



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

JANAINA SILVA DE OLIVEIRA

**“TODO CINEMA É POLÍTICO, MAS EXISTE UM CINEMA QUE ALÉM
DE POLÍTICO É MILITANTE”: O INTELECTUAL
ORGÂNICO GRAMISCIANO NO CINEMA MILITANTE ARGENTINO
DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970**

SÃO CRISTOVÃO

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

JANAINA SILVA DE OLIVEIRA

**“TODO CINEMA É POLÍTICO, MAS EXISTE UM CINEMA QUE ALÉM DE
POLÍTICO É MILITANTE”: O INTELECTUAL ORGÂNICO GRAMSCIANO NO
CINEMA MILITANTE ARGENTINO DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema, na área de Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

Orientador: Hamilcar Silveira Dantas Júnior, Dr.

SÃO CRISTOVÃO

2021

JANAINA SILVA DE OLIVEIRA

**“TODO CINEMA É POLÍTICO, MAS EXISTE UM CINEMA QUE ALÉM DE
POLÍTICO É MILITANTE”: O INTELECTUAL ORGÂNICO GRAMSCIANO NO
CINEMA MILITANTE ARGENTINO DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema, na área de Cinema, Linguagem e Relações Estéticas

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
DEF/PPGCINE/Universidade Federal de Sergipe
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Romero Junior Venâncio Silva
DFI/PPGCINE/Universidade Federal de Sergipe
Examinador Interno

Prof. Dr. Fabio Zoboli
DEF/PPGED/Universidade Federal de Sergipe
Examinador Externo

São Cristóvão, x de x de 2021

Realizaron la labor
De desunir nuestras manos
Y a pesar de ser hermanos
Nos miramos con temor.
Cuando se pasaron los años
Se acumularon rencores,
Se olvidaron los amores,
Parecíamos extraños.
Qué distancia tan sufrida,
Qué mundo tan separado,
Jamás se hubiera encontrado
Sin aportar nuevas vidas.
Esclavo por una parte,
Servil criado por la otra,
Es lo primero que nota
El último en desatarse.
Explotando esta misión
De verlo todo tan claro
Un día se vio liberado
Por esta revolución

Trecho de Canción por la Unidad
Latinoamericana do cubano Pablo Milanés,
1976.

Ao povo latino-americano

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao cine de la base por ter despertado um sentimento tão vivo em meu peito.

Agradeço a todos que me ajudaram financeiramente, teoricamente ou que me deram algum suporte psicológico ou em qualquer outro aspecto, mas que foram essenciais para que esta dissertação exista.

Agradeço a Adi Targino, Luciana Ribeiro, Isabel Medeiros, João Vitor Velame, por me apoiarem das mais variadas formas desde o começo deste projeto.

Agradeço ao PPGCINE e a UFS por criar o melhor campo de estudo possível.

Agradeço a FAPITEC pela possibilidade de ter uma bolsa em um momento tão difícil para o País.

Agradeço ao Mariano Mestman, a Juana Sapire e Cynthia Sabat pela intenção de me receber e colaborar com esta pesquisa, mais além dos caminhos que a surpresa da pandemia me levou a percorrer.

Agradeço ao meu orientador Hamilcar Silveira pela paciência, compreensão e direcionamento.

Agradeço aos meus amigos de mestrado, em especial a José Ayrton Santos, Marise Urbano, Ruan Paulo, Rafael Beck, Edson Lemos e Fernanda Ribeiro.

Agradeço a todas as pessoas com as quais pude contar com a ajuda e apoio na Argentina, em especial a família Parodi, especialmente a Liliana Parodi.

Agradeço a todas as pessoas que trabalham com arte, seja no cinema, na pintura ou na música (ou qualquer outra forma de arte). Teria sido impossível concluir este trabalho durante uma pandemia, sem a arte.

Agradeço aos artistas, intelectuais (pessoas) de coragem. Que inspiram e fazem que o passado seja uma preciosidade, não apenas pela dor e negação. Mas também pela força daqueles que ousaram reagir, para que no futuro alguém possa cobrar ou simplesmente garantir que a tocha permaneça acesa.

OLIVEIRA, Janaina Silva de. **“Todo cinema é político, mas existe um cinema que além de político é militante”**: o intelectual orgânico gramsciano no cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970. 212 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

RESUMO

Esta dissertação parte de alguns pressupostos. A América Latina, após o triunfo da Revolução cubana, presencia o avanço de ditaduras militares estimuladas pela lógica do imperialismo norte-americano a fim de preservar a condição de subdesenvolvimento na região. Como contraponto, inicia-se a construção e atuação de uma arte política, militante e revolucionária em diversos setores, em especial no cinema. O objetivo desta dissertação é refletir e investigar as possíveis conexões entre o cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970: *Cine de Liberación* e *Cine de La Base* e a noção de intelectualidade orgânica desenvolvida por Antonio Gramsci. Para tanto esta investigação reuniu as principais inspirações e antecedentes deste cinema através da pesquisa documental junto de uma etnografia de arquivos amparada na etnografia fílmica para pensar o cinema enquanto arquivo e interlocutor privilegiado, analisando os filmes *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores*, obras inaugurais do cinema militante argentino. Concluiu-se que, o cinema militante argentino dessas décadas repensou e criou uma nova estética para a América Latina. Os cineastas desse cinema repensaram a própria noção de cinema, além de pensar o papel do cineasta/intelectual no desenvolvimento deste cinema e principalmente, fizeram urgente repensar a questão da distribuição para atingir as massas populares e organizar as classes. Justamente nestas ações desenvolvidas pelo cinema militante argentino, é possível estabelecer relações com a noção de intelectualidade orgânica gramsciana.

Palavras-chave: Cinema militante argentino. América Latina. Intelectualidade orgânica. *La Hora de Los Hornos*. *Los Traidores*.

OLIVEIRA, Janaina Silva de. **“Todo cinema é político, mas existe um cinema que além de político é militante”**: o intelectual orgânico gramsciano no cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970. 212 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

RESUMEN

Esta disertación se basa en algunas suposiciones. América Latina, luego del triunfo de la Revolución cubana, es testigo del avance de dictaduras militares estimuladas por la lógica del imperialismo estadounidense para preservar la condición de subdesarrollo de la región. Como contrapunto, comienza la construcción y ejecución de un arte político, militante y revolucionario en diversos sectores, especialmente en el cine. El objetivo de esta disertación es reflexionar e investigar las posibles conexiones entre el cine militante argentino de los años sesenta y setenta: Cine de Liberación y Cine de La Base y la noción de intelectualidad orgánica desarrollada por Antonio Gramsci. Por tanto, esta investigación reunió las principales inspiraciones y antecedentes de este cine a través de la investigación documental junto con una etnografía archivística sustentada en la etnografía fílmica para pensar el cine como archivo e interlocutor privilegiado, analizando las películas *La Hora de Los Hornos* y *Los Traidores*, obras inaugurales del cine militante argentino. Se concluyó que el cine militante argentino de esas décadas se replanteó y creó una nueva estética para América Latina. Los realizadores de este cine repensaron la propia noción de cine, además de pensar en el papel del cineasta / intelectual en el desarrollo de este cine, y sobre todo, repensan urgentemente el tema de la distribución para llegar a las masas populares y organizar las clases. Precisamente en estas acciones desarrolladas por el cine militante argentino, es posible establecer relaciones con la noción de intelectualidad orgánica Gramsciana.

