar Perón e promover um golpe de Estado em 1955, mas acabou por matar e ferir centenas de civis na Praça de Maio. Depois de todo o transe e o frenesi final, a tela fica negra por um bom tempo e a trilha sonora vai perdendo volume até que somos informados pela "voz literal" sobre a guerra relatada no filme. Uma guerra com duas faces: a do povo e a dos traidores, aliados ao imperialismo. As imagens de civis na rua a rebelarem-se, da massa a protestar, e depois da massa a aglomerar-se, adquirem caráter positivo, enquanto as imagens que exibem a ação – sempre violenta e progressivamente organizada – de militares adquirem caráter negativo.

Neste quarto segmento, a violência organizada pelo povo serve de síntese para os planos finais desta primeira *seqüência-chave*. *Ato para a libertação* encerra a exibição de imagens de ação com o primeiro plano a mostrar um civil armado. O plano mostra o detalhe do fuzil empunhado pelo homem. Consideramos este plano como síntese da montagem, quando a "voz do texto" trata o civil armado como resultado de um processo maior, de um conflito que atravessa a história: ação do povo/ reação imediata militar (primeiro segmento); reação militar organizada (segundo segmento);

constatação da necessidade da revolta organizada (terceiro segmento); constatação da necessidade do ódio e do sacrifício iminente (quarto segmento). O resultado é o povo em armas. A "voz literal" nos informa sobre a natureza do conflito, esclarecendo e dando desfecho à organização da montagem do "prólogo": "América Latina é um continente em guerra: para as classes dominantes, guerra de opressão para os povos oprimidos, guerra de libertação.".

2.4.2 Segunda *seqüência-chave*: *O 31 de agosto de 1955*.

Realizando uma leitura retroativa de *La hora*, percebemos que o pequeno plano da tocha, que inaugura as imagens com ação no "prólogo", *Ato para a libertação*, foi retirado de uma sequência da segunda parte do filme, denominada *31 de agosto de 1955*. Para que possamos compreender a utilização da imagem da tocha no "prólogo", faz-se necessária a inclusão desta seqüência neste momento de nossa análise. Nela os cineastas utilizam diversas imagens de arquivo referentes ao período de isolamento de Perón no poder (a partir de 1950), enquanto uma voz *over* (ao estilo *expositivo*) narra a incorporação tardia dos segmentos "mais valiosos" da esquerda nacional ao movimento peronista, bem como o abandono de certa "burocracia servil", à qual se acusa de traidora do movimento. Não faremos a descrição plano a plano desta seqüência inteira, como na análise do "prólogo", mas apenas de alguns trechos, os quais julgamos pertinentes para nosso debate.

Em determinado ponto desta seqüência [156], a voz *over* enuncia: "Desde os balcões da Casa Rosada, Perón convoca o movimento a uma luta resoluta contra a oligarquia". Então vemos diversos planos de Perón discursando, e outros de uma multidão que ocupa as ruas. A voz *over* tem agora um tom de tragédia: "Será seu último discurso diante do povo". Então são reproduzidos trechos do áudio do último discurso do líder – em 31/08/1955 – antes de sua deposição, sobrepostos a imagens de arquivo do mesmo falando ao povo, e da multidão que se encontra na Praça de Maio (fotografias 64 a 73). Nesta seqüência, o então presidente discursa para a multidão, reagindo ao atentado de 16 de junho do mesmo ano, no qual um grupo de generais da aviação naval e da infantaria da Marinha realizara uma série de bombardeios aéreos à Casa Rosada, à

[156] Mais precisamente, aos 30 minutos e 55 segundos da segunda parte do filme.

Praça de Maio e a residência presidencial próxima a La Recoleta, na tentativa de matar Perón.[157] O discurso do líder é uma resposta exaltada e agressiva ao bombardeio:

> Há pouco tempo esta Praça de Maio foi testemunha de uma infâmia a mais dos inimigos do povo. Eles buscarão diversos pretextos. Haverão razões da liberdade, da justiça, da religião. Porém uma só coisa é o que eles buscam: retroagir a situação a 1943 [ovação da massa]. À violência, haveremos de contestar com uma violência maior [nova ovação da massa]. A consigna para todo peronista, esteja isolado ou esteja dentro de uma organização, é responder a uma ação violenta com outra ação mais violenta. [nova ovação da massa]

A partir desse momento, são reproduzidos planos de arquivo da noite de 17 de Outubro de 1945, nos quais uma multidão lota a Praça de Maio empunhando milhares de tochas, enquanto a banda sonora continua a reproduzir a fala de Perón datada de agosto de 1955. Vemos muitos planos que mostram milhares de tochas erguidas, destacadas na escuridão (fotografias 76 a 89), enquanto Perón continua sua mensagem, carregada agora de um tom mítico, bem comum às representações políticas utilizadas em seu governo [158]:

> E quando um dos nossos cair, cairão cinco deles. Companheiros, ou lutamos e vencemos para consolidar as conquistas alcançadas, ou a oligarquia vai destroçar a todas. Que cada um de vocês recordem, a palavra de ordem agora é a luta, e a luta vamos fazer em todas as partes e em todos os lugares.

O pequeno plano utilizado para inaugurar o primeiro segmento do "prólogo", acima analisado, mostra somente uma tocha filmada em ângulo contra-picado. Trata-se de um fragmento de um plano maior da seqüência *31 de agosto de 1955* (fotografias 90 e 91). Nesta sequência o plano da tocha é acompanhado do seguinte fragmento do discurso de Perón:

> Companheiros, para terminar eu quero recordar a cada um de vocês que hoje começa para todos nós uma nova vigília em armas. Devemos, cada um de nós, considerar que a causa do povo está sobre nossos ombros, e oferecer todos os dias e em todos os atos, a decisão necessária para salvar essa causa do povo.

---

[157] O resultado dos bombardeios foi um massacre de cerca de 400 civis, entre simpatizantes do governo e pedestres que por ali passavam.

[158] Ver: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2009.

Apesar das imagens reproduzidas serem planos de arquivo do dia da vitória peronista, o significado atribuído pela "voz do texto" as utiliza para compor o quadro do "último discurso diante do povo" praticado pelo líder proscrito. A tocha, uma imagem do "Día de la lealtad" – o "acontecimento-mito do regime" peronista [159] –, adquire significado no filme juntamente com voz *over* de Perón, que emite uma mensagem violenta. Seria a despedida de Perón – físicamente falando – para todos aqueles seguidores: um clamor ao povo argentino, para que respondessem violentamente às ações violentas da "oligarquia", conforme recomendado pelo condutor do movimento. *La hora* reproduz o último recado do líder a seu povo. Recado este que o Grupo *Cine Liberación*, que se quer uma vanguarda revolucionária, vem trazer aos argentinos em 1968, 13 anos depois. Que continuassem leais a Perón – exilado na Espanha no ano de lançamento de *La hora* – e respondessem violentamente à "opressão" e ao "neo-colonialismo" todos aqueles que se julgassem "revolucionários".

2.4.3 Terceira seqüência-chave: *Entrevista exclusiva com o General Perón.*

Durante o exílio na capital espanhola (1955-1973), Perón soube jogar taticamente com os diversos grupos que desejavam seu retorno à Argentina, enquanto as diferentes tendências sociais e políticas se afirmavam como "verdadeiros intérpretes" do *justicialismo* e de seu líder. [160] Utilizando material cinematográfico e constituindo redes de comunicação clandestina com o apoio de outros grupos militantes ligados ao "peronismo revolucionário", o Grupo *Cine-Liberación* atuou como difusor de muitas mensagens de Perón ao povo argentino, principalmente as mais voltadas para um discurso de aplicação da "violência revolucionária".

Primeiramente, deve-se esclarecer que *La hora de los hornos* situa Perón ao lado de Fidel Castro e Mao-Tse-Tung, como a figura "redentora", líder do Terceiro Mundo que, depois da proscrição, colocaria novamente em prática o ideal de "justiça-social" e o projeto da "Nova Argentina". [161] Encarando o líder desta forma, enfatiza-se no decorrer do filme a seguinte mensagem: "não existe revolução nacional sem revolução social". Neste ponto, o discurso emitido através de *La hora* afirma ser crucial

---

[159] Ver: CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1983.
[160] Ver: FAUSTO, Boris, & DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. Trad. dos texto em castelhano por Sérgio Molina – São Paulo: Ed. 34, 2004, p.402.
[161] Ver: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.55.

para a autocrítica do peronismo a questão da revolução social, seguindo os exemplos das revoluções chinesa e cubana. Neste tipo de mensagem, o próprio Perón identifica-se enquanto líder político "terceiro-mundista", um Fidel, um "salvador da pátria" à esquerda.

Na versão de *La hora* que tivemos em mãos para a realização deste trabalho consta – diferentemente da versão utilizada por Mendonça – a entrevista realizada por Carlos Mazar com Perón em 12 de setembro de 1968, na Espanha franquista (fotografias 92 a 95). [162] Esta seqüência – tomada em *direto*, com uma câmera fixa que obtém um plano americano centralizado de Perón durante sua fala de cerca de cinco minutos – é importante no que tange ao discurso político-ideológico produzido pela obra. Nesta entrevista, entramos em contato com posicionamentos rígidos do líder com relação a sua deposição da presidência da Argentina em 1955, e também com sérias revisões de algumas de suas atitudes. Foi de vital interesse para o Grupo *Cine Liberación* veicular uma autocrítica do general, que condissesse com o discurso "revolucionário" presente no filme e em outras manifestações de seus ideais. A entrevista corresponde ao modo *observativo* do documentário, e somente uma pergunta é enunciada pelo entrevistador em voz *off*, logo no início da sequência: "General, transcorridos treze anos, qual é a valoração autocrítica que lhe merecem os acontecimentos que culminaram com o derrocamento de seu governo?". O restante da entrevista é um plano-sequência de aproximadamente cinco minutos, com Perón respondendo à pergunta do entrevistador. Falando a respeito do fatídico 16 de setembro de 1955, em que um grupo de generais pratica um golpe militar, que culmina na renúncia de Perón à presidência da Argentina, o líder exilado volta atrás:

> Nós poderíamos ter massacrado perfeitamente bem isso. (...) Porém, sobre minhas costas pesava uma grave responsabilidade, que eu devia responder nesse momento com toda minha autoridade. Foi assim que não resolvi fazer nada. Pensei que na nação nada há de superior à própria nação. (...) Eu, por mim, não queria levar a república a uma guerra civil. (...) [muda o tom] Passaram-se quase treze anos desde esse momento. Indubitavelmente que o tempo me fez mudar de opinião. Hoje creio que cometi um grave erro. [sorriso irônico] Eu

---

[162] Esta pequena entrevista foi incorporada por algumas unidades móveis de difusão de *La hora*. Posteriormente, o grupo agregou este trecho à segunda parte do filme. Ver: MESTMAN, M. 2008, *Op, cit.*, p.06.

> devia ter decretado a mobilização, começado por fuzilar todos os generais rebeldes [novo sorriso irônico] e a todos os chefes e oficiais que estavam na traição, e dominar essa revolução violentamente, como violentamente queriam nos expulsar do poder.

Se recordarmos a seqüência analisada anteriormente, *31 de agosto de 1955*, torna-se nítida uma contradição no discurso do líder e do próprio grupo. O chamado de Perón a uma resposta do povo contundentemente violenta – "responder a uma ação violenta com outra mais violenta" –, a uma vigília em armas, não condiz com sua própria atitude relutante diante dos fatos. Lembremos que a fala de Perón na Praça de Maio é tratada pelos membros de *Cine Liberación* como o último recado do líder a seu povo, antes de sua proscrição. Recado este que o grupo – que se queria como "vanguarda revolucionária" apta a compreender o fenômeno peronista – vem trazer ao povo argentino 13 anos depois, num filme. Em síntese, dizem: "devemos lutar violentamente como nos recomendou Perón". Entretanto, se retornarmos à entrevista de 1968, na qual o próprio Perón assume que, enquanto chefe do movimento, não agiu violentamente, e conciliou a situação nos dias que antecederam sua renúncia, podemos perceber um ponto fraco do discurso de confiança absoluta na ação do líder "salvador" e "condutor da revolução". [163] Não são poucas as situações nas quais cabe muito bem a definição dada por Alain Rouquié para Perón: "um bombeiro piro maníaco". [164] A astúcia discursiva – e o caráter bastante duvidoso – de Perón, permitem-no reavaliar sua atitude, ao final da entrevista:

> Se nesse momento tivesse que fazê-lo [reagir violentamente ao golpe], o faria. Porque agora sei o que então não sabia: que esta gente chegou para fazer o mais grave dano que se pode fazer ao país. (...) Por isso, depois destes treze anos, hoje me afirmo na necessidade de haver exterminado o inimigo, porque não era o nosso inimigo, era também o inimigo da República.

---

[163] Maria Helena Capelato afirma que o regime peronista deixou marcas no imaginário coletivo argentino, entre outros aspectos, no que tange aos elementos constitutivos da identidade nacional. Com um forte apelo "sentimental", o discurso peronista incitou uma guerra de valores entre o "eu individual" e o "eu coletivo" da nação, ressaltando a sobreposição do segundo ao primeiro. Com a identificação de um "nós" (peronistas, nacionalistas, revolucionários,) e de um "outro" indesejado (oligarca, traidor, "vende-pátrias", imperialista) a ideologia peronista fez-se presente e atuante num processo de luta política que levou ao extremo as emoções, provocando uma verdadeira cisão na sociedade argentina. Ver: CAPELATO, Maria Helena. 1998, *Op, cit.*,pp. 263-296.

[164] ROUQUIÉ, A. Apud ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia Contemporánea de la Argentina.* 6ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998, p145.

A reprodução desta entrevista corrobora com as investidas da "voz do texto" para transformar a imagem de Perón na de um líder revolucionário de esquerda, próprio aos países do Terceiro Mundo. Por outro lado, observando as estratégias de montagem de *La hora*, o filme, ao mesmo tempo que expõe o líder a uma crítica (uma autocrítica, no caso), continua a reproduzir o discurso de apologia à violência revolucionária, num viés peronista.

2.4.4 Quarta seqüência-chave: *A violência como libertação.*

A quarta seqüência selecionada para esta análise é o fragmento final de *La hora*, que fecha a terceira parte do filme, *Violência e Libertação*. Conforme a referencia à organização de um livro, dada ao filme por Solanas e Getino, esta seqüência pode ser compreendida enquanto o "epílogo" de *La hora*. Nela, a "voz do texto" produz uma mensagem de apologia à violência "revolucionária", direcionada especificamente para os países latino-americanos. Enquanto muitas imagens de arquivo são exibidas, ouvimos a progressão musical narrar a seqüência. Trata-se de uma espécie de vídeo-clipe de pouco mais de cinco minutos, nos quais a montagem obedece ao ritmo da canção "Violência e Libertação" [165], muito próximo, nesse sentido, a *Now* (1965), do cubano Santiago Alvarez. Esta seqüência apresenta novamente imagens de tochas, desta vez num sentido mais claro que no "prólogo", e menos literal do que em *O 31 de agosto de 1955*. No início do "epílogo", ouvimos a mesma progressão de tambores utilizada no "prólogo". Então, exibe-se um intertítulo sobre a tela negra, com referência ao final:

> "Somente a violência revolucionária exercida pelo povo, violência aclarada e organizada pela direção, permite às massas decifrar a realidade social, lhe dá a chave desta. Sem esta luta, sem esse conhecimento na práxis, não há mais que carnaval e estribilhos". F. Fanon

Surgem novos intertítulos do fundo da tela negra: "Nosso primeiro gesto"; "Nossa primeira palavra"; "O Poder". Este último surge também do fundo da tela, e espalha-se por ela (como no "prólogo", onde este mesmo intertítulo já havia sido utilizado). A banda sonora começa a reproduzir o som de violões, no mesmo instante em que se exibe na tela um plano de uma tocha (fotografias 96 a108). Em seguida, outro

[165] Esta canção foi composta especialmente para *La hora de los hornos*. No en tanto não há referencias sobre o compositor da letra, ou da música.

plano exibindo quatro tochas. Tela negra, seguida de outro plano com quatro tochas, que se movimentam mais que as primeiras. Nova tela negra, seguida de imagens de manifestantes erguendo os braços e gritando. Este último plano é acompanhado do surgimento de um coro na progressão musical:

> Prepare o combate, prepare o fuzil, prepare tuas coisas para combater. Prepare o combate, prepare o fuzil, prepare tua mente para renascer. Prepare o combate, prepare o fuzil, prepare teu corpo para resistir. Prepare o combate, prepare o fuzil, prepara teu tempo que haverás de sofrer.

Enquanto a banda sonora reproduz esse coro, seguem-se: um plano com manifestantes numa arquibancada, alguns deles seguram um tambor (plano já utilizado no "prólogo"); tela negra; plano rápido que exibe um homem discursando encima de um palanque (outro plano já utilizado no "prólogo"). Nova tela negra, seguida de um plano curto que exibe mãos e faixas de manifestantes numa rua. Nova tela negra, seguida de outro plano curto que apresenta uma multidão numa rua, sob as pessoas há uma enorme faixa com os dizeres: "Partido Justicialista Presente!". Segue-se um plano, no qual algumas pessoas erguem um instrumento de percussão e batem-no com as mãos. Tela negra, seguida de um plano curto de um soldado armado correndo numa rua (outro plano já utilizado no "prólogo"). Tela negra, seguida de outro plano rápido que exibe um civil correndo, a câmera o filma de costas, a distanciar-se. Este plano é contraposto a outro, um primeiro plano que detalha duas metralhadoras nas mãos de militares (os quais não vemos de corpo inteiro), enquanto se vê ao fundo outro soldado em pé. Nova tela negra, seguida de um plano que exibe muitos estudantes que gritam e levantam as mãos num pátio, vários papeis caem do alto, como numa chuva de papéis.

Novo plano que exibe uma tocha solitária (fotografias 109 a 115), seguido de outro que exibe mais cinco. Neste momento, a progressão musical sobrepõe ao coro um solo vocal: "Violência e libertação, violência contra o opressor, violência com organização, violência contra a exploração". Novo plano com a tela negra, seguido de outro plano curto de manifestantes empunhado cartazes e faixas, e agitando as mãos ao alto. Nova tela negra, seguida de um plano curto que exibe uma coluna de soldados se deslocando na direção da câmera frontalmente. Segue-se outro plano curto de manifestantes, tomados em primeiro plano pela câmera. Nova tela negra, seguida de um plano curto que exibe policiais e civis em uma calçada. Outro plano no qual um soldado puxa um civil pelo braço, levando-o a entrar num camburão. Nova tela negra.

Apresenta-se outro plano que exibe um civil de costas, e, ao fundo, soldados que caminham, também filmados de costas, na direção oposta da câmera. (fotografias 116 a 122) A banda sonora continua a reproduzir o solo vocal: “Esta humanidade disse: Basta! Basta! Basta! Esta humanidade disse: Ação! Ação! Ação!”. Segue-se outro plano curto de soldados armados, focalizados de perfil pela câmera. Apresenta-se uma legenda, com efeito, que dá a impressão de que ela vem do fundo da tela: “Basta”. A legenda surge na tela por três vezes, acompanhando o ritmo do solo vocal. Seguem-se dois planos que novamente exibem soldados a caminharem armados pela rua, e outro com alguns civis tomados em primeiro plano. Então surge na tela uma nova legenda: “Ação!”, que repete o mesmo procedimento da anterior.

A banda sonora continua a reproduzir o solo vocal: “Violência e libertação, violência com organização”. Então, uma voz feminina passa a executar o solo: “escute, meu irmão, argentino e latino-americano”. Os solistas intercalam-se neste trecho, primeiro a voz masculina: “esta é a batalha da pátria grande”; depois a feminina: “e do nascimento de um mundo melhor”. Enquanto ouvimos este trecho da canção, continua-se a exibir planos de arquivo (fotografias 122 a 139): civis correndo e uma calçada; dois planos seguidos de carros de polícia cruzando uma rua. Tela negra, seguida de um plano curto no qual um militar empurra um homem que está à sua frente, vemos os dois de frente (num plano americano), o homem levanta as duas mãos em sinal de rendição. No final deste plano, uma mão surge do limite direito do campo, e bate uma fotografia do homem sendo levado. Novo plano com intertítulo, que surge do fundo da tela negra, e reproduz a mesma palavra cantada pelo solista na banda sonora: “Organização!”. Exibi-se novamente um plano já utilizado no “prólogo” do filme: um civil é perseguido por outro numa calçada e termina derrubado ao chão e chutado por soldados. No entanto, desta vez a montagem dá um trato diferente a este plano: introduz-se um corte ao meio, e insere-se um plano que exibe um intertítulo: “Meu irmão!”. Este último tem um efeito que imita a escrita de uma máquina, com as letras surgindo da esquerda para a direita, uma por uma. Novamente, a palavra aparece escrita na tela em sincronia com a canção. Segue-se a continuação do plano no qual o civil termina chutado por dois soldados. Na seqüência, a montagem torna-se mais acelerada e surgem dois planos curtíssimos de uma fileira de soldados, tomados no limite esquerdo do campo visual, que disparam suas armas em conjunto. Nova tela negra, seguida de outro plano de soldados disparando, desta vez localizados no limite direito do campo. Plano geral de uma rua, na qual vemos rapidamente dois soldados do lado de um poste, um deles efetua um

disparo. Novo plano com vários soldados enfileirados, disparando tiros para cima, seguido de quatro planos curtos de militares: no primeiro, novamente vemos uma fileira de soldados dispararem, desta vez no limite direito do campo; no segundo, três soldados apontam suas armas para além do limite direito do campo, ao fundo, vemos um estabelecimento comercial; no terceiro, novamente soldados disparando em fila, no limite esquerdo do campo; no quarto, algumas fileiras – desta vez do lado direito do campo visual – de soldados se preparam para atirar, podemos ver também um fotógrafo acionando o flash de uma câmera. A impressão gerada é de que o cerco militar está por todos os lados.

Volta-se a repetir o refrão da música: "Violência e libertação", com o mesmo coro do início da canção, de fundo. Enquanto isso são exibidos sete planos curtos de destacamentos militares e soldados se movimentando de diversas formas (fotografias 140 a 146). Então deixamos de ouvir o solo vocal por alguns instantes, nos quais se destaca novamente o coro. Ao ritmo do cântico e da percussão, são exibidos planos com movimentos de câmera que exploram detalhes de quatro fotografias (fotografias 146 a 150), como em *Now*, de Santiago Alvarez. Na primeira, que exibe alguns civis protestando, realiza-se um *travelling* de cima para baixo. Na segunda, uma foto que mostra o detalhe de um braço ferido, o movimento é realizado da esquerda para a direita. A terceira é uma foto fixa na qual vários homens estão em volta de um cartaz de Eva Perón. Por ultimo, exibe-se uma fotografia na qual dois civis estão encostados na porta de um estabelecimento sob vigia de um militar. Nesta foto, o movimento é feito da direita para a esquerda.

A banda sonora reproduz o solo vocal feminino: "Será uma guerra longa. Será uma guerra cruel. Será tua nova vida. Teu amor e seu dever". Enquanto ouvimos esse trecho da canção exibem-se dois planos que mostram veículos usados na repressão de protestos de rua, com jatos d'água sendo disparados. (fotografias 151 a 153) Depois disso, vemos um plano um pouco mais longo, no qual quatro soldados carregam um civil até um camburão, e em seguida, outros dois militares levam um segundo civil para o mesmo carro. No fim deste plano, voltamos a ouvir o solo masculino: "Será nossa esperança. Será nossa unidade. Que fará nascer a pátria, e nossa humanidade". A este trecho do solo vocal acompanham-se as seguintes imagens (fotografias 154 a 158): um novo plano que exibe uma tocha, que se movimenta bastante; em meio a uma manifestação, vemos pessoas erguendo os braços e levantando tochas, a câmera as filma de costas e em movimento, acompanhando o fluxo da multidão; vários civis andam pela

rua levando tochas nas mãos, enquanto carros cruzam a rua; em cima de um palco, alguns homens manejam uma tocha, enquanto muitas pessoas os cercam, como num comício; segue-se mais um plano que detalha quatro tochas desta vez. Plano com tela negra.

Voltamos a ouvir o coro em destaque, que muda a mensagem: “Golpeie e ataque sem interrupção. Com ódio, com ódio e organização”. Enquanto a banda sonora emite a canção vemos as seguintes imagens (fotografias 159 a 167): dois planos que mostram civis correndo por ruas; mais dois planos, nos quais vemos manifestantes tomados em plano americano, também nota-se um homem empunhando um cartaz, no segundo. Todos estes planos são intercalados por planos de tela negra.

Vemos mais um plano a exibir tochas acesas, seguido de dois planos nos quais alguns homens retiram barreiras de contenção do caminho e às arremessam ao chão (fotografias 163 a 168). No momento em que a tocha aparece na tela, a banda sonora mantém o coro ao fundo e volta a reproduzir o solo feminino: “Violência e libertação. Violência com organização”. Também vemos três planos curtos que exibem manifestantes numa rua a caminharem e gesticularem. Em seguida, um plano que mostra um disparo, seguido de outro que exibe dois civis se agredindo (plano já utilizado no “prólogo”). Mais uma tela negra.

Voltamos a ouvir o solo vocal masculino: “Violência para romper a ordem. Violência para soltar o homem”. Enquanto ouve-se este trecho da canção, os seguintes planos são exibidos (fotografias 169 a 176): um civil arremessa uma granada em uma vitrine e corre (mais um plano já utilizado no “prólogo”); plano de tela negra, seguido de intertítulo, que exibe a mesma frase enunciada na canção: “Romper a ordem”. Mais um plano de tela negra, seguido de dois planos que mostram um ônibus incendiado: o primeiro exibe o veículo frontalmente, e o segundo mostra o detalhe do teto pegando fogo. Depois, vemos mais um plano com algumas tochas acesas, agitando-se ao alto. Segue-se outro plano com intertítulo, acompanhando o ritmo da canção: “Soltar o homem”.

A banda sonora volta a intercalar as vozes. Primeiro a feminina: “Ao inimigo, tire-lhe sua paz”. (fotografias 177 a 181) Vemos um plano que mostra uma calçada com muito fogo, seguido de outro plano a exibir algumas tochas. Voz masculina: “Tire-lhe a ordem e a normalidade”. Exibe-se um plano de uma rua incendiada, seguido de outros dois que mostram civis: o primeiro, um plano geral no qual um homem corre por uma

calçada, que tem parte incendiada; o segundo, mostra a silhueta de um civil, do tronco para cima, enquanto um estabelecimento pega fogo, ao fundo.

A partir daí, a seqüência caminha para o final. Na banda sonora, a voz feminina repete o refrão até o encerramento do filme: "Violência e libertação". A voz masculina também repete até o fim, mas somente uma palavra: "Violência... violência". Deste ponto até o final vemos sete planos que exibem as tochas peronistas (fotografias 182 a 188). A montagem interpõe planos nos quais as tochas se movimentam de um lado para o outro. Surgem planos de tochas solitárias e de várias tochas. A montagem acelera a troca e planos que exibem tochas, e terminamos por ver uma grande fogueira, feita com a união de todas as tochas.

Nota-se um apelo emotivo que invoca imagens do 17 de outubro. A organização desta seqüência em torno da canção *Violência e libertação* remete novamente ao chamado à luta armada, desta vez particularizada ao caso latino-americano pela "voz do texto". No entanto, as imagens reproduzidas são trechos de arquivos da história argentina. As tochas são uma representação particularmente peronista, que invocam uma série de acontecimentos políticos da história deste movimento, sua ascensão e queda. Remetendo a elas, os realizadores do Grupo *Cine Liberación* rememoram diretamente o acontecimento-mito do regime peronista, como que num chamado a repetir o feito: lutar novamente pela volta de Perón, para que o líder volte a conduzir o "processo revolucionário" interrompido pela "oligarquia" e pelos militares.

2.4.5 Quinta *sequência-chave*: *A violência cultural* / trecho de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman.

La hora constitui-se em vários momentos como uma colagem. Utilizam-se pequenos fragmentos de documentários com *Tire-Dié* (Fernando Birri, 1960); *Faena* (Humberto Ríos, 1960); *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Now* (Santiago Alvarez, 1965), com os quais o grupo busca inserir-se numa tradição do documentário latino-americano "militante", que seria legitimada e apropriada por uma "nova" proposta de cinema, o *tercer cine*, com um viés de "intervenção política". O grupo se apropria dos trechos destes filmes, buscando construir um sentido que vá mais além da constatação da miséria e das situações precárias dos países latino-americanos. A idéia é

que estes filmes tenham servido como exemplo de um cinema que buscava libertar-se das amarras políticas e culturais "neocoloniais", mas não havia conquistado êxito na prática. Somente o *tercer cine*, com *La hora*, é visto como um movimento que logrou politizar de forma acertada as imagens. É nesse sentido que os fragmentos são reproduzidos no filme: como exemplo de um cinema em vias de "descolonização", e que se tornariam "descolonizados" sendo citados dentro de um filme legitimamente "revolucionário".

O argentino Emílio Bernini, licenciado em letras, professor da UBA (Universidade de Buenos Aires) e da Fundación Universidad del cine, faz referência a apropriação do fragmento do filme de *Tire-Dié* (1960), de Fernando Birri no filme de Solanas. Segundo o autor, a vanguarda política argentina que produz documentários na década de 1960 se apropria do gênero "sociológico" [166] em "um contexto histórico distinto e está formada por realizadores de procedências peronista e marxista" [167]. Portanto, quando o Grupo *Cine Liberación* cita Fernando Birri em *La Hora de Los Hornos* , reconhece em *Tire-Dié* um antecedente digno de ser citado, porém retira deste filme seu "deliberado laconismo ao estar inserido em um contexto de imagens que lhe outorgam um sentido de forte univocidade" [168]. Assim, o filme busca nos direcionar a determinada leitura do fragmento: aquela estabelecida pelo discurso oral e escrito, que a "voz do texto" desenvolve ao longo do filme. O mesmo se passa com o documentário brasileiro citado em *La hora*.

No ensaio *Hacia un tercer cine*, Solanas e Getino apontam para uma variante do *tecer cine* que busca romper com determinadas posturas adotadas pela tradição do documentário latino-americano de testemunho. Neste sentido, apontam a falha desta tradição cinematográfica:

---

166 BERNINI, Emilio. *El documental político argentino.Una lectura*. Em: AGUILAR, Gonzalo [et.al]. (org.) SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina. *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007, pp.21-34. Bernini discorre sobre a crítica ao modelo do *documentário clássico* contida no *documentário novo*: "(...) o documentário moderno é um desafio de ordem ética e ideológica ao tipo de representação do mundo histórico do chamado documentário clássico, incluída sua modalidade neo-realista. A imagem deste documentário se apresentava, sem dúvida, como uma verdade do mundo, como se este aparecesse na imagem, no sentido do idealismo baziniano, sem a intervenção humana. Os cineastas políticos vão considerar "falsa" a imagem ontológica do mundo, precisamente por que ela oculta seu processo de produção e deste modo reproduz um *status quo* dominante ou contribui com sua perpetuação. A critica ideológica modifica assim essa verdade do mundo representado, no documentário clássico e neo-realista, à verdade da afirmação.". IDEM, *Ibidem*, p.30.
167 IDEM, *Ibidem*., p.24.
168 Ibid., p.24.

> um cinema que insista na denuncia sobre os efeitos da opressão colonial entra num jogo reformista quando camadas importantes da população já chegaram a este conhecimento e o que buscam são as causas, a maneira de armar-se para liquidar essa opressão. [169]

Deste modo, *Maioria Absoluta* é entendido como um filme "reformista", mas passível de ser citado em *La hora*, bem como inserido pelo grupo na tradição política do documentário latino-americano: "um filme para combater o analfabetismo é na sociedade neocolonizada, um filme que pode facilmente auspiciar hoje o imperialismo". [170]

O fragmento de *Maioria Absoluta* é inserido na primeira parte de *La hora de los hornos*, e inicia a décima "nota", *A violência cultural*. (fotografias 189 a 195) No primeiro plano a câmera parte num *zoom in*, fechando no rosto de um garoto que está segurando na perna de seu pai, e com o dedo no nariz. Neste plano há uma legenda referenciando a citação: "Maioria Absoluta, de Leon Hirzman" [171]. A voz *over* (narrada por Ferreira Goulart, ao estilo "voz de Deus", como no modo *expositivo*) nos diz: "Oito milhões de crianças como esta não têm escola para aprender a ler". O próximo plano é um *close-up* no rosto de uma garota. Então, a câmera se aproxima (câmera na mão) de uma casa de taipa, na área estão a mesma criança do primeiro plano com seu pai, os vemos de corpo inteiro; o pai, um camponês e a criança, vestida apenas com uma camisa. A câmera vai se aproximando do homem e da entrada da casa. A voz *over* diz: "Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades, que ele viceja.". Elabora um paralelo entre a miséria e o analfabetismo.

A câmera nos leva para o interior da casa, e enfoca alguns feixes de luz solar que ultrapassam o teto de palha e refletem no chão. Agora um primeiro-plano de um rapaz, seguido de um *close* em seu rosto. No plano seguinte, a câmera passeia pelo interior da casa, destacando seu teto sem forro e perfurado, também podemos ver a estrutura rudimentar feita de madeira que sustenta a casa. A voz *over* retorna:

> É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é a sua casa, sob este teto de palha, [novo plano no qual a câmera na mão detalha o chão de terra da casa, terminando por mostrar um balaio jogado ao chão e um fogão feito de barro] neste

---

[169] SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op, cit.*,p. 77.
[170] Ibid., p.77.
[171] O erro na grafia do nome do cineasta brasileiro é dos autores do filme.

> chão de terra batida, entre estas paredes em ruína o analfabetismo se refugia e prolifera, da penumbra ele espreita as suas vítimas.

Aqui, temos a voz *over* de *Maioria Absoluta* colocada em segundo plano até desaparecer, dando lugar à voz *over* feminina que narra *La hora de los hornos*. Enquanto vemos imagens de uma feira-popular (fotografias 195 a 197) ela nos diz:

> Analfabetismo: maioria absoluta no Brasil, Bolívia, [novo plano no qual a câmera mostra, como quem caminha, algumas barracas de uma feira-popular] Peru, Venezuela, Guatemala, Nicarágua, El Salvador, Honduras, Haiti, República Dominicana. Setenta milhões de pessoas, uma terça parte da população latino-americana não sabe ler nem escrever.

Em seguida, a voz *over* que comenta as imagens passa a ser novamente a masculina. Ela nos informa, enquanto seguem-se planos da feira-popular:

> Analfabetismo e colonização pedagógica caminham de mãos dadas. Em um país abertamente colonizado, a penetração ideológica pode ser prescindível [Agora vemos planos que mostram as ruas de Buenos Aires a noite, cheias de carros e out-doors (fotografias 197 a 202)], porém em um país semi colonizado essa deformação cultural joga um papel de primeiríssima ordem. Serve para destruir no povo a idéia de nação, para institucionalizar e fazer passar como normal a dependência. O maior objetivo desta violência é que o povo não tome consciência dela. Que não conceba sua situação de neocolonizado nem aspire a mudá-la. Desta forma a colonização pedagógica substitui com eficácia à polícia colonial.

O trecho de *Maioria Absoluta* também entra na lógica do discurso de denuncia da penetração cultural "neo-colonial", que conflui com a proposta liberação pela luta armada. As imagens da miséria, e o discurso sobre o analfabetismo no Nordeste brasileiro, são seguidos por uma voz *over* que nos informa, fazendo um paralelo entra situação brasileira e a de todo o sub-continente. A "voz do texto" de *La hora* estabelece o sentido de que o analfabetismo cria condições para a "colonização pedagógica", para que o "Imperialismo Cultural" haja. Ele não permite que os povos se eduquem e conheçam sua "verdadeira" cultura: a rebelião. Os cidadãos não são críticos, não percebem o que está se passando em nosso continente latino-americano. Por isso a revolta. Por isso este filme, como contra-informação.

O documentário *Maioria Absoluta* foi concluído em 1964 e teve a maior parte de suas cenas filmadas no Nordeste brasileiro (Pernambuco e Paraíba), algumas no Rio de Janeiro e outras em Brasília. Curta-metragem de 18 minutos, retrata o quotidiano dos

trabalhadores rurais analfabetos do Nordeste, e a extrema miséria que os cerca. O diretor, Leon Hirszman, – influenciado pelo método Paulo Freire – defende a idéia de que se os trabalhadores eram incapazes de escrever, eram, no entanto, conscientes de sua condição e perfeitamente habilitados a propor soluções para seus problemas. Advoga-se o direito de voto aos analfabetos, de acordo com as propostas das Reformas de Base do Governo João Goulart.

Hirszman foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura, que funcionou na sede da UNE (União Nacional dos Estudantes) na Guanabara, de 1962 a 1964. A proposta do CPC era promover uma "cultura desalienada" para o povo brasileiro. Nesse sentido a "cultura popular" [172] passava a ser considerada o elemento chave para esclarecer a transformação necessária para o país. A arte política era considerada como legitima, uma vez que encarnaria, conforme os militantes do CPC, a ultima forma possível de resposta ao processo de "alienação". Neste sentido, a produção cinematográfica do CPC visava o esclarecimento da Opinião Pública brasileira diante dos problemas que não atraíam os veículos tradicionais de informação. [173]

Conforme a historiadora Miliandre Garcia [174], o CPC da UNE nasce de uma dissidência do *Teatro de Arena*, levada a frente por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), que não via possibilidades de sua arte chegar aos fins desejados se continuasse sendo exibida somente àquela platéia burguesa, a única capaz de pagar o preço da entrada. Decide procurar a UNE para criar uma iniciativa cultural que produzisse e exibisse peças para o proletariado carioca. Segundo Garcia:

> (...) podemos afirmar que os artistas do Teatro de Arena, e posteriormente do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e

---

[172] Ver : ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional***.** 5º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[173] Como diretor do departamento cinematográfico do CPC, Hirszman foi o principal idealizador da produção mais conhecida do grupo: *Cinco Vezes Favela* (1962). Deste filme – que é composto por cinco curta-metragens – participam como diretores Marcos Farias (*Um favelado*); Miguel Farias (*Zé da Cachorra*); Cacá Diegues (*Escola de samba, alegria de viver*); Joaquim Pedro (*Couro de gato*) e o próprio León Hirszman (*Pedreira de São Diogo*). Além deste filme e de *Maioria*, o departamento de cinema do CPC ainda iniciou a produção de outros dois filmes que não puderam ser concluídos, com o golpe de 1964 e a dissolução do CPC: *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho e *Minoria Absoluta*, que seria o segundo documentário de Hirszman. Neste último tratar-se-ia da reforma universitária no Brasil.

[174] SOUZA, Miliandre Garcia de, *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. – (Coleção História do Povo Brasileiro) Nesta obra temos destaque para a produção musical de Carlos Lyra. Também a relação de Vianinha com o *Teatro de Arena*, e as peças e integrantes desse grupo – como Gianfrances Guarniere – possuem espaço nesse trabalho. Com relação à produção cinematográfica do CPC, aborda-se pouco.

> das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960. [175]

Para realizar *Maioria Absoluta*, Hirszman contou com um esquema de financiamento do Ministério da Educação/DPHAN para documentários, recorrendo ao governo para obter equipamento de filmagem. Órgãos como este encontravam-se povoados por pessoas que tinham contato com os realizadores do Cinema Novo. Com a verba, Hirszman e sua equipe – composta por nomes como Luis Carlos Saldanha e Arnaldo Jabor – viajam para o Nordeste com o intuito de fazer um filme sobre o analfabetismo no Brasil na perspectiva da reforma eleitoral, porém, as coisas mudam entre 1962 e 1964. No decorrer da produção, o analfabetismo vai ficando para segundo plano. O assunto do filme acabado é o "problema brasileiro". Ou seja: a denúncia das condições precárias nas quais vivem os camponeses do Nordeste; a acusação dos coronéis e do latifúndio, da burguesia irresponsável e "entreguista" do país. Além disso, intima-se a pequena burguesia a assumir também sua parcela de culpa com relação àqueles problemas. Como afirma Jean Claude Bernardet:

> (...) o filme toca numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade. Eis os homens cujo trabalho você usurpa, e que não têm nada, eles olham você nos olhos, você vai agüentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona? A culpabilidade deverá nos levar a agir. [176]

A conclusão de *Maioria absoluta* sugere uma ação por parte do espectador, da classe média que deveria engajar-se, perceber sua atitude desumana e agir em prol dos pobres, mesmo que a ação fosse votar no candidato mais sensato à questão dos camponeses. O filme se dirige à classe média das grandes cidades brasileiras, criticando o que julga ser a posição comum desta classe. Do alto do "púlpito" – a por meio da "voz de Deu" do documentário *educativo* – o intelectual cineasta estaria discursando aos seus "mesmos" de classe, convocando-os a pensar como ele, que abriu mão da ideologia pequeno-burguesa. Para Bernardet, o discurso do filme

> (...) nos alerta para que não pensemos como a classe média do início do filme. E mais: depois do filme, nossa vida continua. Ele nos incita a uma ação que transforme essa situação que agora, espectadores do filme, não teremos mais desculpas para ignorar. Não agir seria cumplicidade com esse estado de coisas. O filme pretende ter uma

---

[175] Ibid., p.25.
[176] BERNARDET, Jean-Claude. *Op.* Cit., p.42.

> ação transformadora sobre nós: ele nos informou, espera de nós a ação conseqüente. [177]

Com relação à representação da classe média, enquanto Bernardet afirma que o filme enuncia para os seus "mesmos de classe", Fernão Ramos destaca a disparidade ideológica da classe média à qual faziam parte os realizadores do filme e aquela retratada de forma pejorativa. Enquanto a classe média ideal seria aquela do pacto progressista entre as classes brasileiras – a "frente única" –, preocupada com os "outros" da nação, aquela que discursava no filme através de entrevistas e era enquadrada numa montagem que dava um tom pejorativo a sua fala tinha uma postura aburguesada. [178]

As análises de Fernão Ramos e Jean Claude Bernardet nos auxiliam no entendimento dessas questões, partindo do filme de Leon Hirszman e das produções ligadas ao estilo do *novo documentário* no Brasil. Fernão Ramos afirma que o *novo documentário* brasileiro mistura traços do *clássico* como "composição a partir de asserções pré-determinadas" a traços do *direto*, como a abertura do embate entre o sujeito-da-câmera e o mundo. Em seu núcleo temático central está "a representação do popular enquanto alteridade", a marca brasileira do estilo é a imagem do *outro popular*. Para o autor, o que caracteriza o *direto* em sua chegada ao Brasil, no início da década de 1960 é uma contradição estilística. [179] Ainda destaca o fato de que a chegada do novo estilo no Brasil se dá em dois grupos distintos: os cinemanovistas, no Rio de Janeiro e o grupo Farkas na capital paulista. O autor nos esclarece algumas singularidades e contradições na chegada do *cinema direto* no Brasil:

> (...) em Hirszman, Jabor, Sarno e Capovilla, o direto bate e volta no degrau da alteridade, levanta a *voz* e consegue representar o povo do alto, enquanto conclama o espectador à práxis política. (...) as asserções do direto brasileiro são carregadas também por uma *voz* que assere fora de campo, em *over*. De modo paralelo, a narrativa trabalha com depoimentos, diálogos e, em menor escala, entrevistas. Há contradição entre a forma estilística do direto, explorando a nova tecnologia que permite abrir a tomada na indeterminação, e a necessidade de um didatismo social, que vê o documentário como elo transmissor de uma missão educativa. O direto brasileiro ainda respira a versão griersoniana do documentário como *púlpito*. [180]

---

[177] IDEM, *Ibidem*, p.41-42.

[178] Ramos sugere: "A representação da burguesia trabalha com tipos ridículos, enquadrados de modo que o aspecto negativo se intensifique. A exposição de suas posições é recortada pela montagem e pela voz over, evidenciando o lado pejorativo." RAMOS, Fernão. *Op.* Cit., 359.

[179] "(...) a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*." IDEM, *Ibidem*, p. 330.

[180] IDEM, *Ibidem*,p.331.

Temos uma análise diferente do documentário brasileiro em *Cineastas e Imagens do Povo*. [181] Como já vimos, é nesta obra que o autor elabora o conhecido conceito de *modelo sociológico*, com o qual tenta dar conta de alguns filmes que despontam no país no início da década de 1960. *Mairoria Absoluta* é um dos filmes com os quais Bernardet cunha sua categoria, realizando uma análise imanente deste documentário. Eis a versão do púlpito no qual subiram, ou a fórmula do "mandato popular" à qual se apegaram os intelectuais cineastas no Brasil: consciência/alienação. Chamando a atenção para a ação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e do CPC (Centro Popular de Cultura), Bernardet critica a interpretação do povo brasileiro, proveniente desses órgãos e dos cineastas:

> Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações do povo lhe permite ser gerador de consciência. (...) Desse modo a apresentação do povo como alienado explica o doloroso golpe de 64 e justifica os intelectuais, entre os quais os cineastas. A justificativa da existência do intelectual, nesse quadro, é a alienação do povo. [182]

Se John Grierson utiliza-se de uma metáfora, a do púlpito – como vimos anteriormente – para se fazer compreender sua proposta educativa de documentário, Ismail Xavier também o faz para referir-se ao cinema que se supunha representante da massa no Brasil: o "mandato popular". O autor nos explica, conforme sua ótica, esta noção sobre o entendimento dos intelectuais cineastas em nosso país:

> O cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia como vindo do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. [183]

---

[181] Em sua mais conhecida obra, o belga, radicado no Brasil, Jean Claude Bernardet propõe-se a analisar determinadas obras cinematográficas "(...) como palco de conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas na sua relação com a temática popular." BERNARDET, Jean Claude. *Op. cit*., p.09.
[182] IDEM, *Ibidem*, p.34.
[183] XAVIER, I. & MENDES, A. *Op, cit.*, p.112.

Esta realidade, à qual Xavier refere-se, veio à tona com a derrubada do Governo João Goulart e a implantação da junta militar na presidência nacional em 1964, apoiada por grande parte sociedade civil brasileira. O "mandato popular" seria mais um fruto da imaginação dos intelectuais cineastas do que da própria sociedade brasileira.

Outro aspecto interessante de *Maioria* é notado por Bernardet: o filme toca na questão das ligas camponesas, porém omite na tela o que seria a luta autônoma dos camponeses. Sabemos que o filme faz parte do projeto do CPC, como o *Cabra Marcado pra Morrer* de 1964, mas é concluído após o golpe. Vendo seu "mandato popular" ser aniquilado com o golpe civil-militar de 1964, aqueles intelectuais que produziam filmes para conscientizar o povo à *práxis* política, poderiam esperar alguma ação das massas? Mesmo estando elas, a partir de então, sem os canais constituídos anteriormente com seus "conscientizadores"? O projeto do filme foi bancado pelo Governo Federal, e fez parte do programa de incentivo às reformas de base, que seriam implantadas pelo governo de João Goulart. Porém, quando foi concluído, as esperanças teóricas dos intelectuais do CPC já haviam desmoronado junto com o governo Jango e suas reformas. Para Bernardet, o filme omite a ação das Ligas Camponesas por vários motivos:

> (...) o filme foi feito em uma época em que atuavam as Ligas Camponesas e também estava em desenvolvimento um projeto de sindicalização rural promovido pelo governo. Por um lado o camponês precisa ser redimido dessa injusta situação, por outro não se preconiza que ele tome seu destino em mão e aja, e sim que sua ação seja canalizada pelo voto. A solução não estará em suas mãos, mas nas dos representantes que eleger. É verdade que se pode objetar que esse filme é dirigido a "nós", visa a nos levar à ação e, eventualmente, apoiar a campanha em favor do voto ao analfabeto. As Ligas Camponesas não seriam nosso assunto, a organização dos camponeses seria outro filme que lhes fosse dirigido (mas, que eu saiba, não existiu, ou melhor: um foi iniciado em 1964 e interrompido por causa do golpe). [184]

Bernardet também chama a atenção para "o quadro ideológico" do filme, alertando par a influência das formulações do ISEB, e do projeto desenvolvimentista brasileiro. [185] Para o autor, não se pode calcular até que ponto cada filme do CPC segue os parâmetros do ISEB, porém podemos perceber que, como nas proposições deste

---

[184] BERNARDET, Jean Claude.*Op*. Cit., p.46.

[185] Segundo o autor esse projeto estaria "(...) voltado para uma evolução industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e antiimperialista, cuja ação integraria à nação os que estão marginalizados da produção e do consumo." IDEM, *Ibidem*, p.47.

órgão, os jovens cineastas atacavam o latifúndio como empecilho à industrialização, não tocando

> (...) na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem no proletariado urbano. Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. Essa é uma hipótese para compreender que as obras principais do Cinema Novo tiveram uma problemática rural, em detrimento da temática urbana; que as movimentações operárias (atuação da CGT, as 152 greves de 1962 etc.) não foram abordadas pelo cinema documentário nem de ficção, e também que a organização dos camponeses foi rejeitada. [186]

Portanto, os cineastas do CPC não tratavam das lutas autônomas e populares no campo para não assustar aquela burguesia nacional desenvolvimentista, de quem dependia para formar a "frente única" da nação, por isso teria se omitido com relação às Ligas Camponesas. O que não adiantou muita coisa. Como sabemos, o golpe de 64 dissolve o pacto com o desenvolvimentismo, e revela que aquela burguesia não era tão nacionalista e antiimperialista como se tinha a ilusão. *Maioria* foi rodado no segundo semestre de 63 e montado no primeiro trimestre de 1964. Isso causa mudanças importantes na perspectiva final da obra.

Se *Maioria Absoluta* nos incita a uma ação, qual é? Elabora-se uma resposta como em *La Hora de Los Hornos*, *A Opção*, onde se entende claramente que há uma única opção a ser escolhida para os povos dos países latino-americanos? Segundo Bernardet, não. [187] Ele nos fornece algumas hipóteses sobre a espera da ação do poder público e da classe média.

> É verdade também que o filme não afirma categoricamente que a solução está no voto. Mas a opção pelo voto parece explicar outro aspecto do filme: por que o filme não conclama "esses homens" à ação? A solução da injustiça espera-se que venha de nós, eventualmente das autoridades, e do voto camponês, mas não se vislumbra em momento algum esses homens se organizando, lutando, tomando em mão a ação que levaria à transformação de sua situação. [188]

---

[186] IDEM, *Ibidem*, p.47-48.

[187] "O filme não nos faz vislumbrar nenhum canal político de ação. Implicitamente, pode-se deduzir: procurem, criem o canal. Mas, no filme, eu diria que a ação que ele solicita corre o risco de ficar voluntarista, deslanchada pelo escândalo social.". IDEM, *Ibidem*, p.42.

[188] IDEM, *Ibidem*, p.44.

O autor alega que o filme de Leon Hirszman não propõe uma ação autônoma dos camponeses nordestinos sobre os quais realiza sua análise sociológica. A ação esperada é a do espectador, do governo, de qualquer um, menos deles mesmos. Bernardet reitera sua interpretação, comentando certo trecho do filme que julga ser importante para compreendermos a proposta do CPC. A posse da palavra, com a qual o cineasta enunciava de seu púlpito, praticava seu "mandato popular", é passada aos trabalhadores, porém, corroborando a interpretação de Bernardet, haveria por trás da voz *over* [189] uma postura própria ao modo *expositvo*:

> (...) "Passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta." O plano 43 mostra um homem doente, sentado à porta de um barracão, atingido de forte tremedeira, incapaz de falar; ele emite apenas uma espécie de zumbido. (...) Os analfabetos não tomam a palavra; ela lhes é outorgada e mesmo assim não tem condição de falar, o que legitima que o cineasta tome a palavra – ou melhor, permaneça com a palavra; o que legitima que se fale no lugar daqueles que não falam. Por outro lado, "passemos a palavra" indica ainda que o filme gostaria que eles falassem. Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto... Essa interpretação metafórica do plano 43 me parece legítima pela relação que a montagem estabelece com aquele momento da locução. [190]

A "voz do outro" é, em *Maioria Absoluta*, dada parcialmente aos entrevistados. O filme termina por montar rigidamente as entrevistas, utilizando trechos curtos destas, submetidos à "voz de Deus" e a uma "voz do texto" bastante controladora das imagens.

Fernão Ramos destaca em tom crítico o não uso do conceito de *cinema direto* em *Cineastas e imagens do povo*. Se ao mesmo tempo podemos valorizar a crítica de Ramos à atitude de Bernardet nesta obra, também podemos valorizar o conceito de *modelo sociológico*. Como o próprio Ramos aponta, o *direto* do início da década de 1960, ou seja, do momento da chegada do estilo/técnica no Brasil, caracteriza-se por uma contradição singular: a dependência estrutural à voz *over* autoritária do modo

---

[189] Bernardet usa termo voz *off* para definir a fala que enuncia fora de campo no *modelo sociológico*. Esta voz estrutura a narrativa fílmica e depende do pilar do "real vivido" e do real proveniente do saber cientifico: "É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra a sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.". IDEM, *Ibidem*, p.17.

[190] IDEM, *Ibidem*, p.44-45.

expositivo. Logo, um conceito novo para pensar esta diferença não é por nós mal recebido, pelo contrário, faz-se necessário.

Ramos analisa o filme internamente, notando os detalhes da mescla de estilos resultada em *Maioria absoluta*. O ponto central de referência ao *cinema direto* seria o modo como se trabalha a fala do povo no filme, aberta ao fluxo, digamos, indeterminado na tomada. No entanto, depois, com a montagem, esta fala também acaba servindo de *amostragem*, como o quer Bernardet. Segundo Ramos, há em *Maioria absoluta* a mescla de procedimentos da *ética educativa* e da *ética da imparcialidade (recuo)*. Obviamente, com as características próprias ao Brasil. Alerta-nos para uma bipartição na estrutura narrativa do filme:

> De um lado, está a voz over recitativa e assertiva, que conclama à ação política fechando o documentário com a frase: "O filme acaba aqui, lá fora a tua vida, como a destes homens, continua". Na outra face de Maioria absoluta está o doce (mas vigoroso) vagar da fala do povo, também com conteúdo político, mas onde respiramos sem a pressa da premência utilitarista da práxis. (...) O corpo-a-corpo com o mundo na tomada obedece a um objetivo maior, claramente delineado pelas convicções marxistas de Leon: a crença na catequese do povo, pelo filme, para a ação política. A presença do direto na geração cinemanovista surge com seus ingredientes nacionais: o novo estilo é explorado principalmente através da forma entrevistas/depoimento, e só ocasionalmente através de diálogos no mundo. [191]

O peso da voz *over* aproxima muito o filme aos moldes do *documentário educativo*. A seqüência de *La hora* na qual o trecho de *Maioria* é inserido, *A violência cultural*, é estruturada por uma "voz de Deus", que varia entre as locuções masculina e feminina. A mescla das vozes "literais" de *Maioria* e de *La hora*, constitui um panorama sobre o analfabetismo em toda a América Latina. Depois de mostrar o exemplo brasileiro através de um trecho de um filme brasileiro (reformista segundo o parecer dado em *Hacia un tercer cine*), *La hora* apresenta os exemplos de outros países latino-americanos através da voz *over*, enquanto exibe tomadas realizadas pelo próprio grupo numa feira popular, no Norte da Argentina. As imagens apresentam pessoas com características físicas de descendentes indígenas, que trabalham ou compram na feira. No entanto, o comentário tenta igualar a situação de "Maioria Absoluta", no que se refere ao analfabetismo na América Latina.

---

[191] RAMOS, Fernão.*Op*. Cit.,p.354.

Na conclusão da seqüência *A violência cultural*, a voz *over* ganha uma característica mais ensaística, e afirma o vínculo entre analfabetismo e "colonização cultural", enquanto exibem-se imagens noturnas do centro de Buenos Aires, enfatizando carros, out-doors, letreiros luminosos e cidadãos vestidos com trajes executivos. *La hora* incorpora o trecho de *Maioria* no intuito de radicalizar o discurso, que iria além da "denúncia", feita no decorrer desta seqüência. No entanto, se analisarmos *A violência cultural* separadamente, podemos encará-la como um curta de denúncia. É a inserção das mensagens produzidas nesta seqüência, no discurso mais geral de *La hora*, que propicia que a "voz do texto" aponte uma solução político-ideológica para o problema da "colonização pedagógica". Esta postura equivale à crítica de Solanas e Getino à postura dita "reformista", na qual o documentarista somente constata a miséria do povo, mas não aponta soluções.