Palabras clave: Cine militante argentino, América Latina, Intelectualidad orgánica, *La Hora de Los Hornos*, *Los Traidores*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Cartaz utilizado pelo governo Revolucionário na Rússia com a seguinte frase: “Esteja pronto para o trabalho e para a defesa do país!”	28
Imagem 2 - Cine-trem soviético	31
Imagem 3 - Cena do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i>	33
Imagem 4 - Cena do filme <i>Crônica de um verão</i>	36
Imagem 5 - Captura de tela de uma das cenas de <i>O Dreamland</i> (1953) de Lindsay Anderson	38
Imagem 6 - Captura de tela de cena do filme <i>Trinta Anos Esta Noite</i> , de Louis Malle, 1963	40
Imagem 7 - Captura de tela de cena do filme <i>As Pequenas Margaridas</i> , 1966 da Věra Chytilová	45
Imagem 8 - Cena do filme <i>Lili Marlene</i> de 1981 do Rainer Werner Fassbinder	51
Imagem 9 - Cena do filme <i>Le Fond de L’air Est Rouge</i> (1977) de Chris Marker	55
Imagem 10 - Uma das cartelas iniciais do filme <i>La Hora de Los Hornos</i> .	142
Imagem 11 - Cartela que anuncia o começo do filme.	143
Imagem 12 - Uma das cartelas onde aparece a origem de alguns dados presentes no filme.	144
Imagem 13 - Cartela resumindo a temática do filme e seu compromisso.	144
Imagem 14 - Cartela que diz: A pátria grande. América Latina. A grande nação inacabada.	146
Imagem 15 - Cartela com o nome do grupo responsável pela produção do filme, assim com a palavra que representa o desejo do intelectual orgânico do cinema militante argentino para a população latino-americana. A palavra é “libertação”	148
Imagem 16 - Cartela que diz: “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 Estados Unidos”. Che Guevara.	148
Imagem 17 - Uma das imagens que ilustra a narração acerca do processo de colonização, divisão e dependência dos povos latino-americanos.	149
Imagem 18 - Uma das imagens que ilustra os dados acerca da inserção norte-americana na América Latina.	150
Imagem 19 - Cena que mostra uma das paisagens naturais da Argentina.	151
Imagem 20 - Cartela que diz “Para dominar o homem não são necessários ainda o Napalm nem os gases tóxicos”	152
Imagem 21 - Criança latino-americana chorando e gritando	155
Imagem 22 - Estátua de Carlos María de Alvear	156
Imagem 23 - O boi e a oligarquia	157
Imagem 24 - Família Indígena Mataco	159
Imagem 25 - Cartela que diz: “A cultura será um fato universal, ao serviço de todos os homens, quando tivermos destruído em um nível universal ao imperialismo e a sociedade de classe. Quando tivermos universalizado a libertação total do homem	162
Imagem 26 - Uma das cartelas iniciais da segunda parte que diz: “Os movimentos nacionais e populares significaram para a maior parte dos povos latino-americanos suas primeiras irrupções na história. Foram as primeiras formas adotadas para romper com a servidão neocolonial”	164

Imagem 27 - Chama acesa durante o último discurso de Perón	170
Imagem 28 - A ocupação da fábrica. Trabalhadores segurando uma faixa que diz: Basta de migalhas!!	179
Imagem 29 - Barreira e seus companheiros de sindicato em sua primeira reunião como líder sindicalista. Barreira diz: Qual é o maior sindicato?	180
Imagem 30 - Barreira discursando para os trabalhadores de uma fábrica. Com a imagem de Perón atrás	181
Imagem 31 - Cena do enterro de Barreira	187
Imagem 32 - Cena do assassinato de Barreira	188

LISTA DE SIGLAS

- FAP** - Forças Armadas Peronistas
- FAL** - Frente Argentina de Liberacion
- MRA** - Movimento Revolucionário Argentino
- CORCI** - Comité de Organización por la Reconstrucción de la IV Internacional
- CONADEP** - Comissão Nacional sobre a Desaparição de Pessoas
- GOU** - Grupo de Oficiales Unidos
- CPC** - Centro Popular de Cultura
- UNE** - União Nacional dos Estudantes
- MNR** - Movimento Nacionalista Revolucionário
- ICB** - Instituto Cinematográfico Boliviano
- FAS** - Frente Antiimperialista y por el Socialismo
- PCA** - Partido Comunista Argentino
- VC** - Vanguardia Comunista
- IAME** - Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado
- EGP** - Ejército Guerrillero del Pueblo
- CGT** - Confederación General de Los Trabajadores
- FUC** - Federación Universitária de Córdoba
- CIU** - Corriente de Izquierda Universitária
- POR** - Partido Obrero Revolucionario
- PO** - Palabra Obrera
- FRIP** - Frente Revolucionario Indoamericano Popular
- FOTIA** - Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar
- FUA** - Frente Única Antiimperialista

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. Objetivos	18
1.2. Justificativa	19
1.3. Estado da arte	20
1.4. Procedimentos metodológicos	25
2.INSPIRAÇÕES E ANTECESSORES DE UM CINEMA MILITANTE NA AMÉRICA LATINA	28
2.1 Antecedentes em outros continentes	28
2.1.1. Agitprop Soviético	29
2.1.2. Neorrealismo Italiano	33
2.1.3. Cinema Verité	37
2.1.4. Free Cinema	39
2.1.5. Nouvelle Vague Francesa	42
2.1.6. New Wave Tchecoslovaca	47
2.1.7. German New Wave	47
2.1.8. Revolução anticolonial no Continente Africano	54
2.1.9 A Respeito da Influência de Joris Ivens e Chris Marker para o Cinema Latino-Americano ..	57
3. O CINEMA QUEIMA E A AMÉRICA LATINA, TAMBÉM	61
3.1. América Latina Pós-Revolução Cubana e o Nascimento do Nuevo Cine Latinoamericano	61
3.2. As Ditaduras Militares de 1960 e 1970: Breve Panorama Político Argentino	69
3.3. Os Novos Cinemas Latino-americanos	81
3.3.1. As vanguardas do cinema brasileiro	81
3.3.2. Cinema Ukamau, na Bolívia	87
3.3.3. Os Movimentos Cinematográficos Argentinos	89
3.4. O Cinema Militante Argentino - “Cine de Liberación” e “Cine de La Base”	98
3.4.1. Cine de Liberación	100
3.4.2. Cine de la Base	105