2.4.6 Sexta *sequência-chave*: *A opção*.

Um das sequências que nos oferece a síntese da mensagem geral elaborada no filme é a décima terceira e última "nota" da primeira parte do filme, denominada *La opción*. Atendo-nos a ela, poderemos compreender melhor a tese central do filme, bem como a apropriação do fragmento de *Maioria Absoluta* realizada pelo grupo. Enquanto acompanhamos alguns planos do funeral de uma criança, rodados no cemitério Juella, na província de Jujuy (fotografia 204) , a banda sonora reproduz um canto lamurioso, em castelhano. Então a voz *over* – ao estilo "voz de Deus" – começa a comentar as imagens:

> Os povos latino-americanos são povos condenados. O neo-colonialismo não permite escolher nem vida, nem morte próprias. Vida e morte estão marcadas pela violência cotidiana. [Vemos o rosto triste das pessoas de perto.] Esta é nossa guerra: de fome, de enfermidades curáveis, de velhice prematura. Morrem hoje, na America Latina, quatro pessoas por minuto. Cinco mil e quinhentas por dia. Dois milhões ao ano. Esta é a nossa guerra. Um genocídio que em quinze anos custou duas vezes mais mortes que a primeira guerra mundial.

A tela está negra, centrando a atenção do espectador somente para a mensagem da voz *over*, que faz a pregunta crucial de *La hora*: "Qual é a única opção que resta ao latino americano?". Então vemos planos de Che Guevara morto na Bolívia (fotografias 205 a 207). O primeiro o capta desde os pés até a cabeça, com um movimento de

câmera, sob a mesa na qual ficou exposto para a população local. E a voz *over* responde sua própria pergunta: “Escolher com sua rebelião sua própria vida”. Novo plano com Che morto, por outro ângulo agora, e nova mensagem da voz *over*: “Sua própria morte”. Mais um plano do mártir, agora o vemos de perfil em primeiro-plano, enquanto a voz nos fala: “Quando se parte na luta pela libertação [Nova imagem de Che morto, um primeiro-plano frontal de seu rosto] a morte deixa de ser a instancia final”.

Agora vemos novos planos nos quais bolivianos da região na qual Che foi capturado passam observando o cadáver, enquanto dois soldados vigiam tudo. (fotografias 208 a 210) A voz *over* continua a nos dizer sobre a especificidade da morte pela rebelião: “Se converte em un ato liberador, uma conquista. O homem que escolhe a sua morte está escolhendo também uma vida.”. Plano com dois guerrilheiros mortos, deitados ao chão. A câmera move-se até o alto, na direção da mesa onde está Che. De pé na mesma mesa, sobre o cadáver do guerrilheiro, vemos um fotógrafo tentando conseguir o melhor ângulo de seu rosto. Então a voz *over* intervém: “São já a vida, e a própria liberação totais”. Segue-se uma fotografia em close frontal no rosto de Che morto, vemos detalhes de sua barba, seus olhos e boca. Enquanto os mesmos tambores do prólogo voltam a serem reproduzidos em progressão, a voz *over* faz termina sua convocatória: “Em sua rebelião o latino-americano recupera sua existência.” O rosto de Guevara continua na tela por quase cinco minutos, com o som dos tambores a progredir. O mártir deveria servir de exemplo para todos os povos “neo-colonizados”.

2.5 Documentos extra-fílmicos.

2.5.1 *Hacia un tercer cine*: crítica ao cinema “de autor” e a relação do espectador com a ação no cinema do “Terceiro Mundo”.

Em outubro de 1969, o Grupo *Cine Liberación* publicou o ensaio *Hacia un tercer cine: apuntes y experiências para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, na revista cubana *Tricontinental*. [192] Trata-se do escrito de Solanas e

[192]*Hacia un tercer cine. Tricontinental*, nº 13, Havana: out.,1969. Apud AVELLAR. J.C. *Op. cit*, p.163. Esta primeira versão foi publicada em espanhol, inglês, francês e italiano, alcançando grande difusão na Europa. Em nossa análise utilizamos a seguinte versão: SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. *Op. cit*, pp. 55-90. Em março de 1969, meses antes da publicação de *Hacia un tercer cine*, os integrantes do Grupo *Cine Liberación* participaram de uma entrevista com a revista *Cine Cubano* na qual já usavam os termos *tercer cine* e *cine-acción*, porém de forma menos elaborada. *La cultura nacional, el cine y La hora*

Getino mais difundido em revistas, mostras e festivais ao redor do mundo, no qual distinguem três tipos de cinema, conforme as finalidades políticas que atribuem a cada um. Os realizadores se basearam na experiência obtida com a produção e o início das projeções clandestinas de *La hora*, para lançarem-se ao "combate" contra a "colonização cultural", desta vez aspirando teorizarem seu trabalho prático.

É impossível pensar *Hacia un tercer cine* sem recorrer a outros exemplos de ensaios teóricos sobre o cinema latino-americano, como *A estética da fome* (1965) de Glauber Rocha [193] e *Por um cine imperfecto* (1969), do cubano Julio García Espinosa [194] . No primeiro, o cineasta brasileiro também dialoga com as idéias de Frantz Fanon em *Os condenados da terra*, usando termos como "colonialismo cultural" e "descolonização", e afirmando o que *Cine Liberación* iria repetir três anos depois em *La hora*: "o homem colonizado liberta-se na e pela violência". Em *Por um cine imperfecto*, García Espinosa postula a crítica da figura do "artista profissional" e propõe, junto com o fim das classes, o fim da distinção entre cineasta e público, entre criadores e consumidores de arte. Apesar de se tratar de pontos de vista diferentes, tanto no ensaio de García Espinosa quanto no do Grupo *Cine Liberación* traz-se para o debate a figura do espectador, vista de maneira tão controversa pelos cineastas do *NCL*. [195] Acima de tudo, o que movia os cineastas ligados ao *NCL* era a criação conjunta de um cinema revolucionário para a América Latina, partindo sempre das questões nacionais, mas tentando trata-las, a partir de então, enquanto exemplos para uma reflexão conjunta para o sub-continente.

A criação e o debate de ensaios como os citados acima – principalmente em revistas e eventos cinematográficos, mas também a partir dos diálogos pessoais entre os realizadores entre si, e com críticos e produtores – representa bem o momento de

---

de los hornos. Revista *Cine Cubano*, nº 56/57, Havana: mar 1969. Apud GETINO. *A diez años de 'Hacia un tercer cine'*. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 1982, p.07.

[193] ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, pp.28-33.

[194] GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. Em: *Cine del tercer mundo*. Montevéu. nº 2. nov 1970, pp.103-122.

[195] Não é nosso intuito realizar uma análise comparativa dos três ensaios. Contudo, devemos ressaltar que há diferenças marcantes em algumas concepções presentes nos textos. Um exemplo é a apologia à violência ao estilo fanoniano, que em Solanas e Getino passam pela referência explícita ao "ódio" como motor libertador, e em Glauber não. Por outro lado, García Espinosa critica o excesso analítico no cinema que abusa do comentário. Isso seria mais uma forma de não libertar o espectador, mas subjugá-lo. Lembremos que o comentário em voz *over* é um dos recursos mais utilizados pelos realizadores de *Cine Liberación* em *La hora.* Além de tudo, o ensaio de Getino e Solanas é decisivamente mais categórico em suas afirmações, o que lhes rendeu muitas críticas.

consolidação do *NCL*, que é o final da década de 1960. Como aponta Fabián Núñez [196], os cineastas partem do pressuposto de que há uma proposta em comum e começam a criar "laços ideológicos e estéticos" entre si, principalmente a partir de três eventos cinematográficos: o V Festival Cinematográfico e Primeiro Encontro de Cineastas Latino-americanos, ocorridos concomitantemente em Viña Del Mar, no Chile, entre 1 e 8 de março de 1967; a Mostra de Cinema Documentário de Mérida, na Venezuela, que ocorreu entre 21 e 29 de setembro de 1968; e o VI Festival Cinematográfico e Segundo Encontro de Cineastas Latino-americanos, realizados novamente em Viña Del Mar, entre 25 de outubro e 1 de setembro de 1969. Ressalta-se o fato de que este último evento contou com um grande contingente de cineastas e estudantes, e que a partir daí passou-se a discutir com maior atenção a questão da distribuição dos filmes. A partir destes "laços", cada um dos filmes, textos e entrevistas passam a ser importantes para o conjunto ao qual se pretendia dar uma identidade. "Surge uma 'cultura' de trocas e debates sobre o que deve ser o cinema latino-americano". [197] Nesse sentido, Núñez destaca o papel das revistas cinematográficas e das reflexões desencadeadas pelos debates fílmicos:

> (...) estabelece-se um campo de idéias e preceitos e, principalmente, espaços para a difusão e discussão dessa reflexão (e, aqui, devemos mencionar as revistas cinematográficas especializadas) não apenas propulsados pelas Teorias de Liberação Nacional, mas por um processo autônomo e próprio. Ou seja, na virada dos anos 1960/70, o *NCL* se sistematiza, articulando-se com um campo movido por forças próprias, (...) os filmes e as reflexões provocadas por eles. Portanto, não é mera coincidência o fato de os principais textos teóricos do *NCL* terem sido redigidos nesse contexto. O *NCL* se formaliza e busca postular os seus preceitos e pressupostos, formando um processo diversificado e múltiplo. [198]

Devemos interpretar *Hacia un tercer cine* a partir deste contexto. Partindo da terceira via *justicialista* e dos ideais de união cultural e política dos povos do "Terceiro Mundo", os cineastas argentinos criaram a categoria de *tercer cine*, ou seja: a terceira opção para este meio de comunicação, síntese entre "peronismo revolucionário" [199] e

---

[196] NÚÑEZ, *Op, cit.*
[197] IDEM, *Ibidem.*, p.22.
[198] IDEM, *Ibidem.*, p.23.
[199] Evitando repetir a exaltação da figura de Perón que tanto rendeu críticas a *La hora de los hornos*, em *Hacia un tercer cine* os realizadores só fazem referências indiretas ao peronismo, por meio de citações de Hernández Arregui.

expressão cinematográfica da violência dos povos "colonizados". [200] Solanas e Getino dividiam e classificavam a produção cinematográfica conforme o projeto político-ideológico-cultural que cada corrente expressaria. O "primeiro cinema" seria o Hollywoodiano, de caráter "imperialista" e detentor do aparato industrial de produção, distribuição e difusão de filmes. Compreende-se que este cinema alastrou seu modelo de indústria cinematográfica por todo o mundo e, desde então, passou a destruir as características "nacionais" de cada cinematografia. O "segundo cinema" – o cinema aos moldes europeus, "de autor" – constitui a primeira alternativa ao cinema "imperialista" e modifica a forma de se produzir e encarar esteticamente os filmes, trazendo certos "avanços" para um cinema "nacional". Contudo, o "segundo cinema" apontaria somente para uma falsa independência, por ser "meramente reformista" e incapaz de se libertar das condições impostas pelo "primeiro", assim como de modificar as relações de força com o sistema dominante. Estas duas primeiras categorias são entendidas como os "modelos cinematográficos neocoloniais". Por fim, os realizadores propõem um *tercer cine*, o cinema "revolucionário por excelência" é assim definido:

> (...) um cinema de destruição e de construção: destruição da imagem que o neo-colonialismo fez de si mesmo e de nós. Construção de uma realidade palpitante e viva, resgate da verdade nacional em qualquer de suas expressões. [201]

Para Solanas e Getino o aparato da chamada "colonização pedagógica" – incluindo os meios de comunicação de massa, a ciência e a educação, já que a maioria dos intelectuais argentinos era vista como "neo-colonizada" – tende a "completar a destruição de uma consciência nacional em vias de esclarecimento". [202] O *tercer cine* surgiria então como alternativa para levar ao povo a "realidade nacional", subvertendo a imagem de nação que as artes, a publicidade e as ciências "neo-colonizadas" apresentavam. O cinema é entendido como uma "frente de trabalho" a mais no "movimento de libertação mundial" cujo motor estaria assentado nos países do

---

[200] O vocabulário fanoniano é amplamente aplicado no que tange à idéia de "descolonização". Há muitas concepções rígidas que acompanham a reflexão do grupo neste texto. Numa tentativa de deixarem certos temas em aberto, ressaltam a importância da especificidade "nacional" na aplicação das propostas referentes ao *tercer cine*. Também insistem na caracterização do *tecer cine* enquanto uma obra "inconclusa", à qual poderiam ser agregados novos materiais, assim como usam muito o termo "possibilidade", numa intenção de tornar as mensagens mais maleáveis.
[201] SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. *Op. cit*, p.74.
[202] IDEM, *Ibidem*, p. 62.

"Terceiro Mundo". [203] Esta forma de encarar o cinema, como um "instrumento" de contribuição para a revolução, exigiria do cineasta uma atitude "nova" com relação à sua produção: "desenvolver um trabalho de sensibilização e politização sobre a necessidade da luta político-militar para a conquista do poder". [204]

A utilização de binômios, marcante em *La hora*, também compõe o ensaio e expressa uma concepção maniqueísta de combate cinematográfico: um cinema "nosso", "nacional", "revolucionário"; contra um cinema "deles", "neocolonial", "dominante". [205] Reitera-se aquilo que a voz *over* enuncia na primeira parte de *La hora*, uma "guerra" com duas faces: "de libertação" para os povos "oprimidos"; "de opressão" para as classes dominantes. Os filmes são encarados como um "pretexto para a convocatória". Assim, surgiria um "cinema-guerrilha", ofensivo e libertador: "O cinema de guerrilhas proletariza o cineasta (...). A câmera é a inesgotável expropriadora de imagens-munições, o projetor é uma arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo". [206] No que se refere ao "cinema-guerrilha", é nítido o discurso de apologia ao cinema "clandestino": "A meta ideal a alcançar seria a de produzir e difundir um cinema-guerrilha com fundos obtidos mediante expropriações realizadas à burguesia, ou seja, que fosse ela quem pagasse com a mais-valia que obteve do povo". [207]

Algo notável é maneira como inserem em *Hacia un tercer cine*, citações de fragmentos textuais presentes no filme. Esse procedimento denota a forma "instrumentalizada" do grupo de conceber a utilização das diversas linguagens artísticas. A colagem, que em *La hora* aglutina pinturas, fotografias e trechos de livros escritos na tela, se faz presente também no ensaio escrito do grupo. Encontramos

---

[203] A proposta "terceiromundista" do grupo é bastante vinculada à criação da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Asia e América Latina (OSPAAAL), a partir da Primeira Conferencia Tricontinental, realizada em Havana, em 1966. O manifesto *Hacia un tercer cine* foi escrito a pedido da OSPAAAL para ser publicado na revista Tricontinental. Ver: DEL VALLE, Ignacio. *Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto*. Em: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, ano 3, nº5, Guadalajara, jan/ jun., 2012.

[204] IDEM, *Ibidem*, p.59.

[205] Os binômios estão presentes em todo o manifesto. Os "homens do *tercer cine*" deveriam se negar a participar de qualquer cinema ligado às regras do sistema, deveriam opor: "ao cinema-industrial, um cinema-artesanal; ao cinema de indivíduos, um cinema de massas; ao cinema de autor, um cinema de grupos operativos; ao cinema de desinformação neocolonial, um cinema de informação; a um cinema de evasão, um cinema que resgate a verdade; a um cinema passivo, um cinema de agressão; a um cinema institucionalizado, um cinema de guerrilhas". Em: SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op. cit*, p.88.

[206] IDEM, *Ibidem*, p.78. É interessante lembrarmos que o símbolo da Cinemateca uruguaia do Terceiro Mundo – um homem segurando uma câmera apontada para cima, como se fosse um fuzil – era muito próximo da imagem de uma câmera-metralhadora, criada por Getino em Solanas.

[207] IDEM, *Ibidem*, p. 83.

citações de Hernández Arregui, Mao Tse-Tung e Che Guevara – algo comum num livro; mas também podemos ler outras que correspondem a textos enunciados pela voz *over* no decorrer do filme. Repetir a mesma mensagem em obras de caráter distinto seria mais uma estratégia pedagógica dentro da "guerra" na qual o grupo buscava se inserir. Por outro lado, pensando no filme, isso gerou uma grande dependência da linguagem textual na criação de sentidos atribuídos a imagens e sons.

"Segundo cinema": controvérsias na crítica ao cinema "de autor".

Segundo Fabián Núñez, o termo cinema "de autor" teve uma interpretação particular nos meios constituídos pelo *NCL*. Esta expressão foi utilizada a partir da consagração da "política dos autores" [208], e tornou-se bastante difundida, principalmente em associação à idéia de "cinema moderno". No entanto, há certa inexatidão na aplicação da idéia de "cinema de autor":

> Trata-se de um cinema movido por preocupações estéticas e que, por tal atributo, pode estar relacionado desde uma produção experimental (um "cinema maldito"), realizada e difundida de forma independente, até produções de grande vulto, mas dirigidas por realizadores com reconhecido prestígio artístico. [209]

Núñez acredita que a "política dos autores" francesa jamais foi completamente absorvida na América Latina, ao menos não tanto como afirmam cineastas e críticos. O que ocorreu também teria sido um uso vago do termo "cinema de autor" no sub-continente, que denota um sentido estético e outro político ao mesmo tempo. Primeiramente, é usado para definir um cinema que se opõe ao "espetáculo". Num segundo momento, denota a idéia de crítica do espectador como figura. A diferença central na aplicação do termo cinema "de autor" na América Latina e na França corresponderia então a: uma preocupação com a "Problemática da Ideologia" por parte de realizadores e críticos franceses; e no caso latino-americano, o diálogo constante com as Teorias de Libertação Nacional. A contradição reside na aplicação do termo "cinema

---

[208] Reconhecido método crítico de análise cinematográfica utilizado pela primeira vez na revista francesa *Cahiers du cinéma*, por François Truffaut, em1954. Define-se pela "análise sincrônica da obra de um cineasta que, para além das diferenças de gênero, de nacionalidade de produção e de meios técnicos (silencioso, sonoro, colorido, etc), possui um "estilo" próprio manifesto sob aspectos formais (a *mise-en-scène*).". Segundo Núñez, esta ferramenta interpretativa "apenas se refere à construção formal dos filmes, desconsiderando o meio sócio-histórico no qual encontram-se inseridos". Em: NÚÑEZ, F. *Op, cit.*, p.34.
[209] IDEM, *Ibidem*, p.33.

de autor" para pensar uma teoria cinematográfica na qual a referência aos fatores extra-fílmicos é a base da reflexão e da criação artística. O cinema "de autor" é visto pelos integrantes do *NCL* pela ótica do "pressuposto-epistemológico-político" citado por Núñez. Podemos perceber as particularidades políticas, estéticas e ideológicas deste pressuposto, expressas no discurso do grupo *Cine Liberación*, quando elaboram uma crítica ao que chamam de "segundo cinema". Neste sentido, *Hacia un tecer cine* cria um embate no seio do *NCL*. A constatação do nascimento de um *tercer cine* rechaça totalmente os circuitos comerciais, bem como as tentativas do "segundo cinema" de estruturar as bases de uma indústria cinematográfica nacional, com suporte de difusão dos filmes:

> A luta por propor estruturas paralelas às do sistema num afã de dominar estas, ou as pressões sobre os organismos oficiais para obter a mudança de um funcionário "mal" por um "progressista", os embates contra as leis de censura e todas aquelas que fazem uma política de reformas demonstraram, dadas as atuais circunstancias políticas, sua absoluta incapacidade para modificar substancialmente as relações de força vigentes. [210]

O "segundo cinema" é entendido como primeira alternativa ao "primeiro", porém, como manifestação do "desenvolvimentismo" nos países do "Terceiro Mundo". Apenas um "disfarce" da "amplitude democrática do sistema". Assim, o "segundo cinema" seria viável em regimes que fazem concessões, porém, em 1968 isso já não estaria ocorrendo na Argentina e na maioria dos países latino-americanos, nos quais a "fachada da democracia burguesa" já havia caído. Debater as questões referentes ao desenvolvimento de mecanismos oficiais de incentivo ao cinema e de uma indústria, não parecia uma questão pertinente aos cineastas "revolucionários" em 1969. Para um cineasta pretensamente "descolonizado", já não haveria importância a "conquista da 'fortaleza do cinema', porque sabe que tal conquista não ocorrerá enquanto o poder político não haja mudado revolucionariamente de mãos". [211]

Mais do que a taxação de "imperialista" contra o cinema norte-americano, o que causou impacto e rendeu críticas ao grupo foi a categoria de "segundo cinema", ou o "cinema de autor". Ao anunciarem que este modelo cinematográfico seria reformista, incomodaram cineastas e críticos que também buscavam uma legitimação "revolucionária" para seu trabalho, já que a crítica ao cinema "de autor" vem junto com

---

[210] SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op, cit.*, p. 67.
[211] IDEM, *Ibidem*, p. 69.

uma defesa da clandestinidade no cinema, o que trazia uma desconfiança a qualquer produção que se amparasse em mecanismos "do sistema".

Ignácio Del Valle interpreta *Hacia un tercer cine* partindo do apontamento de Beatriz Sarlo, que define *La hora* como um "palimpsesto-obra aberta". Recupera distintas versões do ensaio e compara trechos nos quais houve mudanças significativas. Como dissemos, a primeira versão é publicada em 1969, na revista *Tricontinental*, e traduzida para vários idiomas. Esta versão seria mais difundida na Europa e nos EUA, e os estudos realizados pelos pesquisadores europeus e norte-americanos baseiam-se geralmente nela. Segundo Del Valle, a edição publicada na compilação *Cine, cultura y descolonización* (1970) foi baseada em outra versão do texto, que não aquela publicada em Cuba. Trata-se de um texto revisado e ampliado que saiu na revista mexicana *Cine Club*. [212] A predominância desta última é tanta que "no âmbito latino-americano a versão publicada na *Tricontinental* foi praticamente esquecida". [213] No entanto, Getino e Solanas datam o texto que sai em sua coletânea como se fosse a versão publicada em Cuba, e omitem a existência da edição de *Cine Club*.

Comparando as versões, Del Valle percebe que as diferenças mais significativas se encontram justamente nas passagens mais relevantes do ensaio, nas quais o grupo tenta definir os três tipos de cinema. O autor considera a segunda versão do texto como uma primeira evolução da teoria do *tercer cine*, e, em meio à sua investigação, angaria um documento inédito do grupo, intitulado *Cine de la descolonización*, que também não é mencionado pelos realizadores em nenhum de seus textos ou entrevistas. Del Valle considera esta versão do ensaio como um "apagador" da primeira, publicada na revista *Tricontinental*, pois se pode perceber nela certa hesitação por parte dos autores na hora de estabelecer diferenças entre o "segundo" e o "terceiro" cinema.

Entre as principais diferenças nas versões do ensaio, estão o marco geográfico no qual se situa o "segundo cinema" e a valorização deste mesmo. Na versão da revista cubana coloca-se em destaque o caráter internacional deste modelo cinematográfico, como diversas tentativas de renovação das cinematografias européias e latino-americanas: "A primeira alternativa a este que chamamos primeiro cinema, nasceu com

---

[212] BUCHSBAUM, Jonathan. "*One, Two… Third Cinemas*". Em: Third Text, Volume 25, Number 1, Jan 2011 , pp. 13-28. Apud DEL VALLE, Ignacio. *Op, cit.,*, p.06.

[213] IDEM, *Ibidem*, p.06.

o chamado ‘cinema de autor’, ‘cinema expressão’, ‘nouvelle vague’, ‘cinema novo’, ou convencionalmente ‘segundo cinema’”. [214] Por outro lado, tanto na versão de *Cine Club* como na de *Cine de la descolonización*, dão ênfase somente ao caso argentino: “A primeira alternativa ao primeiro cinema nasce ***no nosso país*** com o chamado ‘Cinema de Autor’, ‘Cinema expressão’ ou ‘Nuevo Cine’”. [215] Entre a “vanguarda do cinema argentino” incluem os seguintes cineastas: Hugo Del Carril, Torre Nilsson, Fernando Ayala, Simón Feldmann, Lautaro Murúa, David J. Kohon, Rodolfo Khun e Fernando Birri. Assim, não fazem referencia a cineastas europeus e latino-americanos na hora de falar no “segundo cinema”.

Também variam na valorização dada ao “segundo cinema” em cada publicação de seu ensaio. Na edição publicada na revista *Tricontinental*, afirmam: “A alternativa significava um ***progresso*** enquanto reivindicação da liberdade do autor a expressar-se com uma linguagem não standarizada (...), enquanto ***abertura até uma tentativa*** de descolonização cultural”. [216] Distintamente, em *Cine de la descolonización* o “progresso” já não tem tanta ênfase, assim como o “segundo cinema” passa de uma “tentativa”, para o “começo ou tentativa” de descolonização cultural:

> O segundo cinema representou um ***progresso aparente*** para a exigência de liberdade dos autores, os que assim não tinham que expressar-se de forma standarizada (...), sendo este ***o começo ou a tentativa*** da descolonização cultural. [217]

Por outro lado, na reedição incluída na compilação de textos de grupo, *Cine Cultura y descolonización* (1970) nota-se um maior destaque para os progressos trazidos pelo “segundo cinema”: “O segundo cinema significa um ***evidente progresso*** enquanto reivindicação do autor para expressar-se de maneira não estandarizada, enquanto ***abertura ou tentativa*** de descolonização cultural”. [218] Assim, na versão mais conhecida na América Latina, tem-se uma atitude mais valorativa com relação ao “segundo cinema” que, lembremos, se levado por uma interpretação “literal” incluiria a maior parte dos cineastas do *NCL*, que freqüentavam os mesmos espaços que o grupo

---

[214] Octavio Getino & Fernando Solanas, *“Hacia un tercer cine”*, *Tricontinental*, nº. 13, Havana, out., 1969, pp. 119-120. Apud DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.14.
[215] SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op, cit.*, p.66. Apud DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.14.(grifos do autor)
[216] Octavio Getino & Fernando Solanas, *“Hacia un tercer cine”*, *Tricontinental*, nº. 13, Havana, out., 1969, p. 120. Apud DEL VALLE, p.14 (grifos do autor)
[217] Octavio Getino & Fernando Solanas, *Cine de la descolonización*, p. 4. Apud DEL VALLE, p.14. (grifos do autor)
[218] SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op, cit.*, p.66. Apud DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.14.(grifos do autor)

argentino. Ainda nesta versão, Solanas e Getino salientam a importância para os "homens do terceiro cinema" de se aproveitarem dos resquícios e espaços deixados pelo sistema:

> Que outra possibilidade de desenvolvimento existe para aquela tentativa do segundo cinema que não seja a de acometer, ***sem deixar de aproveitar todos os resquícios que ainda ofereça o Sistema,*** uma obra cada vez mais indigerível pelas classes dominantes, cada vez mais explicitamente elaborada para combatê-las? Que outra alternativa que o salto a um terceiro cinema síntese das melhores experiências deixadas pelo segundo cinema? [219]

Neste fragmento, o *tercer cine* é entendido enquanto uma radicalização do segundo, que se aproveita de suas "melhores experiências" e dos espaços deixados pelo sistema. Esta interpretação parece-nos contraditória se levarmos em conta o que Solanas e Getino afirmam em sua primeira menção à categoria de *tercer cine*, na entrevista à revista *Cine Cubano, La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos*: um cinema que não caia "na armadilha do diálogo com quem não se pode dialogar". [220] No texto inédito trabalhado por Del Valle, *Cine de la descolonización*, os realizadores também se negam a aproveitarem das brechas do sistema: "Que possibilidades de desenvolvimento existem para o segundo cinema, ***sem ter que cair nas redes do empresariado, ignorando as soluções que brinda o sistema*** (...)"? [221] Como nota Del Valle, há uma hesitação dos autores quando se referem à relação do *tercer cine* com os circuitos tradicionais de difusão do cinema. O argumento do grupo muda em cada versão do texto:

> Na edição ampliada do manifesto e em *Cine de la descolonización*, a política "reformista" do segundo cinema é rechaçada, particularmente porque o contexto político do Terceiro Mundo – que se caracterizava pela presença quase constante de regimes militares – não permitia conseguir mudanças no "sistema neocolonial" seguindo as vias institucionais que diziam respeito ao segundo cinema. [222]

---

[219] IDEM, *Ibidem*, p.68. (grifos do autor)
[220] *La cultura nacional, el cine y la Hora de los Hornos*. Em: SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op, cit.*,p.40.
[221] SOLANAS, F. & GETINO, O. *Cine de la descolonización*, p.9. Apud DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.16. (grifos do autor)
[222] DEL VALLE, I. *Op, cit.*,p.16.