4. A INTELLECTUALIDADE ORGÂNICA E AS TENSÕES POLÍTICAS NA ARGENTINA: A CONSTRUÇÃO DAS BASES DO CINEMA MILITANTE	112
4.1. O Intelectual como Categoria Conceitual	112
4.2. A tensão dos intelectuais na Argentina nas décadas de 1960 e 1970	118
5. O INTELLECTUAL ORGÂNICO GRAMSCIANO EM LA HORA DE LOS HORNOS E LOS TRAIDORES	143
5.1 La hora de los hornos	144
5.2. Los Traidores	177
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	204

1. INTRODUÇÃO

Nascida em União dos Palmares, cidade localizada na zona da mata alagoana no nordeste brasileiro, vi e convivi com as injustiças e desigualdades sociais sempre muito perto de mim e da minha família. Sendo talvez a única pessoa da família a frequentar uma universidade pública e ter um curso superior. Sempre acreditei que o mundo reserva mais do que o que aquela realidade me presenteava, decidi então reivindicar meu direito à educação e à arte, pois como diz o músico brasileiro Sergio Britto “só a arte salva a vida” ou como diz o poeta português Fernando Pessoa “Só a arte é útil”.

Acredito que a arte foi essencial, talvez, determinante na minha vida, pois foi por gostar de ler, escrever poemas, desenhar e, algum tempo depois pintar telas e assistir filmes de arte e escrever roteiros cinematográficos que pude sair e ampliar minha visão acerca da vida e do mundo. Foi também através da arte que me aproximei da política, quando ao estudar para fazer o processo seletivo para ingressar na EICTV - *Escuela Internacional de Cine y TV em Santo Antonio de Los Baños* - Cuba (onde fui aprovada apenas na primeira etapa, necessitando ser aprovada em mais uma etapa para ingressar), conheci o tão falado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Depois de mais alguns dias de estudo, me deparei com algo que emocionou de uma maneira tremenda, algo que me fez parar de ler um pouco, levantar e tomar uma água para poder compreender o que recém tinha lido. Conheci o grupo de cinema militante *Cine de la Base*, que me comoveu desta forma, pois de algum modo eu já desejava ter algum contato com modos de fazer arte e cinema onde existisse uma relação orgânica com as pessoas/público. A única coisa que conseguia pensar neste momento era o seguinte: Esse é o cinema!

Por esta razão minha escolha de pesquisa para desenvolver neste mestrado em cinema e narrativas sociais na UFS - Universidade Federal de Sergipe, no Nordeste brasileiro em tempos de avanços fascistas, onde a América Latina ainda se encontra submetida aos desejos e crimes norte-americanos. Onde ser mulher, pobre e negra significa ter que reivindicar diariamente seus direitos, mesmo quando esses direitos muitas vezes correspondem ao simples fato de existir. Por estas questões minha escolha poderia até ser outra, mas dentre tantas possibilidades, escolhi o que mais me motiva neste momento, que é o cinema latino-americano, em especial o cinema militante argentino. Por ser uma grande inspiração acerca da relação entre arte e política.

O final do século XIX é o cenário da chegada do cinema na América Latina, talvez com o “kinetoscópio” do norte-americano Thomas Edison (1847-1931), que foi possivelmente apresentado em Buenos Aires em 1894. Mas comprovadamente foi com os irmãos Lumière,

fazendo a primeira exibição do “cinematógrafo”, na América Latina em 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro. A partir desta exibição, muitas outras foram feitas pela América Latina, como afirma Paranaguá (1985). O século XIX contempla ainda o momento em que a América Latina deixa de ser colônia europeia, ainda que continuasse como “periferia” dos Estados Unidos, como afirma Gonçalves (2013). E ser periferia implica, inclusive, tornar real a existência de uma relação de dependência. (PARANAGUÁ, 1985). Séculos depois da invasão europeia, a América Latina continua trabalhando e servindo vontades alheias. Seu ouro, ferro, petróleo, café, carne, verdura e outros, são utilizados mais em benefício de países ricos, do que para seu próprio povo. Perdendo até o direito de ser considerada América, pois para outros países a América corresponde apenas aos Estados Unidos. A América Latina apenas habita a América, talvez como uma sub-América ou uma América de segunda classe, como nos afirma Galeano (2020).

Lino (2007) nos diz que desde o final do século XIX, a América Latina busca se equilibrar entre os modelos de modernização europeu ocidental e norte-americano. Na década de 1930, o Brasil e boa parte da América Ibérica viviam conflitos em torno da noção de identidade nacional e sobre sua inserção no cenário internacional. No final da década de 1940 e começo de 1950, após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se empenha no desenvolvimento de uma hegemonia nas Américas, como afirma Trindade (2014).

Segundo Christofolletti (2011) neste momento da América Latina vários setores da sociedade estavam sob controle dos Estados Unidos, a cultura cinematográfica era um deles. É no período que contempla as décadas de 1930 a 1950 que o cinema latino- americano vive seu auge, produzindo principalmente melodramas e comédias rancheiras. As chanchadas no Brasil eram a preferência nacional. As chanchadas (comédias carnavalescas) despertavam o interesse de muitos brasileiros na década de 1940. Tendo grande aceitação do público, possivelmente pelo fato de explorar a construção de personagens comuns à vida do brasileiro, além de fazer adaptações humorísticas de produções “hollywoodianas”, o que vai ser combatido nas décadas seguintes pelo movimento Cinema Novo brasileiro, conforme Rocha e França (2009).

Estas produções entram em declínio conforme o avanço das produções “hollywoodianas”. O *nuevo cine latinoamericano* surge neste contexto de confronto ao “cinema comercial” e propõe, dentre outras coisas, a criação de uma nova estética cinematográfica, opondo-se à linguagem do cinema hegemônico. O movimento *Cinema Novo*, é um movimento que busca unir as produções cinematográficas a algumas reflexões teóricas que fomentem um cinema anti-imperialista, operacional e comprometido com o processo de descolonização terceiro mundista. Portanto, alguns cineastas deste movimento e de outros que virão em seguida,

lançam manifestos que atuam junto às suas obras filmicas. (CHRISTOFOLETTI, 2011).

No final da década de 1950 ocorre a Revolução cubana, instaurando um regime comunista em Cuba, o que reflete nas dinâmicas políticas da América Latina. Os anos que sucedem à Revolução cubana serão extremamente tensos para a população latino-americana. Um novo momento político e social começa a ser desenhado ao final da década de 1950 e começo da década de 1960, e com o respaldo e interesse dos Estados Unidos, forças armadas tomam o poder em diversos países. Instauram-se como consequência, ditaduras militares que atuaram de modo a reprimir e condenar ações contrárias aos regimes impostos. O percurso que o cinema latino-americano caminhou até chegar à década de 1960, bem como suas inspirações políticas e cinematográficas irão contribuir na estruturação de um cinema político e engajado nas demandas sociais da população.

O movimento cinema novo latino-americano e brasileiro a partir da década de 1960, os manifestos escritos por Glauber Rocha (1939-1981) *Estética da Fome e Estética do Sonho*, o cinema marginal, o manifesto *Hacia Um Tercer Cine* dos argentinos Fernando Solanas (1936-2020) e Octavio Getino (1935-2012), o manifesto *El cine Imperfecto* do cubano Julio Garcia Espinosa (1926-2016), o grupo de cinema popular boliviano *Ukamau* de Jorge Sanjinés, e os grupos de cinema militante Argentino, *Cine de Liberación* e *Cine de la Base*, são alguns exemplos de como o cinema latino-americano estava organizado em um momento de constantes tensões políticas. O cinema que se ergue neste momento é um cinema que tem influência do *neorrealismo italiano* e da *nouvelle vague francesa*, dentre outros. Mas acima de tudo é um cinema que pretende uma aproximação com o povo, buscando a libertação da população frente ao passado de explorações, (europeias e norte-americanas) que construíram uma realidade de injustiças e desigualdades na América Latina.

O grande invento dos irmãos Lumière se dividiu ao passar do tempo em duas grandes tendências, são elas: ficção e documentário. A partir destas divisões outras divisões foram elaboradas, e dependendo da função empregada pela linguagem cinematográfica, o cinema pode servir para o entretenimento das massas ou o oposto. O cinema pode servir como instrumento de tomada de consciência e emancipação de seus espectadores, segundo Russo e De La Puente (2007).

O cinema que a América Latina produz nestas décadas é um cinema político. De La Puente (2008) assinala que possivelmente todo cinema é político, mas existe um cinema que além de político é militante. Esse cinema militante presente na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 encontra-se na Argentina através dos grupos *Cine de Liberación* que surge ao final da década de 1960 com o filme *La Hora de Los Hornos* e através do grupo *Cine de La Base*

que é criado no começo da década de 1970 apresentando o filme *Los Traidores*. É preciso pontuar que o cinema militante não surge na Argentina nas décadas de 1960 e 1970, como afirma De La Puente (2008). O cinema militante argentino é herdeiro de um cinema de intervenção mundial, que surge em meados da década de 1920, com os soviéticos, através do *Agitprop* que eram atividades artísticas e militantes promovidas durante a Revolução Russa, de forma itinerante.

O *Cine de Liberación* e o *Cine de La Base* estão inseridos enquanto categoria interna dentro da noção de *Terceiro cinema*, conceito criado pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, trazendo argumentos e propostas estéticas diferentes em alguns aspectos em relação com os demais movimentos deste período, visando articular teoria e prática, pensando o cinema enquanto arma revolucionária. O cinema militante argentino deve ser pensado junto às lutas anticoloniais pós Segunda Guerra Mundial, por se tratar de um cinema que atua como instrumento na luta anti-imperialista e a favor da descolonização das práticas culturais, como nos diz Veliz (2010). O *Cine de Liberación* surge durante a ditadura de Juan Carlos Onganía (1914-1995) com o documentário *La Hora de Los Hornos*, bem como com o manifesto do grupo, ambos de Fernando Solanas e Octavio Getino. Defendendo o uso do cinema como arma de contrainformação, o grupo promovia exhibições clandestinas e semiclandestinas em diversas partes da Argentina, segundo Russo e De La Puente (2007).

O *Cine de Liberación* possuía uma aliança com o Peronismo, fenômeno social, considerado um divisor de águas na política argentina que tem início na década de 1940. Esta relação vai ser um fator muito presente em suas produções e exhibições cinematográficas. O *Cine de La Base* nasce com o filme *Los Traidores* que consiste em uma mescla entre ficção e documentário (interpretação da autora). O filme constrói uma crítica ao sindicalismo corrompido pelo peronismo. O que vai marcar parte do posicionamento político do grupo liderado por Raymundo Gleyzer (1941-1976), como afirma Pronzato (2012). O grupo estava ligado ao PRT-ERP - Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo, assim como com a FAR- Fuerzas Armadas Revolucionarias, e buscava criar espaços alternativos de exposição e difusão de filmes políticos. Ambos os grupos usavam baixos orçamentos servindo de contraposição ao cinema comercial, almejando a promoção de uma transformação social, através da realização coletiva e distribuição itinerante. Além de defender a ideia de que um filme só estaria completo depois dos debates com os trabalhadores, militantes e populares, De La Puente (2008).

A noção de intelectual orgânico Gramsciana (que será desenvolvida e conceituada no capítulo), está presente no lugar e nas funções desempenhadas por estes intelectuais dentro da

sociedade a fim de instrumentalizar o processo revolucionário, Piotte (1973). Entendendo que nos grupos *Cine de Liberación* e *Cine de La Base* este conceito pode ser desenvolvido através dos processos teóricos e ideológicos fazendo parte da estética do cinema militante, além da relação presente nos processos de distribuição e difusão cinematográficas, por meio da projeção, das exhibições itinerantes e do processo de construção do filme. Tal ato insere o espectador enquanto ator militante, como afirma De La Puente (2008) ao dizer que o cinema militante precisa ser operacional. O filme deve tornar-se ato político através da projeção e do debate, sendo a ação provocada pela obra cinematográfica, o que realmente vai dar sentido a ela. Por esta razão a difusão e exposição são extremamente importantes para o cinema militante, pois é na exposição que o filme encontra seus atores militantes.

O conceito de intelectual orgânico é concebido por Antonio Gramsci (1891-1937) ao falar desse intelectual que atua no processo de formação de uma nova consciência política e social, segundo Duriguetto (2014). Como nos diz Piotte (1973), para Gramsci todo militante de um partido é um intelectual, pois ele está lutando não apenas por seus interesses, mas principalmente pelos interesses da classe a qual representa. Para Gramsci (2001), o intelectual é definido pelo lugar e função que desempenha no conjunto das relações sociais, posto que todos os homens são intelectuais, porém nem todos exercem essa função. Fundamental demarcar que,

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc. (GRAMSCI, 2001, p. 15).

Diante do que foi apresentado, tentando entender quem eram seus cineastas, suas propostas políticas e estéticas no limite de um cinema político, sobretudo militante, este trabalho busca responder à seguinte questão de pesquisa: como é possível estabelecer uma conexão entre a atuação do cinema militante argentino nas décadas de 1960 e 1970 com o conceito de intelectual orgânico criado por Antonio Gramsci?