Daí a importância na radicalização das posições dos cineastas nos textos dirigidos ao publico latino-americano. Por outro lado, na edição da revista *Tricontinental*, não há referencias ao contexto político latino-americano nos trechos do ensaio nos quais se afirma a necessidade de um *tercer cine*. Segundo Del Valle isto se dá porque a primeira versão do manifesto não foi destinada exclusivamente a um público latino-americano, mas aos leitores europeus das traduções feitas a partir da revista *Tricontinental*. Desta forma, os realizadores incluem a Europa na esfera do *tercer cine*, afirmando que o reformismo do "segundo cinema" é um problema tanto no Primeiro quanto no Terceiro Mundo. Assim, o "segundo cinema" é visto como: "uma busca sem perspectivas viáveis, a não ser as de ficar institucionalizada como 'a ala juvenil e rebelde da sociedade', ***que dizer da sociedade neo-colonizada ou da sociedade capitalista***'". [223] Destaca-se o fato de que nesta versão, não se reconhece a possibilidade de aproveitamento dos "resquícios" do sistema, nem se considera o *tercer cine* uma "síntese das melhores experiências do segundo", mas como um projeto revolucionário necessariamente clandestino, que se aproveita do sistema somente para destruí-lo:

> Alternativas reais, distintas às que oferece o Sistema, são só possíveis enquanto cumpram um dos dois requisitos: elaborar obras indigeríveis para o Sistema e alheias a suas necessidades ou obras que saiam direta e explicitamente a combatê-lo. Qualquer um destes requisitos não pode ter validade nas alternativas que segue oferecendo o segundo cinema; mas poderão encontrá-las na abertura revolucionaria até um cinema marginalizado do Sistema e contra o Sistema, em um cinema de libertação: o tercer cine. [224]

Para Del Valle, a versão do ensaio publicada em *Cine, cultura y descolonización* – a qual utilizamos em nossa análise –, que foi destinada a um público argentino e latino-americano, tinha como um dos principais objetivos convencer os cineastas latino-americanos a aderirem a proposta do *tercer cine* radicalizando seus posicionamentos. Para tanto, tentavam não desvalorizar completamente o trabalho dos cineastas que buscavam convencer, aqueles ligados ao *NCL*. Concordamos com este ponto de vista, inclusive, acrescentamos que o faziam com maior cuidado por se tratar do grupo dentro do qual buscavam certa hegemonia e pioneirismo no modo de se fazer um cinema "revolucionário", ou "de intervenção política". Por outro lado, pensando na

---

[223] Octavio Getino & Fernando Solanas, *"Hacia un tercer cine"*, *Tricontinental*, nº. 13, Havana, out., 1969, pp. 119-120. Apud DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.17. (grifos do autor)
[224] IDEM, *Ibidem.*, pág. 121.

versão da revista *Tricontinental*, que com suas várias traduções visava um público mais amplo, Del Valle afirma que o grupo tentou "separar completamente o tercer cine do segundo, com a finalidade de outorgar-lhe mais força, claridade e novidade à teoria". [225] Insistir nas diferenças entre um "cinema de autor" e o *tercer cine* conferia mais impacto às propostas de um cinema que se queria legitimamente "revolucionário".

Estando de acordo com Del Valle, destacamos a ênfase latino-americanista na versão de *Hacia un tercer cine*, publicada junto à compilação de textos do grupo. No final desta edição, os argumentos parecem bastante ambíguos. Numa tentativa do grupo de não prejudicar suas relações dentro do *NCL*, os realizadores afirmam que suas categorias são apenas "proposições de trabalho", um "esboço de hipótese". Desta forma, o *tercer cine* não se apresentava como um "modelo ou alternativa única ou excludente, mas como proposições úteis para aprofundar o debate acerca de novas perspectivas de instrumentalização do cinema em países não libertados". [226] Este afrouxamento das categorias, que nesta edição considera as especificidades nacionais de cada cinematografia, denota um passo atrás na aplicação da teoria cinematográfica do Grupo *Cine Liberación*, mas também uma estratégia política no sentido de não prejudicar sua imagem diante dos outros grupos de realizadores que confluíam no *NCL*. Não é por acaso que os cineastas voltam atrás em seu posicionamento:

> Outras muitas experiências e caminhos, seja em concepções estéticas ou narrativas, linguagem ou categorias cinematográficas; não são só necessárias tentar, mas são um desafio imprescindível para levar adiante, nas atuais circunstancias históricas, um cinema de descolonização, que além das experiências argentinas, se insira na batalha maior que nos irmana: *O cinema latino-americano contribuindo ao processo da libertação continental.* Cinema que — é óbvio dizer — tem sua expressão mais alta no conjunto do Cinema Cubano e em nossos países (não libertados ainda), desde as obras de vanguarda do Cinema Novo brasileiro, e mais recentemente boliviano e chileno e até o documentarismo denuncia e o cinema militante; contribuições e experiências que confluem na construção deste *Tercer Cine*, e que devem ser desenvolvidas através da *Unidade Combatente* (obras, fatos e ações) de todos os cineastas militantes latino-americanos. [227]

A inclusão do Cinema Novo brasileiro no conjunto do *tercer cine* torna-se contraditória, pois, lembremos, na primeira versão de *Hacia un tercer cine* o movimento

---

[225] DEL VALLE, I. *Op, cit.*, p.18.
[226] SOLANAS, f. & GETINO, O. *Op, cit.*, p.89.
[227] IDEM, *Ibidem.*, p.89. (grifos dos autores)

brasileiro era classificado como "segundo cinema". Neste sentido, parece-nos pertinente refletir acerca de certa intriga entre Glauber Rocha e o Grupo *Cine Liberación*. Glauber foi um dos cineastas que se sentiram ofendidos pela classificação de sua obra na categoria de "segundo cinema". Em 1972 enviou uma carta a Alfredo Guevara – então presidente do ICAIC, na qual tratava, entre outros assuntos, de se opor às posições do grupo acerca do Cinema Novo brasileiro, divulgadas em *Hacia un tercer cine*. Apesar de pedir a Guevara que publicasse a carta em português, esta terminou sendo publicada em espanhol e com alguns cortes. Fátima Lisboa reproduz alguns destes trechos cortados em seu artigo "A arte revolucionária recusa a mistificação da revolução: a contribuição de Glauber Rocha para a discussão sobre a relação cinema e história". [228] Em um dos trechos, Glauber lembra da experiência no Festival de Viña del Mar, em 1969:

> Vi em vários lugares do mundo a comoção das platéias diante de *Maioria absoluta*. E nós tivemos a sabedoria de não fazer nenhum manifesto teórico, nenhuma crítica moralista a outros cinemas, nenhuma "palavra de ordem" oportunista. Apenas apresentamos *A estética da violência*. Anos depois, em Viña del Mar (não me lembro o ano), fomos surpreendidos pela acusação de Solanas: para ele, e para um grupo de cineastas revolucionários apressados, *La hora de los hornos* era o verdadeiro cinema revolucionário e nós, os brasileiros, que lutávamos contra uma ditadura implacável, éramos "comprometidos com o sistema". (...) Nós os cineastas do "cinema novo", queríamos a unidade do cinema latino-americano. Logo depois o "cinema do terceiro mundo", inspirado na Tricontinental de Che. Publiquei nos Cahiers du Cinema, em 1967, o manifesto do cinema Tricontinental. Mas nessa época nós já sabíamos que os setores mais covardes e medíocres do cinema brasileiro se uniam a nossos "concorrentes" latino-americanos para nos combater. [229]

O cineasta brasileiro demonstra-se irritado, com o que entende como "mentiras traiçoeiras" de seus "concorrentes". Essas desavenças são interessantes na medida em que nos permitem notar as disputas entre os cineastas do *NCL*, o que confirma as interpretações que não o concebem enquanto um projeto ou movimento extremamente coeso, como a de Tzvi Tal. Havia muitas contradições que, inclusive, enriqueceram o

---

[228] LISBOA, Fátima. *A arte revolucionária recusa a mistificação da revolução: a contribuição de Glauber Rocha para a discussão sobre a relação cinema e história.* Em: **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC.** Campinas, 2006, p.04. ISBN 978-85-61621-00-1. Disponível em: <http://anphlac.org/upload/anais/encontro7/fatima_lisboa.pdf > Acesso em: 21/02/2009.

[229] BENTES, Ivana. Glauber Rocha. Cartas ao Mundo. *Op. cit.*, p.400-412. "Carta de Glauber". In, *Cine Cubano*, nº 71/72. Havana: ICAIC, 1972, p. 1-11. Apud LISBOA, Fátima. *Op,cit.*, p.04. (grifos do autor)

próprio movimento. Neste caso, a crítica de Solanas e Getino causa um impacto que estremece as relações entre alguns cineastas brasileiros e o Grupo *Cine Liberación*. O interessante é notar que estes debates geravam a necessidade de um re-posicionamento dos realizadores diante de suas obras e opiniões. Glauber Rocha não deixa por menos e dispara contra a proposta do *tercer cine*, mais especificamente contra a mensagem emitida pelos argentinos a partir de *La hora de los hornos*:

> Todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte. Mas não faço da morte o heroísmo autopunitivo. A revolução para mim significa a vida, e a plenitude da existência é a libertação mental. [230]

As categorias elaboradas no ensaio mais conhecido do Grupo *Cine Liberación* deram visibilidade para seus realizadores tanto na América Latina quanto em outras partes do mundo. Porém, com o tempo, tornou-se necessário mais cuidado no âmbito latino-americano, para que o grupo não causasse intrigas como a que ocorreu com Glauber, e que prejudicavam a imagem do *NCL* enquanto um movimento unificado – não é ao acaso que Alfredo Guevara corta os trechos mais ofensivos da carta de Glauber na publicação de *Cine Cubano*. Neste sentido, é importantíssima a reflexão sobre os posicionamentos ambíguos de Solanas e Getino, o que confere muitos méritos ao trabalho de Del Valle. Por outro lado, um problema que devemos apontar no trabalho deste autor reside na caracterização político-ideológica que dá à categoria de *tercer cine*:

> (...) devemos assinalar que o termo tercer cine está diretamente influído pelo conceito de Terceiro Mundo, assim como pelo de Tricontinental sendo bastante clara em todos eles a noção de "terceiro" ou "três", que exclui tanto a órbita dos países capitalistas como a da URSS, e busca um modelo alternativo que nasça da aliança das nações dos três continentes que compõem o Terceiro Mundo. [231]

Lembramos que o discurso da "terceira via" *justicialista* de Perón tem uma importância central na formulação teórica do cinema-militante do Grupo *Cine Liberación*. A idéia de "terceira" opção para o cinema pode ser adaptada tanto ao discurso de Che Guevara na *Mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental*,

---

[230] "*Carta de Glauber*". Em: *Cine Cubano*, n. 71/72. Havana: ICAIC, sd., 1-11. Apud LISBOA, F. *Op.cit.*, p.6,

[231] DEL VALLE, Ignacio. *Op.cit.*, p.17-18.

quanto à "tercera posición" de J. D. Perón. Reside também aí o fato de o discurso do grupo ser tão cambiante e vacilante. Isso é possível graças à maleabilidade de seu discurso e da multiplicidade das referências que o embasam, tanto em *La hora* quanto em *Hacia un tercer cine*. A partir das primeiras exibições de *La hora* e das críticas que o grupo recebeu – tanto em festivais quanto nas revistas cinematográficas – com relação à opção peronista do filme, Solanas e Getino passaram a manejar com mais cuidado a configuração das seqüências conforme o público alvo, bem como a se defender dos críticos, acusando-os de interpretarem o peronismo com um olhar "neo-colonizado". Da mesma forma, quando redigem seu ensaio teórico, não citam Perón, evitando assim os mesmos problemas enfrentados pelo filme. Por outro lado, lembramos o vínculo do grupo com Perón, seu discurso e suas obras, das quais eram leitores. Muitas vezes os cineastas "revolucionários", que anunciam certa crítica à política conciliatória levada a cabo pelo peronismo no poder, lembram aquela postura tão comum ao líder, de um "bombeiro incendiário", que em cada ambiente social muda seu discurso conforme as estratégias de atuação política. A única referência ao peronismo em *Hacia un tercer cine* são as citações de Hernández Arregui. Talvez seja por conta disso que Del Valle não confere importância ao discurso da "terceira via" *justicialista* em sua interpretação. Resta-nos saber se nas outras versões do ensaio, com as quais realizou sua pesquisa, também não há referencias diretas a Perón.

Cine-ação e cine-ato: a eliminação do espectador.

Também estão presentes em *Hacia un tercer cine* as categorias de *cine-acción* e *cine-acto*, que repercutiram bastante nos espaços ligados ao *NCL*. Parafraseando Marx – "não basta interpretar o mundo, agora se trata de transformá-lo" – [232] o grupo propõe um cinema que não se contenta em constatar o "subdesenvolvimento", mas que busca intervir na transformação da "realidade": o *cine-acción*. Nesse sentido, citam algumas variantes do *tercer cine*: "cinema-militante"; "cinema-panfleto"; "cinema-didático"; "cinema-informe"; "cinema ensaio"; "cinema testemunhal"; "cinema-guerrilha". Contudo não se aprofundam nas caracterizações destas categorias. Por ter sido publicado pouco menos de um ano depois do início da difusão de *La hora*, *Hacia un*

[232] IDEM, *Ibidem*, p. 74.

tercer cine não traz tantas informações sobre a experiência da exibição "clandestina", pois ainda não haviam se desenvolvido os circuitos alternativos de difusão do filme na Argentina. Conforme Mariano Mestman, é somente em 1971, com o ensaio *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine* [233] , que o grupo alcança certa precisão em suas concepções de cinema militante, que se daria a partir de duas hipóteses classificatórias: "necessária vinculação ou organicidade deste cinema com forças políticas revolucionárias" e "instrumentalização do filme nos processos de libertação". [234]

Núñez cita a categoria de *cine-acto* como o que há de mais interessante na elaboração da proposta do *tercer cine* de rompimento com os canais tradicionais de distribuição e exibição. Para o autor, trata-se de uma "reflexão oriunda da própria experiência fílmica.". [235] O cinema é pensado além da expressão, como aparato (produção, distribuição, exibição) e isso se torna possível pelo fato de os expoentes teóricos (que são os próprios realizadores) trazerem para a reflexão a experiência prática com o cinema. Nesse sentido, a idéia de uma obra "inconclusa" abria possibilidades de modificação na estrutura do filme, além de anunciar uma "nova" relação com o espectador:

> (...) cada projeção adquire um valor singular, circunscrito às circunstancias geo-históricas, o que torna patente ao cineasta a necessidade de realizar uma obra aberta, que será completada pela intervenção dos espectadores em cada projeção. [236]

As categorias *cine-acción* e *cine-acto* são extremamente vinculadas às idéias de Frantz Fanon, no sentido de atacar a figura do espectador. Uma frase deste autor era pendurada sob a tela em diversas projeções de *La hora* e define a posição do grupo com relação aos espectadores: "É preciso comprometer todos no combate pela salvação comum, não há mãos vazias, não há espectadores, não há inocentes (...) todo espectador é um covarde ou um traidor". O filme só se realizaria com a ação daqueles que o assistiram, por isso também era visto como inconcluso. Desta feita, critica-se a própria concepção de espectador, que segundo Getino e Solanas era uma herança da arte burguesa do século XIX: "o homem só é admitido como objeto consumidor e passivo;

---

[233] SOLANAS, F. GETINO, O. *Op. cit.*, p.125.
[234] MESTMAN, M. 2008, *Op*, cit., p.5.
[235] NÚÑEZ, F. *Op, cit.*, p.26.
[236] IDEM, *Ibidem*, p.24.

antes de lhe ser reconhecida sua capacidade para construir a história, admite-se apenas que a leia, contemple-a, escute-a: padeça-a.”. [237]

Para Getino e Solanas, um “cinema de massas” deveria tratar cada projeção, como “uma incursão militar revolucionária, um espaço libertado, um território descolonizado”. [238] Nesse sentido, dialogam com Fanon, adequando à projeção do *tercer cine* um “ato litúrgico, uma ocasião privilegiada que tem o homem para ouvir e dizer”. Este “ato-político” de projetar deveria estar intrinsecamente ligado ao ato de debater com os presentes, a partir disto se constituiria o *cine-ato*. Esta idéia surgiu a partir das primeiras projeções realizadas pelo grupo, mesmo antes da produção de *La hora*, quando projetavam outros filmes:

> Cada projeção, dirigida a militantes, quadros médios, ativistas, operários e universitários, se transformava, sem que nós nos houvéssemos proposto a *priori*, em uma espécie de reunião de célula ampliada da qual os filmes formavam parte mas não eram o fator mais importante. [239]

Segundo os realizadores foi a partir destas experiências, e da percepção de que, por estarem infringindo a lei no ato de dirigirem-se a uma projeção clandestina, os espectadores já estariam tomando partido, que Solanas e Getino teriam descoberto na prática o que Fanon diz na teoria – ao menos assim o concebiam quando escreveram seu ensaio. Por expor sua segurança e por participar dos debates causados pelos filmes, os espectadores já estariam abandonando de antemão a posição “passiva”, que Solanas e Getino criticam. Desta forma, aquele que se dirigisse à projeção era encarado pelos realizadores como um “ator”, um “protagonista”. Surgem então as divisões do filme com espaços “abertos para o diálogo”, e o papel do “orientador”, chamado em *La hora* de o “companheiro relator”. Este último era encarregado de organizar um debate no momento da troca de rolos de cada uma das três partes do filme, bem como no final da projeção. Destacamos que, em meio a este discurso que denota certa ânsia por transformar o espectador em “ator”, de arrancá-lo de um possível “posição passiva” de “deglutidor” das mensagens, os realizadores se esquecem de duas questões importantes: a produção de sentidos dada no próprio ato do consumo de mensagens, o que retira do “espectador” a característica de um ser “passivo”; e o controle exercido pelo próprio

---

[237] IDEM, *Ibidem*, p. 65.
[238] SOLANAS, F. GETINO, O. *Op. cit.*, p.84.
[239] Ibid., p.84

grupo diante do material fílmico em *La hora*, organizado de forma rígida e com uma intenção de conduzir ao extremo a leitura das imagens e dos sons. Se o *cine-ato* libertava o espectador de certa "posição passiva", conferindo-lhe o caráter de ator, o fazia – ao menos no caso de *La hora de los hornos* – dando também a este, um roteiro e um *script* muito bem determinados.

***"A diez años de 'hacia um tercer cine'"*: revisão, autocrítica ou reafirmação?**

Octavio Getino revê os posicionamentos do grupo *Cine Liberación* em *A diez años de 'Hacia un tercer cine'* [240], e questiona a pertinência de encarar o texto em questão como um manifesto. Para ele trata-se, antes de qualquer coisa, de uma reflexão sobre a produção e a exibição do Grupo *Cine Liberación* (ainda não avançada no momento em que o texto foi escrito) às quais tentavam dar substância; e do fortalecimento do que chama de "modo de uso": uma síntese das práticas e espaços que se constituem cada "tipo" de cinema. Ao conceberem *Hacia un tercer cine* como um manifesto, destaca Getino, muitas interpretações teriam passado despercebidas pelo subtítulo do texto: *apuntes y experiencias*. Getino defende o ensaio e as intenções do grupo:

> (...) o fato de que outros grupos ou cineastas se apropriaram mecanicamente de uma proposta nascida no processo peculiar da libertação argentina, escapava aos propósitos originais do *Cine Liberación*. [241]

Essa afirmação não condiz com a primeira versão de *Hacia un tercer cine*, na qual – lembremos do trabalho de Del Valle – incluem-se no "segundo cinema" cinematografias européias e o Cinema Novo brasileiro. Contudo, entendemos que, mesmo na edição publicada em *Cine, cultura y descolonización*, Solanas e Getino abriram espaço para interpretações críticas, ao serem bastante categóricos em algumas questões no decorrer de seu ensaio, como demonstramos na análise das categorias de "cinema-guerrilha" *cine-ação* e *cine-ato*.

Em um tom auto-crítico, Getino culpa até certo ponto as origens de classe média dos integrantes do grupo pelo "subjetivismo" e a "arrogância" com os quais

---

[240] GETINO. *A diez años de 'Hacia un tercer cine'*. Cidade do México: Filmoteca da UNAM, 1982.
[241] IDEM, *Ibidem*, p.08.

tratavam das questões políticas. Assim, isto ocorrera por conta de "expectativas idealizantes de setores médios e particularmente da intelectualidade", que geravam uma visão de mundo cheia de "vocações românticas de uma classe social que tentava erigir-se como condutora da sociedade". [242] Para Getino, deve-se analisar a produção do *Cine Liberación* partindo da constatação de que se tratava de pessoas tentando deixar de ter uma visão pequeno-burguesa da sociedade, aliando-se à classe trabalhadora:

> uma intelectualidade de classe média, influenciada pelas lutas do proletariado nacional resoluta a estabelecer alianças - e no melhor dos casos, conseguir uma síntese – com aquele, porém sujeita ainda a contradições e limitações herdadas ao longo da neo-colonização do país. [243]

Contudo, Getino quer conferir ao *tercer cine* uma "dimensão ampla", afirmando que era uma proposta "a favor da própria vida". Há novamente uma mudança na postura do realizador com relação à classificação do "segundo cinema": uma espécie de "colchão ideológico" que "não se reduz tampouco aos aspectos cinematográficos, como poderiam ser principalmente com o chamado 'cinema de autor'". [244] Agora, incluí-se também no "segundo cinema" outros tipos de filmes:

> muitos filmes realizados por grupos coletivos, ou inclusive produzidos e difundidos na clandestinidade ou no *underground* não fizeram e fazem outra coisa que expressar esta ideologia da ambigüidade e, em termos políticos, do mero reformismo. [245]

Notemos que agora o cinema praticado por grupos e mesmo o cinema "clandestino" também se encaixa na categoria de "segundo cinema". Neste sentido, destacamos o período [246] mais contraditório da atividade dos realizadores do grupo: a participação no governo de Juan Domingos Perón em seu retorno à presidência da Argentina em 1973, no qual Getino foi nomeado como interventor do *Ente de Calificación Cinematográfica*, principal órgão de censura cinematográfica do país, criado em 1968 em pleno governo militar de Onganía. O intuito anunciado era

---

[242] IDEM, *Ibidem*, p.10.
[243] Ibid., p.10.
[244] IDEM, *Ibidem*, p.16.
[245] Ibid., p.16. (grifo nosso)
[246] Getino divide a atividade do Grupo *Cine Liberación* em três etapas: "1) a de sua constituição e atividade inicial como parte da resistência aos governos antidemocráticos na Argentina; 2) a de sua colaboração com o governo popular entre 1973 e 1974; 3) a de seu desdobramento até um novo tipo de resistência para sobreviver à repressão ditatorial". Em: GETINO, Octavio. *Op, cit.*, p.17.

desmontar o aparato de censura criado pelos militares e, desse modo, o realizador permaneceu de agosto a novembro de 1973 no cargo e liberou diversos filmes nacionais e internacionais proibidos até então por razões ideológicas. Getino fala sobre o que se tentou realizar com esta política:

> uma atividade dirigida a reunir e dar coesão a setores da produção, trabalhadores, atores e todos aqueles cineastas que expressaram uma linha nacional diferenciada dos poderes que regiam e regem o negócio cinematográfico no nosso país. Como parte deste trabalho (...) se levaria a cabo uma nova política cinematográfica em matéria de censura e promoção dos valores nacionais, assim como um projeto de legislação para o cinema (...). [247]

Segundo Getino, o que se pretendia realizar nesta etapa distinta da história do grupo era "estreitar seu trabalho de intelectuais e cineastas com as necessidades do processo de Libertação Nacional, Popular e Democrática que se estava tentando levar a cabo no país". [248] Apesar das mudanças nas condições do grupo – de clandestinos a componentes do poder político instituído –, o autor afirma que o que mudou nessa época foram apenas as "formas e os recursos empregados", no entanto, "o objetivo principal não sofreu modificação alguma em relação ao que guiou o primeiro momento de nossa atividade". [249]

Por outro lado, algo que causou enorme escândalo na história do grupo e de Getino foi a proibição do filme *Los traidores* [250], do Grupo *Cine de la base*, encabeçado pelo cineasta Raymundo Gleyzer. O filme, que havia circulado clandestinamente durante o ano de 1972, foi considerado ofensivo por Getino e, quando *Cine de la base* solicitou sua liberação, o censor exigiu que se reconsiderasse o chamado à eliminação de burocratas. Diante da recusa do grupo de Gleyzer às exigências de Getino, o filme continuou proibido. Neste caso, Getino não é tão auto-crítico como se mostrou com relação às posturas de seu grupo no início de suas atividades:

> Dentro do país existiram nesse período outras tendências políticas expressadas por alguns cineastas que confundiram, a nosso parecer,

---

[247] IDEM, *Ibidem*, p.19.
[248] Ibid., p.19.
[249] Ibid., p.19.
[250] *Los traidores* dramatiza a vida de um militante sindical, que começa sua luta nas filas peronistas nos anos de 1960, e que se corrompe em seu acesso ao poder. Roberto Barrera realiza um auto seqüestro buscando com isto ganhar as próximas eleições do sindicato. De militante sindical que operava na resistência peronista, Barrera, se transforma em um traidor e colaboracionista com a ditadura militar. Diante desta situação um grupo de base de antigos companheiros de Barrera se organiza para dar resposta às suas ações, planejando seu assassinato.

> os meios com o fim. Por isso fizeram da forma e do meio, por exemplo *o cinema marginalizado do sistema e o cinema guerrilha*, o objetivo final de sua atividade concreta. Apropriaram-se dogmaticamente do que havíamos proposto anos atrás como recurso *tático*, para fazer disso a bíblia da ação. Em nossa nova atividade viram uma suposta retirada ao "oficialismo" ou ao "reformismo", e continuaram aplicando os meios que nós havíamos propiciado e que logo terminaria marginalizando-os da prática popular (...). O cinema daqueles que tomavam as consignas alegadamente abandonadas por *Cine Liberación*, se converteria em um cinema de grupúsculos, se focalizaria em "ghettos", ou seria finalmente destruído pela repressão que começou massivamente a partir do golpe militar de 1976. [251]

Em entrevista à revista peruana, *Hablemos de cine* [252], realizada pelos críticos Isaac León Frías e Ricardo Bedoya em 1976, Getino se vê obrigado a comentar sua atuação enquanto censor, e tem de rever seus posicionamentos com relação ao cinema "clandestino". Depois de afirmar que a política cinematográfica realizada no governo peronista de 1973 foi um "renascimento" do cinema argentino, e que a partir de sua atuação no *Ente* foram vistos filmes "injustamente proibidos", Getino reconsidera a questão da viabilidade do cinema "clandestino":

> Uma observação: na etapa anterior [antes da volta do peronismo ao poder] também se fez cinema clandestino na Argentina, mas distingamos, se fez isso não porque houvessem grupos clandestinos, mas porque a maioria absoluta do povo argentino – como se demonstrou nas eleições – estava proscrita. E não foi o único cinema importante, também nessa época houve filmes dignos. Mas há que entender o que foi o Cine Liberación que Solanas e eu impulsionamos: esse cinema não nascia da clandestinidade, mas aplicava certo tipo de trabalho a circunstâncias determinadas.

Os argumentos se tornam cada vez mais contraditórios no discurso de Getino. Agora, a "clandestinidade" do *tercer cine* é vinculada à clandestinidade das massas. Sobre *La hora*, afirma: "o fizemos desde a clandestinidade não porque quisemos, mas porque esse povo não tinha direito a expressar-se e tampouco nós, cineastas". [253] Apesar de toda a confusão, Getino ainda tenta manter o peso "teórico" do *tercer cine*, mesmo negando a importância da teoria, um paradoxo:

---

[251] GETINO, O. *Op, cit.*, p.19.
[252] *Hablemos de cine*. Lima, nº 70, abr., 1979, pp.37-39.
[253] O realizador continua: "Fazer hoje um cinema clandestino na Argentina seria u absurdo, mas não o era em 68 e 70, pois se dinamizava um processo popular, encarnando a expressão das maiorias, não de grupúsculos de esquerda ou de direita". IDEM, *Ibidem*, p.38.