1.1. Objetivos

Objetivo geral:

Analisar a presença da intelectualidade orgânica gramsciana no cinema militante argentino das

décadas de 1960 e 1970.

Objetivos específicos:

- Apresentar as mais variadas influências do cinema militante argentino em nível internacional e latino-americano.
- Desenvolver a trajetória do cinema político e militante latino-americano até a década de 1970.
- Pensar a atuação do cinema militante argentino: *Cine de Liberación* e *Cine de La Base* a partir da noção de intelectualidade orgânica gramsciana
- Descrever e analisar os filmes *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores*

1.2. Justificativa

Segundo Oroz (1985, p. 8), “o cinema latino-americano tem sua própria história, e conhecê-la é um ato de afirmação cultural que, como tal, abre novas brechas e perspectivas”. O que incita a elaboração desta pesquisa é o desejo em estudar e discutir sobre o cinema na América Latina num contexto de repressão e censura, como é caso das décadas de 1960 e 1970 com as ditaduras militares, além do interesse em compreender e trazer à baila a existência de conflitos com o cinema comercial e dominante das produções “Hollywoodianas” que nada mais são do que instrumentos do poder imperialista norte-americano.

Neste sentido uma pesquisa acerca do cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970 contribui para o exercício do pensamento crítico acerca da história do cinema latino-americano. Esta pesquisa também se propõe a atuar como uma breve revisão histórica sobre as principais influências dos novos cinemas na América Latina, além de fornecer um panorama político e social sobre a América Latina, dando destaque a Argentina. País onde os conflitos políticos sempre estiveram presentes, mas ainda assim (e provavelmente por isto) contempla o nascimento de um cinema que leva às ideias marxistas e às propostas do *Nuevo Cine Latinoamericano* para uma dimensão literal. Promovendo um cinema que não poderia existir sem o povo, não poderia estar completo sem a participação do espectador enquanto ator e militante num processo revolucionário, onde este cinema atuou como arma contra a ditadura militar, assim como atuou enquanto instrumento para libertação anti-imperialista e descolonizadora.

Este estudo é sobre política, sobre o processo revolucionário, mas especialmente é um

estudo sobre a relação entre arte e política. Esta é uma pesquisa sobre a relação entre o cinema e a política, ou melhor dizendo, é um estudo acerca de como se dá a participação do cinema no processo de denúncia anti-imperialista, fazendo-se operacional e útil para a libertação da América Latina. Por ser um cinema que propõe algo novo, que sugere e provoca um deslocamento e posicionamento político e que faz parte de uma consciência nacional, um estudo sobre este cinema, contribui para um melhor entendimento da história, não somente do cinema latino-americano, mas também nos fornece um panorama histórico daquele período nos aspectos políticos e sociais.

Para Carpani (2010) a luta para a libertação necessita uma consciência nacional e social profunda e centrada nas massas. E esta consciência deve se transformar em cultura nacional e revolucionária. Considerando a ação que a arte pode ter nas pessoas, ela precisa atuar na Revolução em vários planos (ideológico, científico, literário, artístico) a fim de complementar o plano político. A arte tem a necessidade de ser incorporada ao processo revolucionário e pode fazer isto utilizando os meios de comunicação de massas.

Compreendo a importância de uma contextualização histórica acerca dos fatos sociais mais relevantes que acontecem neste período e/ou que o antecedem, mas que contribuem para a compreensão do momento histórico vivido. Ou seja, fatos e acontecimentos que implicam na construção das décadas de 1960 e 1970, destacando como o cinema latino-americano reage às mudanças políticas e sociais deste período e quais as estratégias desenvolvidas pelos cineastas latino-americanos. A fim de produzir e promover um cinema político, destacando quais os principais movimentos cinematográficos destas décadas. Direcionando este estudo principalmente para o cinema militante argentino, representado pelos grupos *Cine de Liberación* e *Cine de la Base*, ambos inseridos na ideia de Terceiro Cinema e como estes grupos se relacionam ou atravessam a intelectualidade orgânica.

Um estudo acerca destes pontos aqui colocados se faz importante porque traz contribuições para os estudos de cinema latino-americano. Bem como pauta a discussão sobre a relação entre arte e política, especialmente sobre o papel do cinema nas demandas da sociedade, principalmente num período de urgências. É um estudo que se diferencia por se propor a apontar o caráter orgânico deste cinema de resistência, denúncia e militância.

1.3.Estado da arte

Muitos autores nos últimos anos têm se dedicado ao estudo do cinema na América Latina, principalmente acerca de um momento tão emblemático como foram os anos de 1960 e

1970. Isso ocorre porque ao mesmo tempo em que se tinha a censura e a repressão advindas de uma ditadura, tinha-se em contraposição um movimento político e cultural efervescente, urgente e comprometido com a liberdade de pensamento e expressão. O cinema revolucionário, político e militante surgiu e se manifestou das mais diversas maneiras em praticamente toda a América Latina. Ainda que o cinema militante tivesse uma atuação mais específica na Argentina.

Christofoletti (2011) relata sobre o engajamento político nas produções cinematográficas na América Latina. A autora assinala que este envolvimento do cinema latino com as demandas emergenciais políticas, surge na década de 1960. Ela afirma ainda que o cinema político que surge neste momento é um cinema comprometido “com as demandas da população latino-americana, e que discute o colonialismo, a alienação, o subdesenvolvimento e propõe um desligamento da dominação estrangeira, principalmente das produções “hollywoodianas” (CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 12-13). A autora continua fazendo uma contextualização acerca das influências e dos primeiros passos desse cinema revolucionário na América Latina. Ela destaca a importância da teoria marxista sobre a intelectualidade, bem como sobre as produções cinematográficas latino-americanas, dando enfoque no cinema de Tomás Gutierrez Alea. Ele vivenciou a revolução cubana e participou ativamente do plano de Fidel Castro de construir um cinema cubano que falasse diretamente ao povo, como primeira medida cultural do governo revolucionário. O cinema de Glauber Rocha que demonstrava o desejo de unificar o cinema latino-americano, além de ser um dos maiores nomes do movimento cinema novo, sendo responsável por dois grandes manifestos deste cinema: a “estética da fome” e a “estética do sonho” (ROCHA, 2004).

Moreno (2011) propõe uma análise de “Memórias do subdesenvolvimento” de Gutierrez Alea, e “Terra em Transe” de Glauber Rocha. E traz à baila também uma discussão acerca do manifesto *Hacia um tercer cine* de Fernando Solanas e Octavio Getino e *por um cine imperfecto* de Julio García Espinosa. Em linhas gerais, Moreno (2011) busca compreender como se deu o engajamento político por parte das produções cinematográficas latino-americanas durante um período de repressão estatal, mas também de ressignificação da estética, de fundamentos teóricos, de temáticas e objetivos. Ela questiona não só como este cinema nasce, mas como ele se fundamenta e como resiste.