> Olhe, para mim as formulações teóricas importam relativamente pouco. As meço desde sua inserção em processos concretos. E se não servem tem de ser trocadas por outras. (...) Não tenho problemas em revisar tudo o que se formulou a respeito. Sigo pensando na vigência das teses centrais, mas há que revisar suas formas de aplicação. [254]

Núñez denonina "esgarçamento do fenômeno *La hora de los hornos*", este processo de revisão da teoria do *tercer cine*, desencadeado pelos novos posicionamentos do grupo diante da política e dos espaços gerados em torno do *NCL*, como as revistas. Trata-se de uma conjuntura na qual as posições radicais adotadas pelo grupo em 1968-69 – com *La hora* e *Hacia un tercer cine* – não têm mais sustenção, o que gera uma constante ameaça à validade dos pressupostos que acompanharam a teorização da atividade militante do grupo. O problema chega ao extremo quando os entrevistadores de *Hablemos de cine* tocam diretamente no ponto mais sensível da questão, a proibição de *Los traidores*:

> Quando me pergunta sobre *Los traidores* talvez pense que seguimos reivindicando um conceito de Tercer Cine como aquele que se expressa desde uma posição, digamos, "revolucionária"; não, o Tercer Cine está inserido e responde às aspirações livres e democráticas de uma sociedade como a nossa. Por isso, não são Tercer Cine filmes que, clandestinamente ou não, revolucionários ou não, estejam fora do processo popular. Se localizam-se em posições extremas, de direita ou esquerda, não tem nada que fazer com o devir do povo latino-americano, mas atentam contra ele. [255]

Desta forma a aplicabilidade da teoria do *tercer cine* perde sua sustentação inicial. Em meio a processos políticos distintos daqueles com os quais o grupo constrói seu discurso no final da década de 1960, a obsessão por um cinema "revolucionário" tem sua retórica posta em cheque em meio a jogos de poder. O ataque inicial às relações do cinema com o sistema torna-se, ao longo dos processos, a defesa da intervenção estatal nas políticas cinematográficas, bem como dos debates acerca da formação de um mercado e de uma indústria para o *NCL*, assunto renegado pelos mesmos realizadores no momento de formação do grupo, quando o grande inimigo era o cinema comercial. Se em *Hacia un tercer cine* há uma expressa recusa do público massivo, em prol de um público militante de antemão, na revisão realizada por Getino há um giro completo nas posições, e uma reflexão sobre a tentativa de inserção de *La hora* em circuitos comerciais:

---

[254] IDEM, *Ibidem*, p.38.
[255] Ibid., p.38.

> Talvez seja este um dos pontos mais débeis da publicação realizada por *Cine Liberación*; nosso cinema provou sua efetividade nos espaços de uso militante, mas fica, como mínimo, a interrogante de se conseguiu o mesmo nos circuitos massivos quando teve certas possibilidades de fazê-lo. (...) É nos espaços massivos aonde o *Tercer Cine* pode cumprir sua principal tarefa de competir não só na quantidade de espaços de tela, mas na qualidade de tal espaço, ou seja, no trabalho de descolonização informativa e cultural.

O *terce cine* aspira então tornar-se massivo. Getino reconhece o fracasso de políticas de "imposição autoritárias" como a censura, e que não é a tomada do poder político que muda o gosto das massas: "não se educa as massas censurando, restringindo ou proibindo o conhecimento de produtos nocivos para seu desenvolvimento, mas (...) promovendo o conhecimento crítico dos mesmos". [256] Nesse sentido, fica exposto também outro problema da postura dos realizadores do *Cine Liberación*: a (não) autonomia do público. Apesar de ter se declarado contra a censura em sua revisão de 1979, três anos antes as posições eram outras:

> A censura forma parte do indivíduo desde que escolhe uma coisa e rechaça outra. Um país como o nosso estava escolhendo um processo de desenvolvimento e libertação e negando outro de subdesenvolvimento e dependência, logo o problema da censura tinha validez. Para mim estar contra ela em abstrato é favorecer a liberdade de comércio dos americanos e europeus, que manejam 95% do espaço da tela na América Latina. Eliminar a censura é dá-lhes domínio absoluto deste espaço, mas há que fornecer instrumentos ao povo para que tome consciência do que é o cinema e exerça esta escolha. Até que esta consciência exista, a censura será necessária. [257]

A hora dos fornos passou, a da censura também. Os posicionamentos dos grupos mudaram radicalmente em diversos momentos, o que trouxe desconfiança quanto à sua teoria e ideologia. Entrando em contato com os posicionamentos de Getino em sua revisão e na entrevista citada, percebemos que a única coisa que permaneceu em sua postura é o modo autoritária de conceber a relação entre cineastas e públicos. Um conscientiza, o outro aprende, mesmo quando se quer libertar o espectador transformando-o em um "ator", recorre-se a estratégias de convencimento, predisposições que já partem de uma cisão político-ideológica do mundo: ou se é revolucionário (e popular) estando de acordo com o que um filme, ou um órgão de

---

[256] GETINO, O. *Op, cit.*, p.31.
[257] IDEM, *Ibidem*, p.37.

censura concebem como arte libertadora; ou se é um traidor (um espectador covarde) quando se questionam as "verdades" anunciadas pelas mensagens do grupo.

Sob nosso ponto de vista, as declarações de Getino são revisões do processo pelo qual o Grupo *Cine Liberación* passou, quando adquirem um caráter auto-crítico, que repensa algumas relações do cinema com a política e a cultura. Por outro lado, tornam-se uma reafirmação da postura arrogante e, por vezes, sectária, quando submetem o público a seus critérios, rígidos ou maleáveis, conforme a conveniência.

Ilustração 1: faixa referenciando a Frantz Fanon, pendurada abaixo da tela nas projeções de *La hora de los hornos*.

2.5.2 Revista *Cine del Tercer Mundo*: a hora do Grupo *Cine Liberación*.

Certamente, a revista que mais cedeu espaço para a proposta de um "cinema insurrecional" gerada em torno de *La hora de los hornos* foi *Cine del tercer mundo*. Trata-se de uma publicação da *Cinemateca del Tercer Mundo* (1969-1973), produzida no Uruguai, e que contou com apenas dois números (outubro/1969 e novembro/1970). Segundo Fabián Núñez, esta publicação "é fruto, talvez, da ação mais sistemática em torno do *NCL* no subcontinente latino-americano". [258] Nela, publicaram-se textos ligados ao que foi denominado como "cinema de combate", incluindo o cinema militante do Grupo *Cine Liberación*, dentro da proposta mais geral de cinema "de intervenção política" do *NCL*. Segundo Mariana Villaça, apesar de ser denominada como "Cinemateca", esta entidade, projetada por realizadores, críticos e produtores uruguaios, tem algumas particularidades:

[258] NÚÑEZ, F. *Op, cit.*, p.71.

> Apesar da denominação 'cinemateca', a C3M, sigla pela qual ficou conhecida em seu breve período de existência (1969-1973), foi um coletivo, uma espécie de 'grande cineclube' em Montevidéu, com inegáveis ambições de constituir um pólo inovador de produção cinematográfica, e um grande acervo de filmes considerados "de combate" ou seja, conforme o significado dessa expressão na época, voltados à conscientização política das massas sobre a necessidade de uma revolução, bem como às lutas contra o avanço do autoritarismo, do capitalismo e do imperialismo na América Latina. [259]

O símbolo da *Cinemateca del Tercer Mundo* era um cineasta segurando uma câmera como se fosse uma metralhadora, uma imagem próxima à câmera que dispara 24 fotogramas por segundo, presente em *Hacia un tercer cine*, quando se trata da categoria de "cinema-guerrilha". [260] As proximidades entre *Cine Liberación* e a C3M não são somente estas, inclusive, Fernando Solanas foi um dos convidados estrangeiros para sua fundação, em 08/11/1969.

Segundo Villaça, o núcleo central da entidade era constituído por Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, Eduardo Terra, José Wainer, Ugo Ulive e Walter Tournier. Antes da fundação da Cinemateca, estes realizadores e produtores concentravam-se, em sua maioria, em torno do semanário *Marcha*, porém alguns deles divergem da orientação política do grupo. Segundo Tzvi Tal, isso ocorreu devido à não aprovação de alguns membros do grupo, perante a opção dos mais jovens de apoio à luta armada no Uruguai. [261]

Além de reunir uma grande quantia de filmes latino-americanos conservando-os, a C3M promoveu eventos cinematográficos como mostras e exibições de filmes independentes, e elaborou circuitos alternativos de difusão cinematográfica, sempre centrados na "problemática terceiro-mundista". Entre as cinco produções cinematográficas geralmente atribuídas à cinemateca uruguaia, quatro são documentários: *Elecciones* (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967); *Me gustan los estudiantes* (M. Handler, 1968,); *Líber Arce - Liberarse* (M. Handler/Mario Jacob

---

[259] VILLAÇA, Mariana. *As representações políticas na animação En la selva hay mucho por hacer (17', 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai*. Em: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH** - São Paulo, jul., 2011, p.10. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299886955_ARQUIVO_AnpuhSaoPauloSelva11.pdf > Acesso em: 24 mar 2012.

[260] Segundo Tzvi Tal, a mayor parte das pessoas que compunham a C3M identificavam-se com o grupo guerrilheiro Tupamaros, porém não contavam com o desenvolvimento da difusão clandestina como *Cine Liberación*. TAL, Tzvi. *Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo.* Em: Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Sevilla, jan/jun., 2003. Disponível em: <http://institucional.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm > Acesso em: 25 mai 2012, p.19.

[261] TAL, Tzvi. *Op, cit.,* p.12.

1969); *La bandera que levantamos* (M. Jacob/Eduardo Terra, 1971, 14). Além destes filmes, também se produziu a animação *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier/Alfredo Echaniz/Gabriel Peluffo, 1973-74). [262] Destacamos o documentário *Líber Arce – Liberarse*, um curta-metragem de cerca de 10 minutos, no qual produz-se um apelo em homenagem ao estudante Arce, assassinado pela repressão policial em 1968, no Uruguai. Como em *La hora*, o filme também se basea no foquismo de Che Guevara, utilizando-se de intertítulos brancos sobrepostos a um fundo negro para emitir suas mensagens; da colagem e da montagem dialética; bem como de fotografias e imagens de arquivo da luta dos estudantes contra os militares. Termina por fazer uma convocatória à luta, exibindo imagens dos Tupamaros, de Che Guevara e de soldados no Vietnam, e prometendo: "Líber, teu sangue não correrá em vão". [263] Devido à falta de recursos técnicos, *Líber Arce – Liberarse* não conta com banda sonora. A C3M teve seus projetos interrompidos com uma invasão militar em 1972, que destruiu a maior parte do material arquivado, bem como prendeu parte de seus integrantes. Apesar de seu breve período de existência, foi uma entidade de suma importância para o *NCL*.

Nas duas edições da revista uruguaia [264] , Fernando Solanas e Octavio Getino publicaram textos e entrevistas, sendo que na primeira ocupam um terço da revista com os textos *La hora de los hornos* e *Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino* [265]; a entrevista *Godard por Solanas, Solanas por Godard*, e outra feita por Getino com o realizador uruguaio Mario Handler: *Pobreza y agitación en el cine*. Além dos textos assinados pelos realizadores do Grupo *Cine Liberación*, a revista ainda dedicou a *La hora* os seguintes textos: *Cine Revolucionario en el Tercer Mundo*, de Alberto Filippi; um artigo à análise temática da primeira parte de *La hora*: *1ª parte, Fanon, los uruguayos*, de Mário Handler; a entrevista, *Questionário a Solanas*; e o artigo *El Nuevo Cine Latinoamericano*, do venezuelano Oswaldo Capriles Arias que, apesar de se propor a analisar o "fenômeno" do *NCL* a

---

[262] No entanto, Villaça faz uma ressalva: "(...) cabe alertar que três produções comumente associadas à Cinemateca foram, na verdade, realizadas antes de sua abertura oficial, em 1969. No caso de *Elecciones*, por exemplo, o início do documentário confere créditos ao ICUR, Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República. Ainda assim, pelo fato de terem sido veiculadas pela Cinemateca e realizadas por seus integrantes, a memória construída a respeito dessa instituição vincula tais produções a ela". Em: VILLAÇA, Mariana. *Op. cit.*, p. 11.

[263] TAL, Tzvi. *Op, cit.*, p.12.

[264] *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 1. out., 1969. E: *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 2. nov., 1970.

[265] Estes textos foram publicados posteriormente pelo grupo na coletânea *Cine, cultura y descolonización*. O primeiro, com o título *Primera declaración del Grupo Cine Liberación. Mayo 1968* e o segundo com o mesmo título que levou na revista uruguaia. Em: SOLANAS, F. & GETINO, O. *Op. cit.* pp.9-11 e 93-99.

partir do que viu na Mostra Documental de Mérida (1968), termina por dedicar mais da metade de suas linhas ao filme inaugural do grupo argentino. Na segunda edição de *Cine del tercer mundo*, há menos publicações, se comparada à primeira, são elas: *Argentina 1969: tres experiencias de cine militante*, escrito por Getino; e *Apuntes para un juicio critico descolonizado* [266], escrito por Solanas e Getino.

Na apresentação do primeiro número da revista, Hugo Alfaro deixa bem clara a posição da publicação com relação à cultura cinematográfica: "Ou a cultura cinematográfica se põe, sem mais, a serviço do povo ou (delito de comissão por omissão) se converte em cafetina do regime e aliada do inimigo. Lavar as mãos, é justamente suja-las". [267] Alberto Filippi reconhece em *La hora de los hornos* um "manifesto-programa de trabalho e uma divisória cultural de extraordinária importância". [268] Filippi dedica seu artigo à exaltação do filme argentino, como um exemplo de "ruptura" a ser seguido, e que alcançou muito bem suas propostas: "duplamente revolucionário no plano linguístico-ideológico". [269] A única crítica direcionada ao filme do Grupo *Cine Liberación* é referente às suas posições nacionalistas: "não é tão clara no filme a delimitação do discurso atual sobre a função do nacionalismo como força revolucionária". [270]

O informe *La hora de los hornos* é um dos primeiros textos produzidos pelo Grupo *Cine Liberación*. Trata-se de um pequeno texto no qual se caracteriza brevemente o cinema que deveria ser produzido para o povo. Entre outras coisas, ressalta-se o caráter "subversivo" deste cinema, assim como sua não pretensão em chegar diretamente às massas, mas através de militantes mediadores: "Chegará apenas a reduzidos núcleos de ativistas e combatentes e só através deles poderá transcender sobre camadas maiores". [271] Neste pequeno informe, ainda apresentam-se resumos das três partes de *La hora*.

---

[266] Estes dois textos também foram publicados na coletânea *Cine, cultura y descolonización*. Em: SOLANAS, Fernando; & GETINO, Octavio. *Op. cit.*, pp. 09-11, e pp.99-121.

[267] *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 1. out., 1969, p.07. Alfaro também faz referência à exibição de *La hora* pelo cineclube *Marcha*. IDEM, *Ibidem*, p. 09.

[268] *Cine Revolucionario en el Tercer Mundo*. Em: *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 1. out., 1969, pp. 11-18.

[269] IDEM, *Ibidem*, p. 14. Para o autor, *La hora* alcança uma "pedagogia anti-colonial" com sua montagem dialética: "Os autores colocam assim estas imagens contrárias, opostas, contraditórias reagindo umas contra as outras. Deste choque nasce o 'conhecimento', porque se obriga o espectador à reflexão, à tomada de posição, a **escolher** em suma como deve ler o filme". Ibid., p.14. (grifo do autor) Devido ao controle exercido pelos realizadores diante das imagens em *La hora*, acreditamos que essa liberdade da qual fala Filippi seja um pouco menor do que afirma em seu artigo.

[270] IDEM, *Ibidem*, p.16.

[271] *Cine del Tercer Mundo.* Montevidéu. nº 1. out., 1969, p.20.

O realizador uruguaio Mario Handler discute o conceito de *cine-ato*, e realiza uma parcial análise interna do filme argentino em seu artigo *La hora de los hornos*: *1ª parte, Fanon, los uruguayos*. [272] Além de tudo, demonstra grande simpatia e familiaridade com as idéias de Fanon promulgadas pelo grupo argentino. Handler destaca a utilização da linguagem publicitária e das citações de fragmentos de outros filmes em *La hora* como algo "realmente novo". Ao comentar este último procedimento, afirma que a utilização de citações de outras obras é revolucionária por questionar a posição do artista enquanto um ser com "capacidade de criação total". Handler também se aproxima bastante do que viria a ser a crítica ao cinema "de autor", realizada pelos argentinos. Ademais, considera a primeira parte de *La hora* como uma "cultura propagandística, momentânea, utilitária, quase militar". [273]

Logo em seguida ao artigo de Handler, encontra-se o *Questionário a Solanas*. Uma pequena entrevista, na qual se abre espaço para que o realizador argentino divulgue suas consignas cinematográficas. Como faria posteriormente em *Hacia un tercer cine*, Solanas ressalta a existência de duas culturas, também no cinema: uma "oficial" (opressora), e outra "nacional" (libertadora). Nesta entrevista já está presente a crítica ao cinema "de autor". Citando o *Nuevo Cine Argentino*, Solanas afirma: "O que geralmente temos entendido como cinema de esquerda ou com "intenções culturais", excetuando alguns filmes, não tem passado da tímida expressão reformista das camadas médias colonizadas". [274] O cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson é sempre citado como exemplo deste "fracasso" deste cinema argentino.

Sem dúvida, uma das críticas mais interessantes realizadas em torno de *La hora* é a do crítico Oswaldo Capriles, no artigo *O novo cinema latino-americano*. [275] O autor apresenta um panorama da Mostra de Cinema Documentário realizada em Mérida, na Venezuela, poucos meses antes da publicação da revista uruguaia. É notável o cuidado de Capriles em sua escrita, no sentido de dialogar com os realizadores, mas também na formulação direta ou indireta de suas críticas. O autor ressalta, logo no início de seu texto, a característica de "fenômeno nascente" do *NCL*, destacando que a crítica deveria ser cuidadosa no enfrentamento com os realizadores. Deste modo, prepara o

---

[272] IDEM, *Ibidem*, pp. 24-32.
[273] "Ou seja, propagandística e de valor momentâneo, de acordo com os valores revolucionários deste momento; que se faz propaganda, se milita de acordo com valores objetivos, históricamente corretos, neste sentido, terá a famosa validade permanente, 'essencial', 'eterna', 'imutável'". IDEM, *Ibidem*, p. 29.
[274] IDEM, *Ibidem*, p. 35.
[275] IDEM, *Ibidem*, pp. 39-48.

caminho para uma provável crítica aos filmes vistos em Mérida, porém não no sentido de destruí-los, mas de contribuir para o movimento.

Capriles destaca a predominância do gênero documentário no evento, e também no movimento "nascente". Questiona a mistificação do documentário enquanto documento da verdade, indicando os caminhos de construção de significados e os procedimentos adotados pelos realizadores no intuito de "provar algo", ou seja: muito além de uma verdade inerente, o material fílmico do documentário é entendido como "material que será convertido em documento" pelo cineasta. [276] O autor é indireto nas críticas, principalmente nas direcionadas a *La hora*. No entanto, em determinado momento, fica claro que Capriles se refere ao filme argentino:

> Por exemplo, um filme que se propõe fazer tomar consciência do neo-colonialismo e oferecer uma solução a tal problema; mas nos oferece uma série de estatísticas, gráficos e desenhos animados para obter seu fim, acompanhados de um comentário técnico sobre a necessidade de tal solução. Um filme assim poderia ser efetivo para convencer científicos ou estudantes especializados, talvez pudesse ser útil a níveis muito mais populares, porém não seria provavelmente um filme de "ação política"; dificilmente poderia **convencer**, no sentido político da palavra. [277]

Compreendemos que Capriles questiona a capacidade geradora de ação política de *La hora*, indicando as estratégias adotadas diante do conteúdo fílmico. Para o autor, trata-se de um filme que visa "convencer". Porém seu questionamento é direcionado a refletir sobre em qual tipo de público o filme poderia exercer esse convencimento, negando sua eficácia enquanto direcionado a setores populares. O texto de Capriles é singular na revista, pois é o único que se aprofunda na discussão das formas de expressão cinematográficas, indo além do pedantismo político. Neste sentido, faz uma crítica acentuada à qualidade argumental e expressiva de *La hora*:

> A validez de cada tipo de documentário não atende somente a uma efetividade de convencimento instantâneo, mas a um problema de valoração da qualidade argumental, do peso das provas e da clareza e beleza da expressão. Não se pode esquecer que o cinema procede através de imagens, as quais atuam conscientemente ou fora da consciência, que ao projetarem-se na tela adquirem por si mesmas uma enorme força hipnótica (...). [278]

---

[276] IDEM, *Ibidem*, p. 40.
[277] IDEM, *Ibidem*, p. 40-41. (grifo do autor)
[278] IDEM, *Ibidem*, p. 42.

O autor se propõe a analisar os filmes concentrando-se no que efetivamente apresentaram, e não no que pretensamente anunciaram, o que diferencia sua crítica das outras, presentes em *Cine del Tercer Mundo*. Destaca que as "provas" de um documento são constituídas pelos "argumentos próprios do autor", e não da realidade em si. Neste sentido, critica o excesso de argumentação praticado em *La hora* e, citando o documentarista argentino Raymundo Gleyzer, inclina-se mais na direção da opinião de que um documentário não deve apontar soluções, dada a variedade destas. Capriles coaduna com as posições político-ideológicas dos realizadores presentes em Mérida – além de Solanas, cita Santiago Alvarez, J. Sanjinés e Gleyzer –, no sentido de produzir um cinema revolucionário. No entanto, suas críticas aos procedimentos cinematográficos adotados pelos cineastas – com destaque para Solanas, e esquecendo-se de Getino – demonstra efetivamente o que Fabián Núñez afirma em sua pesquisa: houve uma crítica que cumpriu seu papel nas revistas cinematográficas latino-americanas, mas teve seu discurso ofuscado pelo dos realizadores. Capriles é um destes críticos.

Na entrevista *Godard por Solanas, Solanas por Godard*, os dois realizadores fazem um revezamento nas posições de entrevistador e entrevistado. Ademais de ser mais uma entrevista na qual Solanas reitera suas posições e trata de divulgá-las, é interessante o ataque conjunto dos dois cineastas ao cinema "de autor". Depois de uma pergunta bastante sugestiva de Solanas – "O chamado cinema de autor europeu segue sendo hoje um cinema crítico, de contestação avançada...?" –, Godard responde incisivamente: "A noção de autor era uma revolução nos tempos em que o autor lutava contra o produtor (...) agora não faz mais falta (...) porque no mais é um cinema a nível da revolução burguesa". [279] Temos aqui um indício das bases de Solanas para a elaboração da categoria de "segundo cinema".

Além da entrevista de Getino com Mario Handler, *Pobreza e agitação no cinema* [280] – na qual se abre espaço para a divulgação da obra e dos pressupostos do realizador uruguaio –, o ultimo texto de grande participação dos integrantes do Grupo *Cine Liberación* é *Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cinema llamado argentino*. [281] Neste artigo, realiza-se uma crítica a apropriação dos temas históricos por parte dos cineastas do *Nuevo Cine Argentino*. Critica-se a postura

[279] IDEM, *Ibidem*, p.56.
[280] IDEM, *Ibidem*, pp.73-77.
[281] IDEM, *Ibidem*, pp. 81-84.

oficialista e liberalista de filmes como *Dom Segundo Sombra* (Antín-Guiraldes, 1969) e *Martin Fierro* (Torre Nilsson, 1968). Segundo Solanas e Getino, esses filmes repetem a versão oficial da história, proclamada como "falsa história" em *La hora*. Os realizadores reivindicam uma versão de Martin Fierro como representação do "conflito todavia vigente do povo argentino contra a oligarquia" [282], e chegam à conclusão de que não se pode tratar convenientemente dos temas históricos em filmes produzidos com aparatos do "sistema", entenda-se: apoio de credito e respaldo oficial. Neste sentido, afirmam sua visão revisionista da história argentina: "a história só pode ser medida como uma presença ou uma ausência das massas na história, como uma sucessão de vitórias e derrotas no caminho até a emancipação definitiva". [283]

No segundo número de *Cine del Tercer Mundo* há menos publicações dos realizadores do *Cine Liberación*, e Getino tem mais espaço que Solanas desta vez. No artigo *Argentina 1969: tres experiencias de cine millitante*, Getino compila declarações de três grupos argentinos de cinema militante sobre a produção de seus respectivos filmes: Grupo CENAP e *El problema de la vivienda*; Anônimo e *Es tiempo de violencia*; e Realizadores de Mayo e *Argentina: mayo 1969*. O realizador argentino reflete sobre o desenvolvimento das condições de operação do cinema militante na Argentina, fazendo um balanço acerca das experiências de produção e difusão do cinema clandestino. Apesar da constatação da falta de recursos técnicos e financeiros que impunham limites a este cinema, as declarações dos grupos responsáveis pelos três filmes os aproximam bastante do que *Cine Liberación* denominou *cine-ação*. Isto demonstra que, já nesse momento, o cinema clandestino ganhava corpo, trocava experiências e procurava-se difundi-las.

O outro artigo publicado pelo grupo neste segundo número de *Cine del Tercer Mundo* chama-se *Apuntes para un juicio critico descolonizado* [284], assinado por Getino e Solanas. Trata-se de uma resposta dos realizadores às críticas feitas a *La hora*. Cria-se a idéia de que a crítica direcionada ao filme teria praticado um juízo "colonizado" ao utilizar-se de ferramentas estrangeiras para analisar os cinemas nacionais. Entende-se que os filmes e a crítica "imperialistas" se impuseram sobre as cinematografias nacionais. Assumindo novamente as idéias de Fanon e Cesaire, o grupo inclui seus

[282] IDEM, *Ibidem*, p. 82.
[283] IDEM, *Ibidem*, p. 84.
[284] IDEM, *Ibidem*, pp. 75-101.

críticos no rol dos "intelectuais neo-colonizados", que pensam através de um universalismo imposto pelos teóricos da metrópole.

> Quando um teórico ou um crítico metropolitano estabelece modelos ou categorias que logo se expandem sobre o resto do mundo (o resto do mundo somos nós) está praticando, **legitimamente** a possibilidade que lhe há outorgado sua particular situação histórica, sua posição como habitante das nações donas do mundo com todos os privilégios que isso, a nossa custa, contém. [285]

Em defesa do filme, Solanas e Getino acusam a crítica de ser incapaz de compreender as manifestações "descolonizadas". Reflete-se sobre o tempo longo de *La hora* contraposto a um "tempo standart" do cinema "imperialista", atacando a comercialização do cinema, e passando por uma nova crítica ao *Nuevo Cine Argentino* – que desta vez chamam de "pseudo-independente". Resulta significativo que neste texto, redigido em novembro de 1969, Solanas e Getino utilizem citações de Fernando Birri e Glauber Rocha, como exceções do cinema "de autor". No entanto, não fica tão clara a opinião do grupo sobre estes cineastas. Depois de se apropriarem de fragmentos textuais de Glauber e Birri, tecem leves críticas às constatações destes, dando a entender que, de algum modo, assumem certa "inferiorização" diante dos cinemas extrangeiros. [286] Do mesmo modo, a frustração que se dá nas cinematografias nacionais se reflete no pensamento cinematográfico, segundo Solanas e Getino: "Uma cinematografia alienada não pode dar como resultado outra coisa que uma crítica desse mesmo caráter". [287]

Este texto é escrito pelos realizadores apenas um mês depois da publicação do primeiro número de *Cine del Tercer Mundo*. Sob nosso ponto de vista, está também direcionado à crítica publicada no primeiro número da revista uruguaia por Oswaldo Capriles. A descrição dos procedimentos adotados por dita crítica "neo-colonizada" nos dá indícios para confirmar nossa hipótese:

> **Antes que negar, explica, mas para cumprir o mesmo efeito que produz a negação aberta.** Reconhecem-se certos méritos de uma obra ou de uma cinematografia, inclusive proveniente de uma situação revolucionária, mas para no fundo negá-la de uma maneira muito mais sutil do que poderia ocorrer com o enfrentamento direto.

---

[285] IDEM, *Ibidem*, p.77.
[286] IDEM, *Ibidem*, p.80-81.
[287] Ibid., p.81.

> (...) A crítica neo-colonizada substitui a presença aberta do adversário assumindo-se ela como seu porta-voz local dedicado a traduzi-lo. [288]

Para Solanas e Getino, uma crítica "descolonizada" deveria nascer de tudo aquilo que nega os modelos "coloniais" e afirma a "luta pela emancipação", e não por um "vagabundeio entre abstrações e sonhos". [289] Neste sentido, a questão estética é deixada para um segundo plano no discurso dos realizadores argentinos. O que determinaria a adjetivação de "nova" ou "velha" para cada obra seria "sua relação com o âmbito histórico onde esta se explicita", ou seja, os problemas referentes à linguagem cinematográfica são importantes na composição da obra "revolucionária", porém não mais que as "realidades históricas" que a cercam. O crítico "revolucionário" deveria se preocupar com a eficácia "revolucionária" da obra, ou seja, sua inserção nos processos de luta aberta com os movimentos ditos "libertadores". Deste modo:

> Ao partir da própria realidade para julgar a obra, o juízo crítico se voltará eminentemente construtivo e libertador; ao contribuir para que uma cinematografia vá desembaraçando-se daquilo que dificulta sua inserção maior em seu âmbito histórico-cultural, **encontrará nessa tarefa descolonizadora sua própria descolonização**. [290]

O crítico é colocado no paredão: ou "ator" do processo revolucionário, ou "colonizado", assim como os cineastas e os espectadores. Por outro lado, analisando *La hora*, notamos que há uma grande preocupação formal em sua realização. Um processo de composição das imagens, de exploração extrema da montagem e dos recursos textuais – "argumentais", segundo Capriles –, que acaba sendo negado a uma exposição e reflexão mais crítica, naquele momento.

> A crítica se liberta e cresce, ou seja, adquire personalidade e maturidade na medida que, como a própria obra cinematográfica, opera **desde** o próprio processo de libertação, como um integrante a mais de dito processo e para servir aos interesses e possibilidades, essencialmente revolucionários, daquele. Sem essa práxis viva, cotidiana, **militante**, estará condenada a ser uma crítica medíocre, uma falsa crítica, uma crítica para ser definida, como dizíamos antes, por exclusão. [291]

---

[288] IDEM, *Ibidem*, p.84. (grifos dos autores)
[289] IDEM, *Ibidem*, p.90-91.
[290] IDEM, *Ibidem*, p.99.
[291] IDEM, *Ibidem*, p.101.

Estas atitudes buscavam maior coesão político-ideológica para o conjunto de cinematografias que compunha o *NCL*, mais especificamente, ao cinema "insurrecional". No entanto, ao negarem a importância deste tipo de crítica mais incisiva, Solanas e Getino poderiam estar agindo contra suas próprias intenções.

2.5.3 Recepção, distribuição clandestina e variedade de edições.

Para pensarmos a recepção de *La hora de los hornos* é preciso compreender suas primeiras exibições, nas mostras cinematográficas de Pesaro e Mérida, ambas em 1968. Nestes dois eventos, a atuação estudantil foi de grande peso, sendo que a crítica ao modelo "elitista" de mostras e festivais trouxe novas propostas de premiação que visavam diminuir o aspecto de competição, bem como destacar o aspecto politizado destes encontros.

A Mostra de Pesaro, por exemplo, contou com uma grande presença de cineastas ligados ao *NCL*, e foi palco de agitações provocadas pelo movimento estudantil. Um cenário perfeito para a estréia de *La hora*. Solanas comenta o clima produzido pelo evento, que gerou um apoio dos cineastas latino-americanos aos estudantes e a seus protestos, desencadeados em conjunto ao processo de agitação produzido no pós-maio de 1968, na Europa:

> O que mais me impressionou em Pesaro foram as paixões que *La hora de los hornos* conseguia desencadear entre o público. Quando apareceu o rosto de "Che" – que parece fixar a objetiva da filmadora nos últimos quatro minutos – o cinema todo levantou-se a aplaudir e acompanhar o ritmo das percussões da trilha sonora. Uma inacreditável ovação! O entusiasmo intensificou-se a tal ponto que Getino e eu fomos carregados nos ombros dos espectadores e levados triunfalmente até a praça central da cidade, que fica a poucas centenas de metros da sede do festival. Dali nasceu uma manifestação espontânea que terminou, pouco depois, com a intervenção das polícias civil e militar. Foi lançado gás lacrimogêneo e efetuadas várias prisões entre os cineastas presentes (italianos e estrangeiros) e – como se não bastasse – chegou um grupo de neo-fascistas e começou a protestar e nos apedrejar. [292]

Este clima gerou uma rejeição aos formatos tradicionais de premiação, e *La hora* termina como o grande filme do evento, ganhando o prêmio principal do Festival.

[292] LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. *Op, cit.*, p.37.

Em entrevista publicada em cinco de julho de 2006 na revista on-line *Contracampo*, Maurice Capovilla fala a respeito de sua presença no Festival de Pesaro. Relata o clima do festival e a reação da platéia diante de *La hora de los hornos*:

> O festival começou na parte na tarde, exibindo o *Paralelo 17*, que é um filme sobre o Ho Chi-min, um longa-metragem do Joris Ivens que já começou agitando a platéia. Ao terminar essa sessão, os estudantes fizeram uma manifestação diante do cinema e a polícia veio e prendeu três estudantes. À noite, antes da sessão do *La Hora de los Hornos*, organizou-se uma comissão para ir à polícia tentar soltar os estudantes. O filme é exibido normalmente, e ao final da sessão voltou a comissão dizendo que os estudantes não foram soltos. Então essa massa toda, vendo a cara do Che Guevara na tela, saiu para a rua. Houve uma passeata em torno da cidade com, sei lá, umas mil pessoas – uma passeata que Pesaro nunca tinha visto até aquele momento. A polícia fez uma barreira na praça, houve um confronto com bombas de gás lacrimogêneo e o diabo a quatro. Os participantes do festival se esconderam dentro do cinema, que era numa espécie de subterrâneo – e os policiais começaram a jogar bombas de gás dentro do cinema e nós tínhamos que sair correndo, passando pela praça. Numa dessas saídas, prenderam a mim e a Carlos Alvarez, um colombiano, eu e ele ficamos presos – junto com um bando de estudantes, fomos colocados numa cela comum e ficamos lá três dias. [293]

Capovilla afirma que a exibição de *La hora* em Pesaro foi um dos pontos de partida para pensar seu filme, *O profeta da fome* (1970), juntamente com as idéias contidas no manifesto "A estética da fome", de Glauber Rocha. Segundo Capovilla, ele e Fernando Peixoto – com quem escreveu o roteiro de *O profeta da fome* – começaram a "pensar o filme como um documentário, o primeiro ponto de partida foi fazer um documentário à *La Hora de los Hornos*". [294] Assim como *La hora*, o filme de Capovilla é divido em dez partes precedidas por um prólogo.

Na Mostra de Documentários de Mérida, realizada em setembro de 1968, *La hora* teve somente sua primeira parte projetada. Resultado das inúmeras críticas que surgem com relação à opção peronista do filme. Inclusive, houve projeções públicas na cidade, que geraram uma recepção calorosa do filme. Neste evento, o modelo de documentário baseado na denúncia social e na agitação política é elevado a grande objetivo do *NCL*, e *La hora* recebe também um dos três prêmios do júri. Segundo

---

[293] TOSI, Juliano. *Entrevista com Maurice Capovilla*. Em: Revista eletrônica *Contracampo*, n° 21, jun-2006, p.17. Disponível em: < http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm > Acesso em 25 fev 2012.
[294] IDEM, *Ibidem*, p. 21.

Fabián Núñez, é em Mérida que se consolida a inauguração de uma nova fase, no sentido de que a proposta é passar de um cinema de denuncia para outro "ofensivo", que tem como um dos modelos, *La hora de los hornos*. [295]

Segundo Mariano Mestman, o processo de exibição clandestina de *La hora* inicia-se a partir do regresso de Solanas e Getino do exterior em 1968, em espaços criados junto à *CGT de los argentinos*. Nesta experiência conjunta entre setores médios e intelectuais e os setores de base do movimento operário, o Grupo *Cine Liberación* também produziu uma pequena série de noticiários cinematográficos entre o final de 1968 e o começo de 1969, os "Cine-informes CGT". [296] Contudo, o historiador aponta o ano de 1970 como marco para a organização dos circuitos clandestinos de exibição do filme:

> (...) impulsionados por eventos nacionais como o Cordobazo, os Rosariazos (e outros protestos de massa contemporâneos) ou regionais como o Encontro de Realizadores Latino-americanos e o Festival de Viña del Mar, no Chile, no final de outubro deste ano [1969], uma instancia sumamente politizada à que assistem vários estudantes das escolas de cinema de La Plata, Santa Fé e Buenos Aires que após conhecerem ali pela primeira vez o filme se somariam à sua projeção. Deste modo é no começo do ano seguinte (1970) quando a experiência de difusão alcança uma certa sistematicidade. [297]

La hora teve fragmentos reproduzidos em filmes como *Camarades* (1970), de Marin Karmitz, e de outros cineastas, como o francês Chirs Marker e o indiano Mrinal Sen, foi projetado e debatido no âmbito de diversos grupos de cinema-político que surgem na Europa no pós-maio de 1968, além de ter sido incluído nos catálogos das principais distribuidoras cinematográficas alternativas de países como Estados Unidos, França, Canadá, Itália, Espanha e Inglaterra. [298] Na Alemanha Federal o filme teria influenciado na "criação de circuitos alternativos (quando não militantes) de difusão não comercial, como o elaborado pela Cinemateca Alemã", nos quais a primeira parte foi amplamente exibida, ainda em finais dos anos 1960. Nesse mesmo país, porém no fim

---

[295] NÚÑEZ, F. *Op, cit.*, p.401. Isto não quer dizer que o filme tenha sido bem recebido por todos os segmentos do *NCL* no evento. Ver: MESTMAN, M. 1999, *Op, cit.*, p.08.
[296] MESTMAN, M. 2008, *Op, cit.*, p.04.
[297] Ibid., p4.
[298] IDEM, *Ibidem*, p.11.

da década posterior, *La hora* contou inclusive com difusão televisiva, na qual se agregou um resumo de quarenta minutos das outras duas partes. Mestman estima que entre 400 e 500 mil espectadores tenham assistido ao filme nesse último país. [299] Na Itália, *La hora* foi desde cedo incorporado ao "trabalho político de grupos e coletivos, já que a mostra de Pesaro funcionou como lugar de encontro entre estes e o filme argentino". Além de ter sido utilizada – em particular, a primeira parte – por "importantes setores da esquerda e da nova esquerda italiana através de circuitos universitários, culturais e políticos". [300]

Como afirma Mariano Mestman, o filme foi difundido clandestinamente por uma série de grupos ou "unidades móveis" dentro da Argentina, os quais são denominados pelo historiador como "grupos de *Cine Liberación*" [301], que se encarregavam da exibição e da realização dos debates em torno do filme. Mestman mapeia parte da difusão clandestina de *La hora* na Argentina, apontando agentes e grupos que se envolveram com a tarefa de exibir e debater o filme. Apresenta um informe produzido pela "Unidade Móvel de Rosário" – documento inédito, cedido ao pesquisador por Octavio Getino – no qual fica exposta a exibição de diferentes partes do filme "segundo o tipo de público ao qual seria dirigido ou (no caso deste grupo em particular) a conjuntura pela qual atravessava o âmbito em que se projetava." [302] Os principais membros desta "unidade", que difundiu o filme entre 1969 e 1972, vinham do meio artístico e universitário e selecionavam determinadas partes do filme para a exibição, conforme a natureza do público. Se na primeira parte do filme realiza-se um juízo mediante a história da Argentina e da América Latina, regido por um comentário totalizante ao estilo "voz de Deus", e apoiado a uma série de citações textuais, este material foi exibido, em geral, a grupos de intelectuais e universitários. Por outro lado, para grupos de trabalhadores e associações operárias, sindicais e de bairros, foram exibidas a segunda e a terceira parte de filme, que tratavam da história do movimento peronista e da resistência armada nos anos de proscrição de seu líder, apresentando depoimentos de militantes como exemplo do que se deveria, ou não, fazer em prol da revolução.

---

[299] IDEM, *Ibidem*, p.13.
[300] IDEM, *Ibidem*, p 14-15.
[301] MESTMAN, Mariano. *La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)*. **Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC),** Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm>, retirado em 30/07/2010.
[302] MESTMAN, M. 2008, *Op, cit.*, p.8.

Mestman também faz um bom estudo sobre a relação do grupo com Perón e a utilização da imagem de Che Guevara em *La hora*. [303] O autor afirma que, a partir do retorno de Perón à Presidência, em 1973, tenta-se exibir a primeira parte do filme, *Neocolonialismo e Violência,* em circuitos comerciais – depois de quatro anos de censura, desde abril de 1969. No entanto, devido às declarações enfáticas contra o cinema comercial, realizadas pelo grupo em textos em entrevistas no período de maior difusão clandestina do filme, entre 1968 e 1973, surgiram inúmeras críticas que apontavam para as posições ambíguas dos realizadores. A defesa, em um primeiro momento, do cinema "clandestino", transforma-se em apoio à legalidade do movimento peronista, o que – como vimos no caso da proibição de *Los Traidores*, por parte do então censor Octavio Getino – passa a ser uma negação da essência clandestina do *tercer cine*.

Outra questão que trouxe intrigas ao grupo decorreu das diversas modificações com relação à imagem de Che Guevara em *La hora*. Segundo Mestman, uma das mais questionadas foi a "famosa" modificação no final da primeira parte do filme:

> (...) os últimos quatro minutos que na versão original de 1968 estavam ocupados pela imagem fixa do rosto de Che Guevara (a de Che morto, o Che-Cristo), na versão de 1973 eram substituídos por imagens documentais de eventos significativos, mobilizações e personagens que separam ambas as versões. Na última, a imagem de Che se mantinha, ainda que já não oficiasse como modo de opção final, ocupava muito menos tempo e de algum modo aparecia diluída entre outras: junto a imagens de discursos de Juan Domingos Perón e Evita, ou a fotografia de Perón com sua segunda mulher – logo presidenta – Isabel Martínez, encontramos imagens de (...) mobilizações na América Latina e no Terceiro Mundo, e sua repressão. [304]

Apesar de citar as críticas que surgiram diante desta atitude do grupo, e que acusavam os realizadores de terem abandonado seu preceitos iniciais, Mestman lembra que a insistência de Solanas e Getino e caracterizar seu filme como "obra inconclusa" terminou por sustentar e dar coerência a mudanças como as apontadas. A utilização da imagem de Che na versão de 1968 corresponde a um momento no qual o guerrilheiro era apropriado como figura unificadora de diversos movimentos na Argentina, inclusive da aproximação de setores da esquerda comunista e socialista ao sindicalismo de base

---

[303] MESTMAN, Mariano. *La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che*. Publicado em: **Secuencias. Revista de Historia del Cine,** Madri, núm. 10, julho de 1999; pp.52-65. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> Acesso em: 30 jul 2011.
[304] IDEM, *Ibidem*, p. 01.

peronista, em torno da CGT de los Argentinos. No entanto, a partir de 1971, e da produção dos dois longas de entrevistas com Perón em Madri, o grupo vincula-se estritamente ao movimento peronista, o que os faz, em 1973, tratar a imagem de Che de forma que não ameace a estabilidade – ao menos pretendida – do novo governo peronista. Deste modo:

> (…) na versão de 73, Cine Liberación não abandona a Che, mas o retira desse lugar quase excludente – enquanto opção – que lhe havia concedido no clima de 68, a uma expressão a mais das lutas dos povos do Terceiro Mundo – junto a Perón e Isabel, sim, mas também aos mártires populares de Trelew e do Cordobazo. Na conjuntura argentina de 1973, com o regresso de Perón, tudo isso passa a funcionar, na perspectiva do Cine Liberación, como símbolo das lutas de uma etapa anterior. Em sua terceira presidência Perón encarava a tarefa da "Reconstrução Nacional", a maior parte da "libertação", mas já não do "Socialismo"; a imagem de Che devia ser recolocada. Se produto de sua política pendular, Perón podia em 1967-1968 confundir-se Numa aproximação ao líder guerrilheiro recém assassinado, em 1973, por outro lado, o pêndulo se colocava em outro lugar: no estreitamento da relação com a ala sindical e burocrática do Movimento Peronista e a condenação (logo, o ataque) aos setores juvenis e combativos. [305]

A partir de críticas que surgiram frente à opção peronista de *La hora* – principalmente depois de sua primeira apresentação em Pesaro, em 1968 –, o Grupo passou a realizar constantes modificações na estrutura do filme. Ainda que o conteúdo "revolucionário" do filme e sua destacada habilidade formal tenham causado boas impressões na crítica européia, não só em âmbitos da "nova esquerda", mas também da esquerda dita tradicional, a postulação do Movimento Peronista como única alternativa revolucionária na Argentina – anunciada na seqüência *Os setores médios e a intelectualidade*, presente na segunda parte de *La hora*, *Ato para a libertação* – causou polêmicas. Uma das críticas mais conhecidas é a do espanhol Fernando Lara, publicada pela primeira vez na revista *Nuestro Cine*, em 1968:

> Utilizar Che Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenine ou o general San Martin para fazer um amplo panfleto a favor do peronismo, e apresentar Perón como precursor da revolução cubana de 59 é: a) antes de mais, uma imoralidade ética e política; b) um arrivismo ideológico; c) uma falta de informação e de exposição honesta da realidade latino-americana; d) uma loucura; e) um ato

[305] IDEM, *Ibidem*, p.06.

> para-fascista. Tudo isto nos parece "La Hora de Los Hornos", de Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino. [306]

É de suma importância a análise realizada por Mestman diante de um documento inédito, encontrado pelo autor na Cinemateca de Cuba, em Havana. Trata-se de uma carta de Solanas dirigida a Alfredo Guevara – então diretor do ICAIC – do final de 1969, na qual o realizador argentino faz indicações de cortes de algumas seqüências para sua projeção pública em Cuba. Segundo Mestman:

> (...) podemos considerar que as indicações presentes na nota de Solanas a Alfredo Guevara se relacionam estreitamente com a experiência de exibição do filme (principalmente a internacional) e em particular com as discussões suscitadas em torno da questão peronista. [307]

Entre as seqüências que deveriam ser cortadas, chama atenção a inclusão de *Os setores médios e a intelectualidade*. Na carta a Guevara, o realizador argentino considera esta seqüência "sectária" e "politicamente incorreta". Comentando a carta e uma entrevista que conseguiu obter com Solanas, Mestman esclarece a opção do realizador pelo corte desta seqüência, no que tange à exibição em Cuba:

> Ainda que a nota [a carta de Solanas] não se detenha nas razões (…) Solanas recorda que este fragmento apresentava um 'debate muito grosseiro e esquemático entre duas posições' e que terminava considerando 'em termos equívocos e sectários que se não te metes no peronismo não existe nada'. [308]

Percebe-se a preocupação do grupo em "limar as principias 'asperezas' políticas do filme" [309], apesar de não abrirem mão, obviamente, da opção peronista. O corte de *Os setores médios e a intelectualidade* permite um discurso mais aberto a outras opções políticas, principalmente no que tange às esquerdas, e sua relação com as vias nacionalistas. [310]

---

[306] LARA, Fernando. "Pesaro, Ano IV – À Procura de uma nova dialéctica. In: SADOUL [et al.],Novo Cinema, Cinema Novo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968, p.109. Apud TAVARES, Denise. Solanas: documentário e militância em meio ao nuevo cine argentino. Em: Doc On-line, n.08, Ago., 2010, pp. 6-22, p.07. Disponível em:< http://www.doc.ubi.pt/08/doc08.pdf.> Acesso em: 12 nov 2011.
[307] MESTMAN, M. 1999, *Op, cit.*, p.10.
[308] IDEM, *Ibidem*, p.12.
[309] Ibid., p.12.
[310] É interessante lembrarmos que esta seqüência não consta na *découpage* de Mary Enice Mendonça. Neste sentido, as declarações de Solanas quanto ao sectarismo de *Os setores médios e a intelectualidade*, nos fornecem uma pista para pensarmos a ausência deste trecho na versão utilizada pela autora brasileira em sua pesquisa.

Na mesma carta trabalhada por Mestman, Solanas responde à proposta de Alfredo Guevara de eliminar o fragmento final da primeira parte de *La hora*, no qual se exibem planos de camponeses se despedindo do corpo de Che, de um fotógrafo que sobre na mesa na qual está o cadáver para bater uma foto, e uma imagem fixa do rosto de Che morto. Solanas afirma que o intuito de usar essas imagens era causar um choque nas pessoas, que as motivasse a seguir o exemplo revolucionário do guerrilheiro, um "resgate" da vida do latino-americano, como anunciado pela voz *over*, no final da seqüência *A opção*, e se nega a eliminar toda a seqüência, alegando que assim o filme fica sem final. "Esta seqüência tem fundamental importância para nós, porque longe de oprimir o deprimir, LIBERA, PROVOCA, MOBILIZA, ACUSA A PASSIVIDADE (...)". [311] No entanto, Solanas afirma que se as imagens produzissem um efeito de derrota em Cuba, o grupo consideraria também esta como uma derrota própria, e propõem:

> (...) por isso -finaliza- ainda que é pouco o que pode se fazer e não podendo suprimir a seqüência inteira porque é o único final até onde conflui o filme, te aconselhamos excluir a imagem do fotógrafo, que cremos é a que oprime. (...) não queremos que o filme se converta em derrota para teu povo. [312]

Neste momento, os dirigentes do cinema cubano tinham outros objetivos ao veicularem imagens de Che, principalmente o de continuar exibindo o exemplo de um militante ativo, presente e vivo. As imagens de seu cadáver, diz Mestman, seguramente produziam um "símbolo de derrota" para o povo cubano, logo da morte do guerrilheiro. Neste sentido o autor cita alguns depoimentos de cineastas, como o de Santiago Alvarez: "(...) nós não estávamos de acordo com a forma em que foi posto o cadáver de Che. (...) esse rosto de Che morto, com os olhos abertos, como que olhando para a câmera. Naquele momento isso me parecia muito violento". [313] Assim, o misto de agressividade e violência que adquiriam estas imagens poderiam, ao se confundirem com a sensação de derrota, terminarem "ferindo o espectador", principalmente no caso dos cubanos. Ilustrando esta questão, Mestman cita mais um dos depoimentos aos quais teve acesso, desta vez, trata-se do também cubano, Octavio Cortázar:

---

[311] IDEM, *Ibidem*, p.13. (grifos do autor)
[312] IDEM, *Ibidem*, p.14.
[313] IDEM, *Ibidem*, p.16. Trata-se de um depoimento de Alvarez cedido a Mestman, em Havana, em 1996.

> Essas eram imagens verdadeiramente muito fortes para o público cubano. Essas imagens do fotógrafo que de alguma maneira totalmente irreverente está em cima de Che tirando fotos, e depois essa imagem terrível de Che com os olhos abertos, são imagens que verdadeiramente podiam ferir a sensibilidade do povo. Eram imagens demasiado violentas, para tê-las utilizado em outros países onde Che não tinha a conotação que tinha par nós (...) Para nós Che era antes de tudo o triunfo revolucionário, o Che era um homem bonito, profundamente querido e respeitado pelo povo. Então, essa imagem era una imagem violenta; e tens que entender que para nós era importante ter outra recordação. [314]

Portanto, a imagem de Che veiculada em *La hora* causava um conflito com o próprio intuito enunciado pelo grupo, de produzir filmes para a revolução, reconhecendo em Cuba a vanguarda revolucionária. Os exemplos de mudanças no filme acima discutidos demonstram a necessidade e a capacidade dos cineastas do Grupo *Cine Liberación* de modificarem seu discurso, não só escrito, mas também fílmico nos diversos ambientes nos quais buscavam exibir sua obra.

Neste sentido, retornemos à primeira *seqüência-chave* por nós selecionada, que leva o nome da segunda parte do filme, *Ato para a libertação*. Lembremos que, na edição de 2006, foi montada como seqüência introdutória da primeira parte *Neo-colonialismo e violência*. Ao longo dos anos o filme teve inúmeras versões, com mais ou menos seqüências. [315] Realizando uma leitura da *découpage* feita por Mary Enice Ramalho de Mendonça, percebemos um exemplo de mudança na montagem do filme – conforme apontado por Mariano Mestman – que transforma a estrutura da "voz do texto", modificando também o significado das mensagens.

Na *découpage* feita por Mendonça a seqüência de abertura de *La hora* é a denominada *O 17 de Outubro*, na qual a "voz do texto" elabora uma das mensagens mais peronistas do filme. [316] Explica-se a importância da ascensão do peronismo para o

---

[314] Ibid., p. 16. Trata-se de um depoimento de Cortázar cedido a Mestman, em Havana, também no ano de 1996.

[315] "Apesar de ser necessário recordar que a larga duração do filme completo (mais de quatro horas) pressionava de modo "objetivo" a sua projeção em partes separadas em muitos lugares, ao mesmo tempo a opção pelas partes exibidas (ou os eventuais cortes de fragmentos) na circulação do filme reconhecem razões mais ou menos precisas.". MESTMAN, M. *Op, cit.*,p.17.

[316] Em determinado ponto desta seqüência, durante a exibição de planos curtos de arquivo que mostram Perón sendo ovacionada pela multidão na Praça de Maio, e cumprimentado por um militar numa tomada interna – dentro de algum prédio do governo –, a voz *over*, bem ao estilo de "voz" comum ao *modo expositivo*, afirma: "O 17 de outubro criou Perón e este surge como expressão nacional de um povo disposto a alcançar sua definitiva independência". Para o Grupo *Cine Liberación*, o 17 de outubro marca o início do que chamam, em 1968, de "processo atual de libertação da Argentina". Além de vangloriar a data peronista, esta seqüência ainda contém uma crítica à postura da esquerda "clássica" (comunistas e socialistas) argentina com relação ao peronismo no poder. Para os realizadores de *Cine Liberación*, esta

que o grupo entende como a "libertação" do povo argentino, além de se culpar a intelectualidade "europeizante" e a esquerda "clássica" de seu país, por acusarem Perón de Nazi-fasci. Na edição por nós utilizada, a mais recente, esta sequência se encontra no início da segunda parte do filme. *Ato para a libertação*, é a seqüência de abertura da segunda parte do filme, que leva o mesmo título. Na versão de 2006, *O 17 de Outubro* é montada como terceira seqüência da segunda parte do filme, *Ato para a libertação*, logo após a seqüência *Crônica do peronismo 1945-1955*.

Ato para a libertação é uma seqüência que, apesar de fazer referências a Perón – simbólicas, como a tocha e os cartazes com letreiros da Juventude Peronista; literal, como a citação em intertítulo – é muito menos enfática do que *O 17 de Outubro* no que tange a tratá-lo como figura principal do "Terceiro Mundo". *Ato para a libertação* contém referências a escritores e políticos marxistas e "terceiro-mundistas", além da citação de Perón. Nesta seqüência, Perón é um entre vários outros, até pelo fato de se tratar da questão da "libertação" para além da Argentina, incluindo-se os países da América Latina, da Ásia e da África. Contudo, ao inserir as citações do líder argentino em meio a referencias da "nova esquerda" e do "revisionismo", bem como de pensadores "terceiro-mundistas", constrói-se uma idéia de Perón como um revolucionário dos países "neo-colonizados", proscrito pelos agentes do "neo-colonialismo". [317] Por outro lado, *O 17 de Outubro* restringe-se ao caso argentino: a irrupção das massas na política e o problema da falta de uma intelectualidade que compreendesse o movimento "nacional" e "popular" fora dos moldes europeus de política. Na versão descrita por Mendonça, *La hora* começa centrando sua problemática no caso argentino, o que torna a porta de entrada do filme mais nacionalista, e declaradamente peronista, já na primeira parte.

"intelectualidade pseudo-esquerdista" não compreendia os movimentos nacionais de libertação, por utilizar-se de "modelos revolucionários europeus" para analisar a situação da Argentina, logo, era uma intelectualidade "neo-colonizada" e "reacionária". Ao afirmar que o movimento de massas "assumia o poder carente de uma intelectualidade nacional revolucionária", justifica-se a existência e a necessidade desta intelectualidade no momento de produção de *La hora*. Justifica-se a postura de "dupla vanguarda" do grupo, inserido numa frente maior, juntamente com setores de base do sindicalismo peronista.