Temos na atualidade uma série de artigos científicos que falam sobre o cinema latino-americano das décadas de 1960 e 1970. Muitos destes artigos estão em revistas sobre cinema, história, sociologia, política e afins. Há uma produção acadêmica considerável sobre o tema desta pesquisa, mas a maior parte destes artigos discorre com maior intensidade sobre como se constrói e como caminha este cinema militante e questionador, do que sobre especificidades

estéticas dos movimentos, manifestos e grupos. Muitas das vezes indicando pouca ou quase nenhuma distinção entre os movimentos cinematográficos mais relevantes do cenário em questão. Alguns destes trabalhos estão indicados a seguir.

Em seu artigo: “Movimentos cinematográficos na América Latina”, Stecz (2009), se propõe a traçar um breve panorama acerca dos mais relevantes movimentos cinematográficos na América Latina nos anos 1960 e 1970. A autora diz que estes movimentos foram influenciados pelo pensamento de esquerda, pelo Neorrealismo Italiano, pelas teorias soviéticas de montagem, pelo documentário inglês e pela *Nouvelle Vague* francesa. A autora destaca ainda que no Brasil o movimento cineclubista exerceu forte relevância e atuou também como parte integrante na construção de estratégias a fim de combater o domínio das produções “Hollywoodianas”. Ela procura narrar ainda de maneira breve, um pouco dos primeiros passos deste cinema revolucionário na Argentina, Cuba e Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950, antes das grandes transformações no cenário político. Trazendo a discussão para os anos 60 e 70, a autora destaca a atuação dos grupos *Cine de Liberación* e *Cine de la Base*.

Dizendo que ambos são movimentos cinematográficos argentinos que promoviam formas alternativas de produção e distribuição a partir de objetivos políticos fortemente demarcados, principalmente o *Cine de la Base*, que como o próprio nome diz, defendia um cinema de base, um cinema que fosse até a base. Esta forma de levar cultura, arte e política até às massas, possui influências do *agitprop* soviético. A seguir a autora contextualiza o cenário político latino e nacional, explicando brevemente como se dá a tomada de poder pelos militares e quais os fatores políticos e econômicos envolvidos. E insere o cinema neste panorama, trazendo também um pouco da discussão acerca da ideia de arte politizada, relacionando esses questionamentos com o cinema revolucionário latino-americano, falando sobre os manifestos lançados naquele período.

O argentino De La Puente tem alguns textos sobre o cinema militante, podendo ser citados: “Estética e política no atual cinema militante argentino” de 2008, e “Cinema base: espalhe as lutas até as consequências finais” do ano de 2013, este último disponível apenas em formato digital. No primeiro texto, ele começa com uma discussão geral acerca da relação entre os segmentos artísticos com a política. Em seguida, o autor sugere uma possível definição para a noção de cinema militante, destacando que esse cinema promove mudanças sociais e estimula a conscientização. O autor ainda cita algumas características que diferenciam o cinema militante das demais formas de fazer cinema, trazendo também informações de como o cinema militante surge. Em seguida ele discorre acerca do *Cine de Liberación* e *Cine de la Base*, falando do que compõe cada um e suas diferenças. O autor continua o texto falando sobre o cinema militante

na Argentina dos anos 2000.

O segundo texto do autor, parece ser um resumo do primeiro texto, porém com um foco especial na característica revolucionária do *Cine de la Base*. Ele discorre sobre o que é o *cine de la base* e sua importância para o cinema da América Latina, fala também do primeiro filme deste grupo: *Los traidores* (1973), bem como da ligação do grupo com o PRT-ERP, e enfatiza como o cinema militante das décadas de 1960 e 1970, defendia o uso da projeção como ato político e como parte do filme.

Outro texto sobre o cinema militante da Argentina foi: “De INSUD à Brukman: inflexões políticas e estéticas no cine militante argentino”, de Villela (2014). É um artigo publicado na revista “De la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual”. O autor fala um pouco sobre a história do cinema documental argentino, bem como discorre sobre o papel do cinema militante para o cinema argentino. Ele defende também que existem diferenças entre um cinema coletivo, urgente e direto, que se dá num período de crise, e um cinema de autor, reflexivo, que acontece em períodos estáveis. Ele, assim como outros autores, fala acerca das semelhanças e em especial das diferenças existentes entre o *cine de liberación* e o *cine de la base*, dando um destaque especial para o que foi o *cine de la base* e suas produções.

O livro: “O cinema na América Latina- Longe de Deus e perto de Hollywood”, de Paranaguá (1985) é útil no sentido de trazer informações mais concretas acerca de como o cinema chega à América Latina e sua condição de subdesenvolvido, bem como foi útil na compreensão da relação existente entre cinema e Estado, principalmente no surgimento do movimento *cinema novo*.

A tese de doutorado da Cristina Alvarez Beskow (2016), “O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano - Olhares e Vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba), trouxe contribuições para esta pesquisa fornecendo dados mais específicos acerca dos movimentos de cinema na América Latina nas décadas de 1960 e 1970, bem como acerca de suas influências e principais aportes teóricos, assim como também nos fornece um panorama acerca da conjuntura política e artística no Brasil, na Argentina e em Cuba durante o período em que se dá a construção do *Nuevo Cine Latinoamericano*, trazendo uma discussão também acerca do processo de distribuição dos cinemas militantes, políticos e revolucionários na América Latina nas décadas anteriormente citadas.

Também trazendo contribuições acerca das especificidades dos cinemas políticos e militantes na América Latina durante as ditaduras militares, mas neste caso, falando muito mais acerca do cinema militante argentino, desde os antecessores do *Cine de Liberación* e *Cine de la*

Base até os grupos de cinema militante argentino do século XXI, explorando as contribuições que estes grupos das décadas de 1960 e 1970 forneceu para este cinema militante atual na Argentina. Está então presente enquanto contribuição para esta pesquisa o livro “El Compañero que lleva la Cámara- Cine Militante Argentino Contemporáneo” dos Argentinos Pablo Russo e Maximiliano de la Puente (do qual já citei também dois artigos). Este livro foi lançado no ano de 2007.