[317] Em entrevista a revista *Nuestro Cine*, em 1969, Getino afirma: "Para nós, naquela etapa, Perón podería ser à Argentina o que Castro tinha sido em Cuba". Em: MESTMAN, M. *Op, cit.*,p.20.

Ilustração 2: Solanas e Getino com J. P. Perón, na sua residência em Puerta de Hierro, Madri, 1971.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais:

As representações do povo e da política produzidas por *La hora de los hornos* compõem uma síntese ideológica particular e correspondem, entre outros fatores, ao processo de aproximação das classes médias argentinas ao peronismo proscrito. Ao insistirem na denuncia da violência produzida pelo sistema contra o povo, Solanas e Getino compõem um quadro de eventos que formam um calendário representativo desta violência, enquanto um processo histórico de longa data. [318] Entende-se que a violência foi causada pelo próprio Estado argentino, e pela famigerada "oligarquia", ao perseguirem o movimento popular – entenda-se, o movimento peronista – no que os realizadores denominam como a continuidade do processo histórico de "libertação" do povo. Deste modo, legitima-se a violência "revolucionária", partindo-se dos exemplos dos países do Terceiro Mundo, com destaque para Cuba, Argélia e Vietnam. Neste sentido, retomamos a primeira *seqüência-chave* analisada nesta dissertação, *Ato para a libertação*, na qual a "voz do texto" une os exemplos latino-americanos, apontando para um processo político similar no sub-continente, em que o povo é visto como vítima da violência estatal, e sua resposta ganha um caráter mais violento a cada ação repressiva levada a cabo pelos militares. A "hora dos fornos" seria exatamente o momento no qual essa violência, acumulada durante os anos de proscrição do movimento nacional, se revelaria inevitavelmente como resposta, como expressão "cultural" dos povos "colonizados", conforme os ideais de Frantz Fanon – exaustivamente citado no filme.

A representação de Perón como condutor [319] do movimento "libertador" produz uma imagem do líder como um precursor dos países do "Terceiro Mundo". Como destaca Solanas:

> (...) na década de 1960, os intelectuais começaram a redescobrir o peronismo e suas idéias-guias, pois compreendiam que havia sido um projeto democrático – nacional e popular – bem avançado para

[318] Os eventos mais retomados são os do bombardeio à Praça de Maio, em 1955, e os fuzilamentos de peronistas em León Suarez, ordenados pelo General Pedro Eugenio Aramburu, em 1956 – relatados por Julio Troxler em depoimento gravado em *direto*, na sexta "nota" (*Os fuzilamentos do16 de junho*), da terceira parte do filme, *Violência e Libertação*.

[319] Os ideais de "salvação" e "redenção" são associadas a Perón desde o período correspondente à seu primeiro governo (1945-1955). Neste sentido, o 17 do outubro aparece como um evento catalisador do "renascer" do povo argentino, espontâneo em sua reivindicação de libertação do "condutor da nação", e, ao mesmo tempo, dirigido, conduzido. Segundo Maria Helna Capelato, esta mobilização "permitiu que o acontecimento fosse explorado por meio de imagens carregadas de emotividade". Ver: CAPELATO, Maria H. *Op, cit.*p.267.

> qualquer país da América Latina, capaz de representar concretamente as classes populares argentinas. (...) Com Perón, por exemplo, falou-se pela primeira vez na América Latina, de "Terceira Posição" em relação aos Estados Unidos e à União Soviética – em 1948 – antecipando, de fato, o "Movimento dos países não-alinhados", que surgiria somente em meados dos anos 50. [320]

Nesse sentido, a crítica (ou pseudo-crítica) ao peronismo é direcionada ao fato de Perón não haver armado seu povo no momento da aplicação do golpe de 1955. O próprio Perón diz isso aos argentinos, se mostrando arrependido na entrevista reproduzida na segunda parte de *La hora*. Por outro lado, a análise do peronismo é crítica no que diz respeito à dependência policlassista e à burocratização dos sindicatos durante o governo de 1945-1955. No entanto, os realizadores do Grupo *Cine Liberación* repetem e aguçam a proposta doutrinária, autoritária e militarista de identidade nacional ligada ao movimento em seus discursos, representando a política como um campo de guerra no qual se busca – junto com a legitimação das versões da história – eliminar o "outro" político da nação. A justaposição das imagens em seqüências como o "prólogo" e o "epílogo", compõem a representação visual deste processo. De certa forma, a história do peronismo e da repressão não são processos tão antagônicos como o grupo tenta apresentar. Omite-se o caráter autoritário do movimento nacional, bem como suas aproximações com os fascismos europeus.

Ao mesmo tempo, os realizadores herdam de sua militância de esquerda – anterior ao processo de formação do grupo – um discurso vanguardista, particularizado por sua relação com o cinema, a "dupla vanguarda". O cinema surge como fator aglutinador particular. Antes da formação do grupo, os integrantes já se reuniam para assistir e debater filmes, o que causou também um impulso à produção cinematográfica. Por outro lado, essa união em torno do cinema corresponde a fatores extra-cinematográficos, com uma vigência política mais valorizada na relação com os filmes, do que com a própria discussão cinematográfica, em termos de meio de expressão. Como dito em *Hacia un tercer cine*, o cinema era apenas um "pretexto".

Na prática, a situação é outra. *La hora* expressa o trabalho de composição das imagens atrelado a uma montagem pedagógica, na qual se repete muitas vezes a reprodução de algumas imagens e subtítulos. Por sua vez, estes últimos funcionam como "slogans", mensagens rápidas, de fácil compreensão e passíveis de serem memorizadas. O documentário dialoga com a publicidade e a propaganda e, conforme o

---

[320] LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. *Op, cit.*, p.28-29.

intuito dos realizadores, esta seria mais uma forma de se libertar das “amarras neo-coloniais”, fazendo uso das “armas” do “sistema” contra ele mesmo. Além dos discursos, nota-se, através da análise fílmica, a tentativa de controle das imagens por parte dos realizadores. Como ressalta Oswaldo Capriles, em sua crítica publicada no primeiro número de *Cine del Tercer Mundo*, trata-se de convencer o espectador. Esta questão é complexa, pois, a forma do filme é bastante original, inclusive nesta busca de controle do audiovisual, no entanto, em alguns momentos do filme, a comunicação fica enviezada por uma emissão de mensagens rígida e autoritária. Isso não implica em esvaziar as imagens de sua polissemia, como demonstramos em nossa análise, tratando das minúcias do filme. Trata-se de uma tentativa dos realizadores do grupo *Cine Liberación* de utilizar a comunicação visual como panfleto político, que mescla ideologias e práticas cinematográficas das vanguardas esquerdistas, bem como do populismo argentino. Se as inovações formais permitem estabelecer uma comunicação mais clara, no sentido pedagógico, o excesso textual e de esquematizações maniqueístas na montagem expõe um autoritarismo político. O filme cumpre com sua proposta política de informar claramente, estabelecendo uma comunicação eficaz (conforme seu intuito político-ideológico), com o custo de subordinar, muitas vezes, as imagens ao argumento ideológico.

A transformação do formato de exibição é um dos aspectos inovadores constituidos em torno de *La hora*. Neste sentido, acreditamos que o filme tenha contribuído para os debates sobre a participação do espectador no cinema, principalmente com a concepção de *filme-ato*. O filme busca, em sua forma, o diálogo direto com o espectador. A voz *over* se dirige a este e o convoca ao debate, a agregar materiais à obra, a continuar a luta enaltecida pela mesma. Como já destacamos, talvez essa participação, que se anuncia como “libertadora”, seja carregada de pré-concepções que limitam a inclusão do espectador como um “ator”. Contudo, este aspecto e o modelo de colagem aplicado a *La hora*, que dialoga com outras obras e se apropria de material alheio, constituiram um marco para o documentário militante latino-americano.

As imagens representam as lutas de povos que, segundo a “voz do texto” do filme, davam-se num processo de longa data, inerente à cultura popular. *La hora* afirma que a identidade dos povos do “Terceiro Mundo” é constituída como resposta à violência aplicada pelas elites, representantes do “neo-colonialismo”. Neste sentido, o Grupo *Cine Liberación* se pretendia um porta-voz do povo. Responsáveis por levar ao povo, as informações sobre sua própria luta. Deste modo, tantam legitimar-se enquanto

vanguarda, apta a conduzir parte do processo de "libertação" argentino, produzindo contra-informações para colaborar com as lutas do povo. Contudo, a "voz do texto" de *La hora* retira a autonomia popular reivindicando sempre alguma espécie de condução dos processos de enfrentamento. A narração insiste na necessidade de organização e no fracasso das lutas espontâneas, centralizando as responsabilidades desta luta em torno de imagens de líderes, tratados como mitos.

A crítica ao chamado "segundo cinema" equivale a outra, realizada em *La hora*: à chamada intelectualidade "pseudo-esquerdista". Do mesmo modo que o cinema reformista não teria compreendido as necessidades "nacionais", a intelectualidade é acusada de estrangeirizante e incapaz de compreender o fenômeno peronista. Esta intelectualidade pode ser compreendida como a esquerda "clássica" argentina, comunistas e socialistas. Esta é outra maneira de reivindicar uma posição de vanguarda ao grupo, que se anuncia como apto a compreender o fenômeno peronista, ao mesmo tempo, dizendo reconhecer no proletariado argentino o fator central do movimento. Contudo, apelando para a covalidação dos métodos de luta entre o povo e o Estado, o grupo se autodenomina como apto a solucionar as falhas do moviemtno nacional, tanto do povo argentino, quanto de seu condutor. De certa forma, *Cine Liberación* se auto-proclama como um grupo de cineastas que poderiam conduzir a revolução argentina, revendo as posições das massas e de Perón. Apesar de criticarem as posições elitistas da intelectualidade argentina, repetem-nas ao pensarem-se como intelectuais legitimamente revolucionários, que compreendem mais as manifestações políticas e culturais do povo do que o próprio povo. Neste ponto de nosso debate, discordamos da opnião de Tzvi Tal, quando critica a postura de classe média dos cineastas do Cinema Novo brasileiro, afirmando o caráter de "intelectuais orgânicos" do *Cine Liberación*. [321] Não conseguimos distinguir uma enorme diferença nas posições paternalistas de cineastas brasileiros e argentinos, salvo as de cunho cultural. Porém, politicamente falando, trata-se de cineastas de classe média, que se querem enquanto vanguarda do povo. Também é preciso ressaltar que não entramos aqui num debate que contemple a determinação falha de base e superestrutura, no que tange a pensar os produtos culturais relacionados intrinsecamente aos meios sociais. A questão que nos parece pertinente é pensar os cineastas do Grupo *Cine Liberación* e *La hora* contemplando as tensões ideológicas e políticas que se deram no processo de atuação dos realizadores e da obra. No que se

[321] TAL, Tzvi. *Op, cit.,* p.78-79.

refere às discussões desencadeadas pelo intento teórico do *Cine Liberación*, o *tercer cine*, é nítida a postura elitista dos realizadores. Fixar as normas de conteúdo e de forma fílmica foi uma atitude equivalente aos processos que se desencadeavam em 1968-1969, no entanto, essas posições, muito rígidas num primeiro momento, trouxeram prejuízos para o grupo, principalmente dentro do *NCL*. Isto os fez dar alguns passos atrás, e reelaborarem seus preceitos, como forma de amenizar o estrago que algumas de suas classificações e declarações causaram nas relações com outras cinematografias. Por outro lado, a mesma polêmica em torno dos preceitos do *tercer cine* também deu visibilidade ao filme e alçou possibilidades na elaboração de um modelo para o cinema-militante "terceiro-mundista". As revistas e eventos cinematográficos abriram espaço para a difusão das idéias do grupo argentino, o que favoreceu também a difusão de *La hora*.

As representações acerca das camdas populares argentinas produzidas em *La hora*, compõem a imagem de um povo essencialmente revolucionário, ou seja, que carrega em sua natureza dita "histórica" a libertação das opressões. Contudo, este mesmo povo que tem um histórico de lutas, é concebido como dependente de lideranças que conduzam seus movimentos firmemente. Produz-se a imagem de um povo lutador, combatido pelas elites, e que necessita da condução de líderes políticos para levar a cabo suas ações mais eficazes. A concepção desta imagem está intrinsecamente ligada às ideologias multiplas presentes no discurso fílmico, que aglutinam um mosaico de líderes revolucionários do Terceiro Mundo, a partir de um ponto de vista particular da esquerda peronista que ganhava força em 1968. Esta síntese ideológica, que insiste no exemplo cubano e no protagonismo do proletariado argentino na execução das lutas "revolucionárias" de seu país, a partir dos "exemplos" históricos nacionais – incluindo aspectos do peronismo no poder entre 1945-1955 –, aponta para Perón como o condutor da revolução proletária argentina. Perón, a partir da Espanha franquista, é concebido como o grande condutor da revolução social e nacional da Argentina; sua imagem em *La hora* é a do líder de uma esquerda extremamente nacionalista e apegada aos símbolos míticos do panteão nacional e do peronismo no poder, que não deseja um país capitalista, "oligárquico", tampouco um país "comunista". Estas duas opções representam, no filme, duas faces de uma mesma submissão ao estrangeiro: o "neo-colonialismo". As camadas populares, parte da classe média argentina e Perón são representados em *La hora* como sujeitos de uma revolução armada, rumo a um socialismo nacionalista, que mescla os exemplos da Ásia, da África e da América Latina

– entenda-se, a Revolução Cubana de 1959 – à continuidade de uma liderança populista, com uma experiência de fracasso no poder.

FONTES

Fontes:

Periódicos:

Cine del Tercer Mundo. Montevidéu. nº 1. out., 1969.

Cine del Tercer Mundo. Montevidéu. nº 2. nov., 1970.

Fernando Solanas e Octavio Getino respondem a Cine Cubano. Em: *Cine Cubano*. nº 56/57 - Havana: jul 1969, pp. 24-36.

LEON FRÍAS, I. & BEDOYA, R. *Entrevista com Octavio Getino*. Em: *Hablemos de cine.* Lima, nº 70, abr 1979, pp.37-39.

Livro:

SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. *Cine, Cultura y descolonización***:** Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 1973.

Audiovisual:

Ficha técnica dos filmes:

1 – La hora de los Hornos (Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación) (1966-1968). Argentina.

Direção, Câmera, Música e Produção: Fernando E. solanas.
Roteiro: Octavio Getino e Fernando E. Solanas.
Fotografia: Juan Carlos Desanzo.
Montagem: Fernando E. Solanas, Antonio Ripol e Juan Carlos Macías.
Som: Octavio Getino e Aníbal Libenson.
Assistência de Direção: Gerardo Vallejo.
Direção de Produção: Edgardo Pallero.
Película: Preto e branco, 16 e 35 mm.
Duração total: 255 min. Filme dividido em três partes: *Neocolonialismo y violencia* (90 min.); *Acto para la liberación* (120 min.); *Violencia y liberación* (45 min.).
Idioma: Espanhol.
Edição/ano: 2006

2 – Maioria Absoluta. (1963-1964)

Produção e Realização: León Hirszman.
Fotografia, câmera e pós-sincronização: Luiz Carlos Saldanha.
Montagem: Nelsom Pereira dos Santos.
Narração e texto: Ferreira Gullar.
Som direto e Produção executiva: Arnaldo Jabor.
Letreiros e Assistência de Montagem: Lygia Pape.
Coordenação da Produção: David. E. Neves.
Co-roteiristas: Aron Abend, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor.

Argumento, Roteiro e Direção: León Hirszman.
Duração: 18 min.
Película: 35 mm. Preto e branco. Laboratórios Líder Cinematográfica e Atlântida Cinematográfica.
Edição/ano: 2008

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia:

Livros, Teses, Periódicos e Anais:

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Trad: Guido Antonio de Almeida, RJ: Jorge Zahar, 1985.

AGUILAR, Gonzalo [et.al]. (org.) SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina**.** *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007.

AUMONT, Jacques. & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

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

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEIRED, José Luis Bendicho. *Breve Historia da Argentina*:São Paulo. Ática, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987. P.165-196.

_____. *Sobre o conceito de história*. In: Magia e técnica, arte e política.Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987, p 222-235.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.*/ Jean Claude Bernardet. – São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.

BERNINI, Emilio. *El documental político argentino.Una lectura*. Em: AGUILAR, Gonzalo [et.al]. (org.) SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina. *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007, pp.21-34.

BIOSCA, Vicente S. *Cine y Vanguardias Artísticas: conflictos, encuentros, fronteras.* Barcelona: Paidós, 2004.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.* Trad: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Ensaios Latino-americanos)

CASTRO, Josué. *Geografia da fome*. - 9ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Trad: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

CHE GUEVARA, Ernesto. *Tricontinental*. La Habana, abril/1967.

CIRIA, Alberto. Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1983.

D'ALMEIDA, A.D. O cinema de não-ficção da Argentina e do Brasil na década de sessenta: similaridades no olhar. In: Anais do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

DEL VALLE, Ignacio. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. Em: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, ano 3, nº5, Guadalajara, jan/jun., 2012. Disponível em: <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-

cine-del-manifiesto-al-palimpsesto/itemlist/user/68-ignaciodelvalle >. Acesso em: 15 mai 2012.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. Trad. dos texto em castelhano por Sérgio Molina – São Paulo: Ed. 34, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GETINO. *A diez años de 'Hacia un tercer cine'"*, Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 1982.

GIMÉNEZ, Manuel Horacio. *Escuela Documental Inglesa.* Santa Fe: Editorial Documento, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____.*Crítica de cinema no suplemento literário* – Volume II/Paulo Emílio Sales Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____.*Crítica de cinema no suplemento literário* – Volume I/Paulo Emílio Sales Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GORDILLO, Mônica. *Protesta, rebelión y movilización: de la resistência a la lucha armada, 1955-1973*, in: JAMES, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina*, t. IX, Buenos Aires: Sudamerica, 2003. pp. 329-380.

GUEVARA, Alfredo; e GARCÉS, Raúl. (org.). *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. Havana: Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *Teoria del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero – Barcelona: Paidós, 2001.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. *Solanas por Solanas. Um cineasta na América Latina.* Trad. Roberto Barnú. São Paulo: Iluminuras/Fundação Memorial da América Latina, 1993.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (dir) História: Novos Problemas. Trad: Theo Santiago. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1976.
_____. *História e Memória*. 4ª ed, Campinas: UNICAMP, 1996.

LIMA, Mônica Cristina A. *Cinema e Transformação Social: o instituto de cinematografia de Santa Fé (1956-1962)* **História**, São Paulo, vol.25, n.2, 2006, pp. 162-178. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/07.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.
_____.*Desenvolvimentismo e cinema: convergências e contradições entre o ideário cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri e o pensamento desenvolvimentista latino-americano.* **Revista eletrônica da ANPHLAC**, n. 6, 2006, pp.3-20.Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/desenvolvimentismo_e_cinema.pdf >. Acesso em: 25 mai. 2010.
_____. *Cinema e Revolução na Argentina*: *Grupo Cine Liberación (1966-1971)* Em: **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/monica_cristina_araujo_lima.pdf> .Acesso em: 23 jul 2009.

LISBOA, Fátima. *A arte revolucionária recusa a mistificação da revolução: a contribuição de Glauber Rocha para a discussão sobre a relação cinema e história.* Em: **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC.** Campinas, 2006. ISBN 978-85-61621-00-1. Disponível em: <http://anphlac.org/upload/anais/encontro7/fatima_lisboa.pdf > Acesso em: 21/02/2009.

MACHADO, Carlos, y VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* / Miguel Vedda; Carlos Machado; Esteban Vernik; compilado por Miguel Vedda y Jordão Machado. – 1ª Ed. – Buenos Aires : Gorla, 2010. ISBN 978-987-1444-07-6.

MAHIEAU, José Augustin. *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: Alzamor Editores, 1974.

MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. *História e Cinema: cinemanovismo e violência na América Latina (décadas de sessenta e setenta).* São Paulo, 1995, USP (ECA), Tese de Livre-Docência.

MESTMAN, Mariano. *La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina).* **Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC),** Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm>. Acesso em: 30 mar 2011.

_____. *La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che.* Publicado em: **Secuencias. Revista de Historia del Cine**, Madri, núm. 10, jul 1999; pp.52-65. Disponível em: <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm>. Acesso em: 30 mar 2011.

_____. *Estratégia audiovisual y trasvasamiento generacional.* In: AGUILAR, Gonzalo [et.al]. (org.) SARTORA, Josefina ; RIVAL, Silvina**.** *Imagenes de lo real: la representación de lo político en lo documental argentino*. Buenos Aires: Libraria, 2007. pp. 51-71.

_____.*Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación*. Em: *Revista Sociedad*, n.27, - Buenos Aires: UBA/Ed. Prometeo, primavera 2008, pp.27-79. Disponível em: <http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59>. Acesso em: 17 abr 2012.

MONTEAGUDO, Luciano. *Los directores Del cine argentino: Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina,1993.

MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de MarcFerro*. P.44. Em: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos &

SALIBA, Elias Thomé. (Orgs) *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 39-64.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético).

_____.*A voz do documentário.* In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo, Editora Senac SP, 2005, pp.48-65.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?* O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2009.

OLIVEIRA, Edson Luiz. *Novo Cinema Latino-americano: Odiscurso do exílio.* São Paulo, 1991, USP (ECA), Dissertação de mestrado.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional***.** 5º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Raúl Scalabrini. *Política britânica en el Rio de la Plata*. Barcelona: Editorial Plus Ultra, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood***.** Porto Alegre: L&PM, 1984.

PERÓN, Juan Domingos. *Tercera posicion y unidad latinoamericana*. CHÁVEZ, Fermín (org). Buenos Aires: Biblos, 1985.

PENAFRIA, Manuela. *O documentário segundo Kracauer.* **Doc. On-line.** n. 03, 2007, pp. 174-194. Disponível em: < http://www.doc.ubi.pt/03/leitura_manuela_penafria.pdf > Acesso em: 10 mar. 2011.

PLOTKIN, Mariano B. *La ideologia de Perón: continuidades y rupturas,* in AMARAL, Samuel y PLOTKIN, Mariano B. (ed.) *Perón, del exílio al poder***.** Buenos Aires: Cântaro, 1993.

PRADO, Maria Lígia C. *Repensando a história comparada da América Latina*. **Revista de História USP**, n.153, 2005, pp.11-33. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n153/a02n153.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2010.

_____. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2009.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.* **Revista de História e Estudos Culturais.** 2006, Vol.3, ano III, n.2,– editorial Fênix. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>. Acesso em: 12 mar 2010.

RAMOS, Clara L. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico.* ECA-USP, dissertação de mestrado, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* /Fernão Pessoa Ramos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLLEMBERG, D. *Esquerdas revolucionárias e luta armada.* In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.) *O Brasil republicano – o tempo da ditadura: regime militar e movimento sociais em finas do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp.43-91.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia Contemporánea de la Argentina.* 6ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SENDRÓS, Paraná. *Los directores Del cine argentino:Fernando Birri.* Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1994.

SCHUMANN, Meter B. Trad. Oscar Zambrano. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

SOLANAS, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura.* Entrevista de Horacio González, Buenos Aires: Puntosur, 1989.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. – (Coleção História do Povo Brasileiro)

STAM, Robert. *The Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes.* In: Julianne Burton, ed., *Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 251-266.

TAL, Tzvi. Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo. – Buenos Aires: Lumiere; Israel: Universidade de Tel Aviv, 2005.

_____. *Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo.* Em: Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Sevilla, jan/jun., 2003. Disponível em: <http://institucional.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm > Acesso em: 25 mai 2012.

TAVARES, Denise. *Solanas: documentário e militância em meio ao nuevo cine argentino*. Em: Doc On-line, n.08, Ago., 2010, pp. 6-22, p.07. Disponível em:< http://www.doc.ubi.pt/08/doc08.pdf.> Acesso em: 12 nov 2011.

TORRES, Augusto M. & ESTREMERA, Manuel P. *Nuevo cine Latinoamericano.*Barcelona: Anagrama, 1973.

TOSI, Juliano. *Entrevista com Maurice Capovilla*. Em: Revista eletrônica *Contracampo*, n° 21, jun-2006. Disponível em**:** < http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm **>.** Acesso em 25 fev 2012.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Nuevo Cine Latinoamericano*. In: ANAIS ELETRÔNICOS DO ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 8., 2008,Vitória. **Anais eletrônicos**... Vitória: UFES, 2008. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/mariana_villaca.pdf> . Acesso em: 10 jul 2009.

_____. *América nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.22, nº 44, 2002, pp. 489-510.

_____. *As representações políticas na animação En la selva hay mucho por hacer (17', 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai*. Em: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH** - São Paulo, jul., 2011, p.10. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299886955_ARQUIVO_AnpuhSaoPauloSelva11.pdf > Acesso em: 24 mar 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. – São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. ; MENDES, Adilson, [org.]. Ismail Xavier - Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. *O cinema brasileiro moderno.* – São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.

ANEXOS

Fotografias referentes à primeira *sequência-chave*: *Ato para a libertação.*

1ª Segmento: *ação do povo/reação imediata dos militares* (fotografias 1 a 10).

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

2° Segmento: ***reação organizada dos militares (perseguição, violência brutal)/constatação da "falsa história"*****(fotografias 11 a 26).**

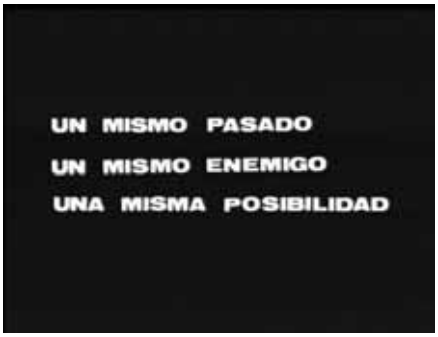
11

12

13

14

15



16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

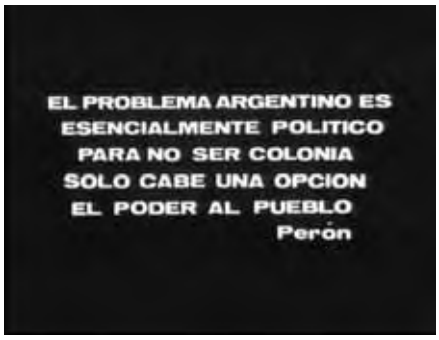
26

3° Segmento: ***constatação da necessidade de organização da luta revolucionária/limites do espontaneísmo*** **(fotografias 27 a 41).**

27

28

29



30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

4°Segmento: ***constatação da desigualdade da organização e do aparato de força entre povo e militares/ ódio e sacrifício como força "espiritual" que move historicamente o povo à revolução*** **(fotografias 42 a 68).**

42

43 **44** **45**

46 **47** **48**

49

50

51

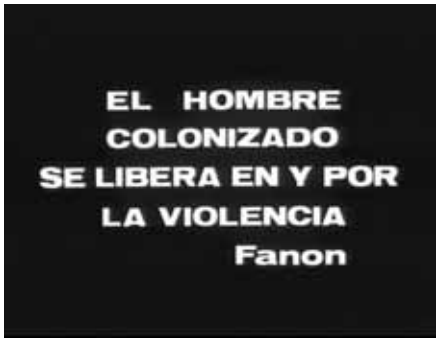
52

53

54

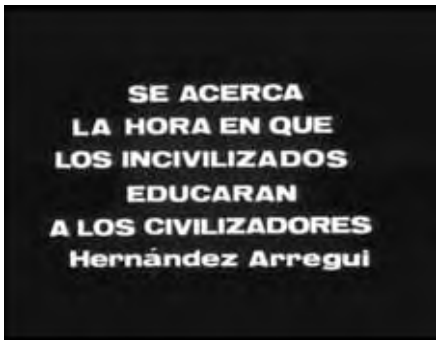
55

56



57

58



59

60

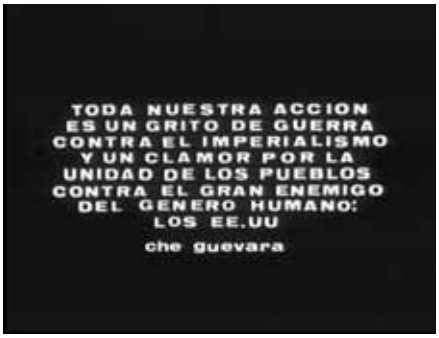
61

62

63

64

65



66

67

68

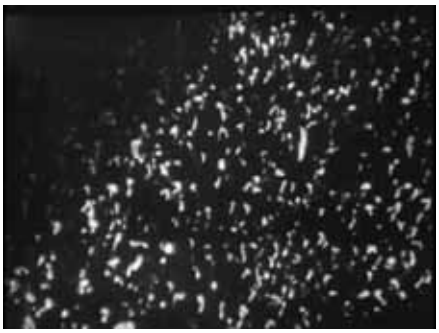
Fotografias referentes à segunda *seqüência-chave*: *O 31 de agosto de 1955*.

69

70

71

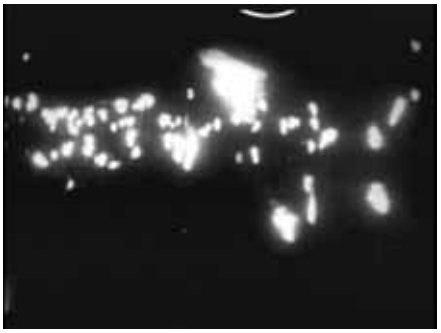
72



73

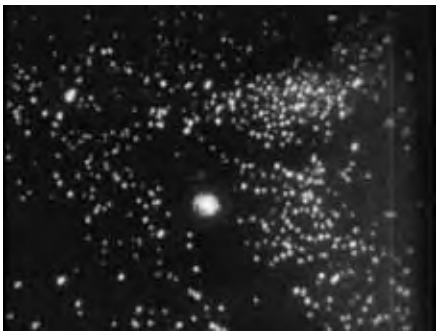
74

75



76

77



78

79

80

81

82

83

84

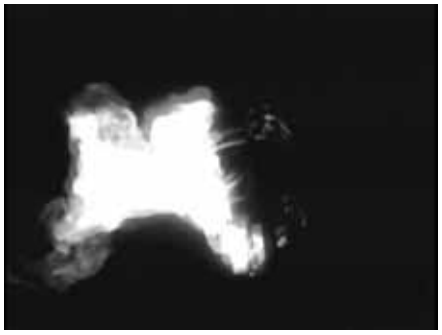
85

86

87

88

89


90

91

Fotografias referentes à terceira *seqüência-chave*: *Entrevista exclusiva com o General Perón.*

92

93

94

95

Fotografias referentes à quarta *seqüência-chave: A violência como libertação.*

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

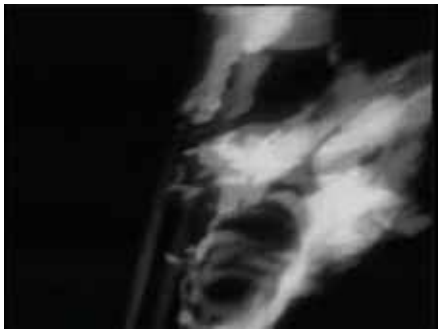
158

159

160

161

162



163

164

165

166

167

168

169

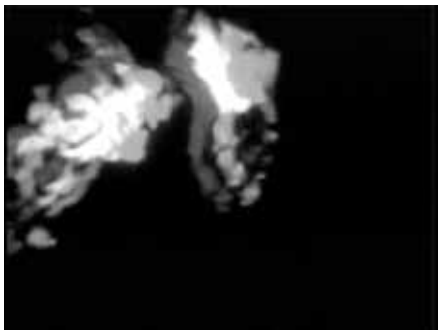
170

171

172

173

174



175

176

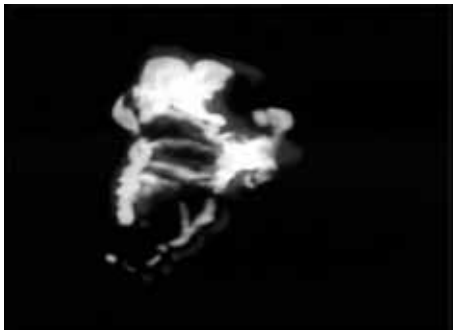
177

178

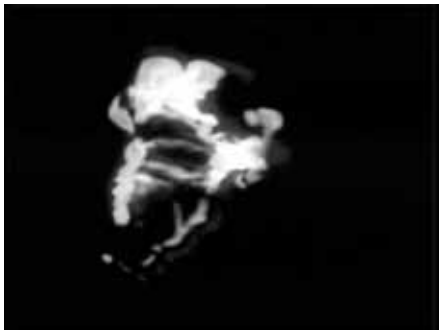
179

180

181



182



183

184

185

186

187

188

Fotografias referentes à quinta sequência-chave: *A violência Cultural* / trecho de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman.

189

190

191

191

192

193

194

195

196

197 **198** **200**

201 **202** **203**

Fotografias referentes à sexta *seqüência-chave*: *A opção.*

204 **205**

206

207

208

209

210

APÊNDICE

O documentário de Grierson visto pelas lentes críticas de Paulo Emílio e Siegfried Kracauer.

ARTUR SINAQUE BEZ*

Neste artigo comparamos duas leituras acerca da obra e das propostas do escocês John Grierson, cineasta e produtor que encabeçou a Escola Inglesa de Documentários. A primeira delas está em *Theory of film: the redemption of physical reality* do alemão, crítico da cultura e teórico do cinema, Siegfried Kracauer (KRACAUER, 2001) [322]. A segunda, em alguns artigos que foram compilados na obra *Crítica de cinema no suplemento literário* (GOMES, 1989) [323] do brasileiro, crítico e teórico do cinema, Paulo Emílio Salles Gomes. Sobretudo, tentamos aqui compreender como os autores pensavam a atuação de John Grierson, sua importância para o documentário e para o cinema de pretensões realistas. Para tanto, selecionamos trechos pontuais dos textos, nos quais o assunto central é o documentário e a obra deste escocês que se tornou tão importante para o cinema.

Kracauer e Paulo Emílio publicam seus textos entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 – época de grande renovação do documentário com as novas possibilidades do som direto e da câmera leve de 16 mm. Era um momento de inovação da linguagem, quando novos movimentos passavam a criticar as posturas da Escola Inglesa – destaque para o *cinema direto* norte-americano –, o que não quer dizer que o modelo de Grierson havia sido deixado de lado. Pelo contrário, é quando suas lições para a realização do documentário com funções educativas começam a se expandir para os países do então denominado "terceiro mundo", como o Brasil.[324]

---

* Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (FCL UNESP/Assis). Mestrando do programa de pós-graduação em História pela FCL UNESP/Assis. Bolsista FAPESP desde 08/2009.

[322] O livro foi originalmente publicado em inglês como o título *Theory of film: the redemption of physical reality*, no ano de 1960. Tivemos acesso à edição em espanhol: KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero - Barcelona, Paidós, 2001. Optamos por citar o título do livro em inglês, como no original, em todas as citações a partir daqui.

[323] Selecionamos três artigos – *A lição inglesa; A ideologia de Grierson e A ação de Grierson;* todos publicados no primeiro dos dois volumes da obra: GOMES, Paulo Emílio Sales. *A lição Inglesa*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário* – Volume I/Paulo Emílio Salles Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

[324] Outro exemplo de concentração sobre a obra de Grierson que nos interessa e merece ser citado – apesar de não fazer parte do presente estudo – surge na Argentina, com Manuel Horacio Giménez, aluno de Fernando Birri no Instituto de Cinematografia da UNL (Universidad Nacional del Litoral), mais conhecido como Escola Documental de Santa Fé. Em 1961 o Editorial Documento – órgão do instituto para publicações – lança o livro de Giménez, *La Escuela Documental Inglesa*. Nesta obra, o autor dedica-se a apresentar ao público argentino – mais especificamente aos alunos da escola de cinema documentário – os princípios, características e finalidades fundamentais do movimento inglês. Além de tratar da trajetória de John Grierson, na Inglaterra e no Canadá. Basicamente, um interesse de caráter formativo.

Se quisermos compreender como Grierson é pensado nas duas obras devemos nos concentrar nos propósitos de cada uma delas. Começaremos pelo livro de Siegfried Kracauer e depois adentramos pelos pequenos artigos da crítica de Paulo Emílio.

Kracauer e a crítica ao cinema de propaganda.

Siegfried Kracauer foi redator do periódico alemão *Frankfurter Zeitung* de 1920 a 1933 produzindo grande quantidade de ensaios sobre arte e cultura, além de extenso material de crítica cinematográfica. Com a ascensão do nazismo exila-se na França, onde fica até a invasão alemã em 1940. Sua obra mais conhecida no Brasil, *De Caligari a Hitler* (1947), é uma das poucas traduzidas para o português e, como *Theory of film*, foi escrita nos Estados Unidos – país de seu segundo exílio, que durou de 1941 até 1966, ano de sua morte. No que diz respeito ao cinema, o autor demonstra na primeira obra um conhecimento especialmente centrado nos filmes produzidos na República de Weimar (1918-1933) e nos filmes de guerra e cine-jornais de propaganda nazista.[325] Já na obra na qual nos concentramos há uma maior diversidade de filmes citados e analisados.

Em *Theory of film* seu interesse pelo cinema manifesta a crença na capacidade deste meio de revelar nas telas o que chama de "realidade física". Como herdeiro da fotografia, o cinema é entendido como produto dos interesses gerados em sua época, que para o autor respondem a um incessante desejo do homem por compreender os fenômenos da natureza. Adicionam-se ao cinema elementos não fotográficos como a montagem, o som e o próprio movimento. Para o autor, estes elementos aproximam o meio de expressão a funções como as de revelação de detalhes do mundo material, imperceptíveis ao olho humano e à câmera fotográfica, como o pequeno (a expressão de um olhar, por exemplo) através dos primeiros-planos, e o grande (por exemplo, o movimento das recém-nascidas massas).

---

[325] Há um apêndice em *De Caligari a Hitler*, intitulado *Propaganda e filme de guerra nazista* (KRACAUER, 1988:319-351), no qual Kracauer analisa filmes de campanha como *Feuertaufe (Batismo de fogo,*1940*)*, sobre a campanha da Polônia; *Sieg im Westen (Vitória no Ocidente,*1940*)*, sobre a campanha na França; e *Blitzkrieg im Westen (Guerra relâmpago no Ocidente,*1940*)*, uma compilação de noticiários semanais. Muitas vezes compara os filmes alemães aos soviéticos, e ao filme do diretor inglês Harry Watt, *Target for tonight*, (1941) ressaltando a qualidade dos dois últimos.

Kracauer quer distanciar o cinema das artes tradicionais, ou belas-artes. Tanto o detalhe do rosto humano quanto o fenômeno das massas não teriam, então, condições de serem enfocados numa perspectiva realista por meios artísticos como o teatro ou a pintura: "No momento em que surgiu a massa, esse animal gigantesco, constituía una experiência nova e perturbadora; e como é de se supor, as artes tradicionais se mostraram incapazes de incluí-la e transmiti-la." (KRACAUER, 2001: 75) O caráter científico do cinema garantiria a este meio, e só a ele, as condições de tratar das multidões demonstrando seu fluxo, sem as determinar, encenar ou torná-las acabadas. O cinema é entendido como o único meio a oferecer a possibilidade de captar seu caráter imprevisível:

> *Não obstante, só o cinema – culminação da fotografia, em certo sentido – pôde fazer frente à tarefa de captá-las [as massas] em movimento. Neste caso, o instrumento reprodutor nasceu quase simultaneamente a um de seus temas fundamentais. (…) O cinema pode definir-se como um meio de expressão particularmente dotado para promover o resgate da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, apreender os objetos e acontecimentos que compreendem o fluxo da vida material.* (KRACAUER, 2001: 75) [Grifo nosso.]

Kracauer atribui ao cinema a capacidade de renovar o olhar do espectador. Em sua teoria insiste no que compreende ser a especificidade do cinema enquanto meio de expressão: apresentar "fragmentos da realidade material vigente" que não seriam perceptíveis em outros meios de expressão, a não ser de modo extremamente "subjetivo". Para Kracauer, o cineasta que se pretende artista deve conhecer muito bem o propósito do cinema enquanto meio específico: resgatar a "realidade física". Encontramos a sistematização deste propósito no que chama de *método cinemático*. Os filmes que cumprem com este método são aqueles nos quais os elementos visuais servem de fonte principal de comunicação. "Em estrita analogia com a expressão 'método fotográfico', o correspondente ao diretor de cinema se chamará 'cinemático' se respeita o principio estético básico. É evidente que o método cinemático se materializa em todos aqueles filmes que se atêm à tendência realista." (KRACAUER, 2001: p.63)

Alguns dos principais filmes do neo-realismo italiano podem ser pensados como modelos do filme "cinemático": *Paisá* (1946) de Roberto Rossellini, *Humberto*

D. (1952) e *Ladri di biciclette* (1949) de Vittorio de Sica, e *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti são alguns dos mais citados em sua teoria. Na importante obra *O discurso cinematográfico*, Ismail Xavier afirma ser possível a aproximação entre Kracauer e o neo-realismo italiano. Ressalta, porém, que o "humanismo" contido em autores como "(...) Zavattini, de Sica e Rosselini, com sua ética da solidariedade e com seu corpo a corpo com o pós-guerra italiano (...)" (XAVIER, 2008:72) enfatizam o "real humano e social". O autor propõe uma distinção com relação à perspectiva de Kracauer: o cinema proposto pelo alemão enfatiza a "redenção da realidade física", enquanto o movimento italiano a "redenção da realidade humana".

Quando compõe sua teoria, Kracauer pensa o cinema como meio propício a captar a superficialidade das aparências. No ensaio *El trabajo de la memória en Teoria Del Cine*, de Siegfried Kracauer (MACHADO; VEDDA, 2010: 53-73), Nia Perivolaropoulou da ênfase ao paralelo Kracauer/Proust para esclarecer-nos acerca das formas de narrar nos filmes. Tanto Kracauer quanto Proust propõem "um rechaço ao pensamento abstrato", valorizando "a subordinação do "saber" à primazia das aparências por si mesmas." (MACHADO; VEDDA, 2010: 65). Isso corrobora a informação de Ismail Xavier, quando afirma que a estética proposta por Kracauer em sua teoria é oposta ao método realista crítico:

> *O método realista crítico se auto-define como lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana em oposição à visão fragmentaria que ele aponta como característica a outros métodos. (...) A estética de Kracauer constitui um exemplo típico de tal "visão fragmentária".* (XAVIER, 2008:68)

Xavier aproxima Kracauer a Zavattini e ao realismo revelatório. Segundo o autor, nesta proposta estética "(...) se algo fica para se definir, tal indefinição é considerada expressão fiel da própria abertura da realidade." (XAVIER, 2008:75)

Assim, haveria um grande problema com boa parte dos documentários: a sobreposição do argumento ideológico ao conteúdo visual das imagens:

> *Frequentemente, os diretores de documentários se preocupam tanto em transmitir propostas de natureza intelectual ou ideológica, que nem sequer tratam de extraí-las do material visual que apresentam. Neste caso, a*

> *realidade mental tem prioridade sobre a realidade física.* (KRACAUER, 2001: 265)

Neste sentido, os documentários que exploram muito a voz *over* do narrador sobre as imagens são alvo do método de Kracauer, que faz uma crítica acentuada ao comentário excessivo: "(...) o predomínio da fala em si é o resultado do primário interesse pelos tópicos intelectuais ou ideológicos, (...) [e] é essencialmente a paixão por estes últimos o que explica esse descuido." (KRACAUER, 2001: 263) O documentário britânico dos anos 1920-1930 seria um antro da ocorrência do "equívoco *anti-cinemático"*. Para Kracauer, Grierson teria separado o documentário de suas "raízes cinemáticas" por sua indiferença com relação aos elementos visuais. O cinema de Grierson visava a educação pública, e para Kracauer é uma "propaganda cinematográfica perfeita". Vejamos isso nas palavras do próprio autor:

> *Esta dependência da palavra falada e a indiferença pelos elementos visuais encontram apoio nas idéias de Grierson sobre o documentário. Grierson, que iniciou e promoveu o movimento documentarista britânico, deu nova vida ao gênero e ao mesmo tempo o apartou de suas raízes cinemáticas. O mesmo admite seu relativo desinteresse pelo cinema como tal. Em suas palavras, a "idéia do documentário" (quer dizer, a que ele tinha a respeito) "não era basicamente uma idéia fílmica em absoluto, e o tratamento fílmico que inspirava era só um de seus aspectos incidentais. O cinema resultava ser o meio mais conveniente e excitante de todos os disponíveis. A idéia em si, por outro lado, era uma idéia nova no que se refere à educação pública: seu conceito subjacente era que o mundo se encontrava em uma fase de mudanças drásticas, que afetavam a todas as formas de pensamento e costumes, e que a compreensão pública dessa mudança era vital".* (HARDY, 1947 apud KRACAUER, 2001: 266.) *(…) Para ele e seus colaboradores, pois, o cinema, e em particular o cinema documentário, é um meio de comunicação massiva como a imprensa ou o rádio, um meio propício para difundir a educação cívica em uma época e em um mundo nos quais a força da democracia depende mais do que nunca da difusão da informação e da boa vontade universal.* (KRACAUER, 2001:266)

Kracauer viveu a ascensão do regime nazista e foi um dos primeiros estudiosos e críticos da propaganda totalitária, faz uma crítica aguçada ao que, posteriormente,

seria notado como o ponto fraco dos documentários educativos: a idéia de que reproduzem a verdade e sua vocação à propaganda.

Diante de um documentário, a pergunta mais importante para Kracauer seria: "Os elementos visuais ilustram, ao menos, a narração verbal autônoma, que é a verdadeira espinha dorsal destes filmes?" (KRACAUER, 2001:265) Nesta teorização do cinema como meio de expressão a maioria das obras da Escola Inglesa é enquadrada negativamente no método cinemático, com a exceção de *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright e *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, que apesar de não serem vistos como filmes estritamente "cinemáticos", têm algum espaço em *Teory of film*. Nos anos em que o *cinema direto* começava a ser difundido, com uma crença no recuo do narrador diante da tomada, e na não intervenção na realidade representada na tela, Kracauer alerta para o que seria o perigo particular dos documentários, sua vocação propagandística:

> *Supõe-se que são verdadeiros, fiéis aos fatos; e não é na verdade a melhor arma de propaganda? Quando o documentário consegue confundir as mentes, parte deste êxito se deve à convicção do espectador de que o faça na presença de provas irrefutáveis. (…) As tomadas reais sempre são, forçosamente, uma seleção entre todas as tomadas possíveis.* (KRACAUER, 2001: 266)

A escola griersoniana é vista como dependente da "realidade mental" cujos filmes confiam mais na palavra falada que no elemento visual. Kracauer fará a crítica aos filmes de tipo "documentário", referindo-se, principalmente ao problema da valorização excessiva da "realidade interna" do autor, ou seja, seus compromissos intelectuais e ideológicos em sobreposição ao que chama de "princípio estético básico". Ao elaborarem com a voz *over* um comentário que não se baseia estritamente nas imagens, os documentaristas estariam ignorando o que Kracauer considera como conteúdo básico do meio, ou seja, a visualidade. Passamos agora a nossa segunda referência.

Paulo Emílio e o documentário inglês: um convite ao debate.

Entre abril e maio de 1958, Paulo Emílio Salles Gomes publicou três artigos sobre John Grierson e a Escola Inglesa de Documentários no suplemento literário do

jornal "O Estado de São Paulo". Começaremos por *A lição inglesa* (GOMES, 1981: 307-310). Além de nos apresentar o movimento britânico, neste texto nosso grande crítico atenta para a importância do cineasta e produtor brasileiro Alberto Cavalcanti na difusão das lições dos ingleses no Brasil. Cavalcanti participou da produção de vários filmes do cinema de vanguarda francês na década de 1920 e foi figura-chave durante o auge do movimento britânico na década de 1930, estando ao lado de John Grierson e Paul Rotha. Retornou ao Brasil na década de 1950 e, posteriormente assumiu a direção da produtora cinematográfica Vera Cruz. Vejamos algumas considerações de Paulo Emílio acerca do movimento inglês:

> *Como tantos movimentos de vanguarda cinematográfica, o documentarista inglês se desenvolveu à margem do comércio, amparado, entretanto, não pelo mecenato particular, mas por homens do governo. A figura providencial que cruzou o destino de Grierson foi sir Stephen Tallents, dirigente do Imperial Marketing Board, instituição cuja finalidade era revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando. As perspectivas finais do empreendimento eram conservadoras, mas a necessidade de métodos novos e idéias originais criou a oportunidade para a ação cinematográfica e social de Grierson. Esse escocês impregnado de idéias socialistas, "meio presbiteriano e meio marxista", como o descreve Cavalcanti, e que considera o cinema como um púlpito, entendeu-se muito melhor com os tories do que mais tarde com os trabalhistas chegados ao poder. O clima de discreta rebelião era um estímulo necessário para Grierson e seus amigos.* (GOMES, 1981:308)

A opinião de Paulo Emílio diverge da formulada por Kracauer em *Theory of film* em alguns pontos, principalmente na forma como encara os impulsos propagandísticos dos filmes britânicos: "As necessidades de propaganda não corromperam o gênero." (GOMES, 1981:310) Para o brasileiro, os documentários ingleses estavam comprometidos com causas válidas e as tratavam de forma criativa. Se para Kracauer Grierson produz pura propaganda – e isto denota um sentido pejorativo em sua leitura –, para Paulo Emílio o documentário educativo inglês tinha seus méritos mais ressaltados:

> *Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda,*

> *dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. (...) a preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público.* (GOMES, 1981:309)

Segundo o autor, a tradição documentarista brasileira não conhecera até então a vertente encabeçada por Grierson, salvo a participação importantíssima de Alberto Cavalcanti nas produções inglesas nas décadas de 1930-1940. Cavalcanti – que é impressionantemente conhecido ao redor do mundo e pouco reconhecido em seu país – incentiva a difusão com maior força dos ideais da Escola Inglesa no Brasil. Além disso, Paulo Emílio destaca a primeira doação significativa de documentários concedida pelo governo inglês à Cinemateca brasileira, que haveria de propiciar maior conhecimento dos filmes ingleses por parte dos cineastas brasileiros, e seria uma boa oportunidade de aprendizado para jovens documentaristas brasileiros. O autor empolga-se com a recepção dos documentários ingleses no Brasil:

> *Os filmes doados pela Inglaterra à Cinemateca Brasileira chegaram a São Paulo numa ocasião extremamente oportuna, precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável.* (GOMES, 1981:310)

Paulo Emílio não ignora os perigos do uso propagandístico do documentário. Mas, vê – diferentemente de Kracauer – com bons olhos a vocação educativa do gênero. Diante das novas políticas públicas[326] de fomento à produção de documentários, o crítico não se ilude com um porvir promissor, e as encara de forma atenta. Faz, inclusive, uma espécie de alerta:

> *Os governos do Estado e do Município, através de suas comissões de cinema resolveram encorajar a produção de documentários. É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxílio do dinheiro público as suas medíocres atividades. Resta, porém, a esperança de que o governo faça seus agentes compreenderem a nobre*

> *função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados.* (GOMES, 1981:310)

Em artigo intitulado *A ideologia de Grierson* (GOMES, 1981:311-314) pode-se perceber a admiração de Paulo Emílio pelo autor. Neste texto é elaborada uma breve biografia, na qual o crítico brasileiro demonstra grande interesse na trajetória do escocês. Paulo Emílio afirma que o ponto de partida para Grierson foi "(...) o de considerar obsoleta a filosofia de vida que coloca o indivíduo e a sociedade como elementos antagônicos e define o sucesso em termos de expressão pessoal." (GOMES, 1981:311) Logo após o sucesso de *Drifters* (1929), o primeiro e único filme dirigido por Grierson, sua preocupação passa a ser o ensino. Como afirma Paulo Emílio: "Em vez de se lançar em novas criações pessoais, preocupou-se em recrutar quadros de jovens cineastas, prova de que realmente subordinava a expressão pessoal à ação social." (GOMES, 1981:312) Apesar de apontar na missão educativa do documentário uma oportunidade para o cinema realista brasileiro, Paulo Emílio destaca, mudando o tom, as limitações criativas do escocês: "John Grierson realizou plenamente sua missão. Infelizmente faltou-lhe o aparecimento daquilo que não depende de princípios ou escolas, isto é, uma personalidade criadora realmente excepcional." (GOMES, 1981:314)

No último artigo de nosso interesse, *A ação de Grierson* (GOMES, 1981:315-318), Paulo Emílio afirma que o documentarista era "muito mais um educador do que um cineasta" e ressalta positivamente que "(...) a propaganda nunca se transformou em suas mãos no contrário do princípio democrático da educação, mas sim em seu instrumento." (GOMES, 1981:317). O crítico brasileiro ainda volta sua atenção para as lições que o escocês enuncia após sua estadia no Canadá, durante a Segunda Guerra Mundial. Grierson, que para Paulo Emílio era, "(...) com sua fé de missionário, sua energia de militante e seu gênio para o compromisso, (...) o mais inglês dos escoceses." (GOMES, 1981:318) dá a dica que ressoa, por exemplo, na Argentina, nos propósitos de Fernando Birri e seus alunos da Escola Documental de Santa Fé:

> *Acabada a guerra, Grierson deixa a National Film Board e viveu intensamente os meses das grandes esperanças, preparando para prosseguir a ação cinematográfica no plano internacional. Quando foi criada a*

> *UNESCO, ele assumiu a chefia do departamento de mass comunication e fez um plano coerente de co-produção internacional e intercâmbio de documentários. (...) E aconselha aos documentaristas que voltem por enquanto suas vistas para os povos subdesenvolvidos, para as "pobrezas soberanas da América Latina e as não soberanas da Ásia e África".* (GOMES, 1981:317)

Em sua empreitada para modernizar o debate cinematográfico no Brasil, Paulo Emílio compreende o cinema de Grierson dentro das limitações implícitas a sua proposta. Apesar de aclaradas as finalidades conservadoras do *Empire Marketing Board*, o modelo britânico torna-se, na *Crítica de cinema no suplemento literário*, um exemplo progressista e digno de ser observado pelos profissionais ligados ao cinema no Brasil. Acima de tudo, algo a ser meditado.

Considerações finais.

Os objetivos de cada uma das obras aqui selecionadas e interpretadas diferem bastante entre si. São iniciativas de naturezas distintas. Paulo Emílio incentiva o debate sobre o documentário no Brasil em um momento de expansão das políticas públicas para a produção de filmes do gênero no país enquanto Kracauer sistematiza uma teoria realista com base na análise das imagens dos filmes e no seu "método cinemático".

O interessante é que em finais da década de 1950, vinte anos depois da desarticulação do movimento em seu primeiro formato na Inglaterra, as propostas de Grierson ainda eram discutidas, criticadas, reprovadas ou tomadas como modelo. Despertando o interesse de intelectuais, críticos de cinema, documentaristas no Brasil, na Argentina, no Canadá ou nos E.U.A., John Grierson, seus princípios e seu documentário, continuavam em foco.

Referências Bibliográficas.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. (Orgs) *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

GIMÉNEZ, Manuel Horacio. *Escuela Documental Inglesa.* Santa Fe: Editorial Documento, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário* – Volume I/Paulo Emílio Sales Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.307 – 310.

GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. Revised ed. London, Faber, 1966.

KRACAUER, Siegfried. *Teoria del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero – Barcelona: Paidós, 2001.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LIMA, Mônica Cristina A. *Cinema e Transformação Social: o instituto de cinematografia de Santa Fé (1956-1962)* **História**, São Paulo, vol.25, n.2, 2006, pp. 162-178. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/07.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.

MACHADO, Carlos, y VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* / Miguel Vedda; Carlos Machado; Esteban Vernik; compilado por Miguel Vedda y Jordão Machado. – 1ª Ed. – Buenos Aires : Gorla, 2010. ISBN 978-987-1444-07-6.

PENAFRIA, Manuela. *O documentário segundo Kracauer.* **Doc. On-line.** n. 03, 2007, pp. 174-194. Disponível em:< http://www.doc.ubi.pt/03/leitura_manuela_penafria.pdf > Acesso em 10 mar. 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* /Fernão Pessoa Ramos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.