Ainda discutindo acerca do cinema militante e sua atuação, estão também os artigos do também argentino Mariano Mestman “La Exhibición del Cine Militante Teoría y Práctica em el Grupo Cine Liberación” de 2009. Onde o autor discorre acerca do cenário político no momento da construção do cinema militante argentino, neste caso apenas do *Cine de Liberación*, com destaque para como se davam as exibições e projeções do filme *La Hora de Los Hornos* de Fernando Solanas e Octavio Getino. O outro artigo é “Opciones Visuales em torno a la Protesta Obrera. De *La Hora de Los Hornos* (1968) a *Los Traidores* (1973)”, artigo de 2014. Onde o autor inicia refletindo acerca de aspectos característicos das manifestações sindicais na Argentina e como o cinema militante utilizou estas imagens. Apontando aspectos da relação entre movimentos sindicais e protestos dos trabalhadores na Argentina e os grupos *Cine de Liberación* e *Cine de la Base* através de seus respectivos filmes.

Com contribuições acerca do cinema militante argentino, o artigo do também argentino Mariano Veliz “El Cine Militante Latinoamericano y la Narrativa Contrahistórica”, publicado em 2010. Apresenta contribuições para esta pesquisa pois também discorre acerca do panorama político na década de 1960, ressaltando a importância da Revolução cubana para a construção do cinema militante argentino, reforçando quais eram os pressupostos que orientavam a prática deste cinema. Assim como também nos fala da importância da luta anticolonial no pós-Segunda Guerra Mundial, bem como reforça a importância de Frantz Fanon (1925-1961) para pensarmos as dinâmicas políticas e sociais na América Latina.

Há também toda a teoria acerca dos antecessores e influências do cinema militante argentino, assim como acerca das ditaduras militares na América Latina e sobre a vida política na Argentina, sobre os novos cinemas na América Latina. Além da teoria acerca da intelectualidade orgânica gramsciana, bem como sobre os conflitos políticos e intelectuais na Argentina. E por fim, está presente a teoria que complementa as análises dos filmes.

1.4.Procedimentos metodológicos

Esta é uma pesquisa com abordagem qualitativa, Kripka, Scheller e Bonotto (2015),

vão definir os estudos qualitativos como: aqueles que buscam compreender um fenômeno em seu ambiente natural, onde esses ocorrem e do qual faz parte (p. 57). Para tanto, ela não está presa aos números, mas sim no entendimento dos motivos pelos quais determinadas coisas acontecem, direcionando sua atenção nas dinâmicas das relações sociais. A pesquisa qualitativa se caracteriza pelas ações de descrever, compreender e explicar. Silveira e Córdova (2009) assinalam que a pesquisa qualitativa está interessada na compreensão dos grupos e fenômenos sociais.

Em uma pesquisa qualitativa existem alguns caminhos possíveis a fim de se construir dados e informações que possam contribuir em determinado estudo. Com base nos objetivos, esta é uma pesquisa exploratória que tem como intuito promover uma maior familiaridade com o problema, ampliando as possibilidades de entendimento acerca dos objetivos de pesquisa, pois proporciona uma flexibilidade em relação ao planejamento, como afirma Gil (2002). Esta pesquisa também se caracteriza enquanto documental etnográfica, por articular metodologias da pesquisa documental, assim como da etnografia.

Em relação aos procedimentos de coleta de dados, o instrumento escolhido foi a pesquisa documental, que segundo Kripka, Scheller e Bonotto (2015), além de atuar como complemento a outros tipos de análises, também fornece aspectos novos, cabendo ao pesquisador selecionar os documentos que melhor irão servir à pesquisa, bem como encontrando o melhor método para análise dos dados encontrados. Nesta pesquisa existem documentos que já tiveram certa sistematização, mas não a fim de responder a problemática semelhante à desta pesquisa. Além dos filmes *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores*. Que foram selecionadas com base na pesquisa documental, onde ao acumular informações acerca da construção e desenvolvimento do cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970, a autora decidiu utilizar os filmes em questão no intuito de buscar responder a problemática desta pesquisa.

Gil (2008) ainda afirma que a pesquisa documental torna possível uma investigação que use como meio de pesquisa outros tipos documentos, além de documentos escritos. Esta pesquisa se vale dos mais variados tipos de documentos, tais como: artigos científicos, livros, revistas e jornais digitais, principalmente revistas políticas de esquerda, material audiovisual (filmes dos grupos de cinema militante argentino).

A coleta e análise dos dados e informações obtidas se deu a partir da análise fílmica. Não se trata, no entanto, de análise fílmica nos moldes convencionais (ou considerados convencionais), mas sim uma análise fílmica a partir da antropologia. Onde o filme atuou como um campo para que a pesquisa etnográfica fosse realizada. Deste modo, foi realizada uma

etnografia de arquivos, entendendo neste caso, o filme como um arquivo ao analisar o filme *La Hora de Los Hornos* do grupo *Cine de Liberación* e o filme *Los Traidores* do grupo *Cine de La base*, busca-se obter informações acerca do momento político e social na América Latina, depois particularmente na Argentina.

Barbosa (2014) vai dizer que apesar da antropologia e o cinema surgirem praticamente ao mesmo tempo no século XIX, as discussões acerca dessa relação só vão ser feitas a partir do século XX, e apesar do uso das imagens na antropologia causarem estranhamento, através das imagens a antropologia pode pensar estratégias metodológicas para lidar com problemáticas contemporâneas. Os filmes podem exercer um papel de interlocutores privilegiados a partir das análises antropológicas que entendam o filme como um universo imagético que participa da construção social e cultural da realidade.

Dentre os possíveis usos da imagem como instrumento para a pesquisa antropológica está a utilização de imagens, filmes e vídeos como elementos que proporcionam a criação de uma configuração etnográfica específica e enquanto elemento que pode ser incorporado em uma análise de uma realidade específica.

Longe da antropologia de gabinete (pesquisas feitas dentro de um escritório a partir de relatos de missionários e viajantes) esta pesquisa etnográfica de arquivos se apoia na etnografia fílmica que, segundo Reyna (2019), são estudos de decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem. Tomando o filme como campo de pesquisa, fazendo uma leitura da tela, descrevendo as imagens, construindo interpretações passíveis de questionamentos, num processo pelo qual o filme nos aproxima do outro “eu”.

O tempo e espaço no qual esta pesquisa está direcionada são as décadas de 1960 e 1970, na América Latina, especialmente na Argentina, onde surge o Terceiro cinema e o Cinema militante. Serão inseridas às análises, acontecimentos históricos na América Latina e em outras partes do mundo, assim como a formação política da Argentina em décadas anteriores a fim de construir um panorama acerca das bases históricas, políticas e culturais do cinema militante argentino.

Esta pesquisa, portanto, se pauta na análise de documentos, artigos, livros, filmes e outros. No que compõe o cinema militante argentino e como ele atua na sociedade em questão pensando, a partir disto, suas possíveis conexões teóricas e práticas com a noção de intelectualidade orgânica gramsciana.

Esta dissertação está assentada em mais quatro capítulos. No capítulo dois nos propusemos a compreender o movimento histórico internacional que confluuiu à gestação de vanguardas europeias e concomitantemente na África que lutava por sua descolonização.

No capítulo três nos dedicamos a entender esse movimento na América Latina. De como, ao tempo que o mundo “desenvolvido” gerava movimentos estéticos revolucionários, o mundo “subdesenvolvido” da América Latina aliava estética à política e punha em movimento a relação entre a política e a militância no cinema, notadamente na Argentina com o *Cine de Liberación* e o *Cine de la Base*.

O capítulo quatro foi discutido conceito de intelectual orgânico em Gramsci, além de trazer informações acerca da construção de organizações e/ou partidos de esquerda na Argentina, fornecendo assim um panorama acerca das tensões intelectuais até o surgimento do cinema militante argentino. A fim de preparar o leitor para uma melhor compreensão das análises fílmicas, presentes no quinto capítulo deste trabalho. Onde foi feita de forma descritiva uma interpretação acerca das informações presentes nos filmes *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, gerado pelo *Cine de Liberación* e o filme *Los Traidores*, de Raymundo Gleyzer, gestado pelo *Cine de la Base*. Visando relacionar estes filmes com o conceito de intelectual orgânico de Antonio Gramsci.

2. INSPIRAÇÕES E ANTECESSORES DE UM CINEMA MILITANTE NA AMÉRICA LATINA

O objetivo deste capítulo é compreender o movimento histórico internacional que antecedeu as vanguardas cinematográficas latino-americanas. Isso posto, passar pelo *Neorrealismo italiano*, a *Nouvelle Vague francesa* e outros movimentos europeus, além dos movimentos de independência e descolonização africanos se torna imperativo. Assim como admitindo a influencia exercida pelos cineastas Joris Ivens e Chris Marker para o desenvolvimento do cinema militante argentino.

2.1 Antecedentes em Outros Continentes

Desde sua invenção, o cinema tem sido, assim como outras artes, uma maneira de refletir e pensar a sociedade frente os aspectos e demandas que caracterizam e constroem cada momento significativo em nossa história, ainda que isto nem sempre tenha sido organizado teórica e metodologicamente. A partir do século XX, em muitos casos influenciados por guerras e pelo fascismo, o cinema em diversas partes do mundo vai experimentar elaborações que articulem arte e política e/ou arte e militância. Sendo em muitos aspectos, um cinema revolucionário.

Aqui abordarei acerca de alguns exemplos de grupos e manifestações cinematográficas e/ou revolucionárias do que concerne à luta política na Europa, Ásia e África. Iniciando com o *agitprop* na Rússia pré-revolucionária e pós-revolucionária, passando pelo cinema *verité*, *free cinema*, neorrealismo italiano e *nouvelle vague* francesa, todos na Europa. Em seguida trazendo breves considerações acerca dessa nova onda (*new wave*) em países diversificados, onde o movimento possui bastante relevância ou uma importância considerável. Também falando acerca do que foi a luta anticolonial em seus principais aspectos e de sua importante relação para o movimento *Nuevo Cine Latinamericano*. E finalizando trazendo breves considerações acerca do cinema de Chris Marker e Joris Ivens, pensando a relação destes cineastas com América Latina e suas contribuições para o cinema político e militante latino-americano. Considero estes variados antecedentes com suas histórias e estéticas políticas, forte alimento que contribuíra na construção de um cinema político, revolucionário e militante na América Latina das décadas de 1960 e 1970.

Acerca da relação cinema e política/militância, o escritor, pintor e militante argentino Ricardo Carpani (2010) nos diz que a política (nesta relação) não limita arte, mas sim fundamenta a arte, fazendo com que ela atue sobre a realidade e impulsione mudanças no seio

da sociedade.

A arte chama e desperta o inconsciente coletivo da humanidade, põe em movimento as mais confusas aspirações e desejos, exalta e sublima todas as repressões a que está sujeito o homem moderno: é um poderoso e irresistível instrumento de libertação. A arte é libertadora por excelência e as multidões reconhecem nela as suas tensões mais profundas para recuperar, através dela, as suas energias e esperanças ... A arte revolucionária deve emergir, em si, como expressão monumental e pública. As pessoas que o nutrem devem vê-lo em suas vidas diárias. Da pintura de cavalete, como vício luxuoso e solitário, é preciso passar como resultado à arte de massa, isto é, à arte. (Tradução livre)¹ (CARPANI, 2010, p.11).

2.1.1. Agitprop Soviético

O cinema militante argentino é herdeiro de um cinema de intervenção mundial, que surge em meados da década de 1920, com os soviéticos, através do *agitprop*² caracterizado por atividades artísticas e militantes promovidas durante a Revolução Russa de forma itinerante. No cinema, eram realizadas em navios e trens exposições de curtas-metragens com o intuito de promover o pensamento político, como afirma De La Puente (2008).

A agitação e propaganda é um conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social. Agitprop é o termo que sintetiza a expressão agitação e propaganda. Esse termo foi disseminado por diversos países, bem como as experiências dos grupos, brigadas ou coletivos de agitadores e propagandistas. (AGITAÇÃO, 2007, p.10).

Costa (2012) diz que o *agitprop* e seus militantes possuíam vínculos com o Estado Revolucionário, partindo de suas ações e demandas. De fato, este vínculo não somente existia, como na realidade o *agitprop* foi criado pelos revolucionários Russos como meio de falar às massas e assim poder organizar os trabalhadores urbanos, camponeses e soldados na Rússia pré-revolucionária do começo do 1917. Em outubro de 1917, com a tomada de poder pelos Bolcheviques, os revolucionários utilizaram o *agitprop* para informar a toda população acerca da vitória, além de alertar sobre os perigos de estarem organizados frente uma possível

¹ “El arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve cometido el hombre moderno: es un poderoso e irresistible instrumento de liberación. El arte es libertador por excelencia y las multitudes se reconocen en él y su alma colectiva descarga en él sus más profundas tensiones para recobrar, por su intermedio, las energías y las esperanzas... El arte revolucionaria debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte”. (CARPANI, 2010, p.11).

² O termo *agitprop* significa agitação e propaganda, e surge no final de 1910 na Rússia, ganhando impulso no começo de 1920 (AGITAÇÃO, 2007).

contrarrevolução, conforme consta na cartilha “Agitação e Propaganda no processo de transformação social” (2007).

A Revolução Russa vai acontecer em dois momentos, segundo nos fala Petrino (2016). Em fevereiro de 1917 e em outubro de 1917 com a vitória Bolchevique sobre os Mencheviques. Tatemoto (2017) diz que este feito vai representar possivelmente a primeira tomada de poder bem-sucedida da classe trabalhadora após a primeira Guerra Mundial, neste momento da Revolução o livro *O Capital* de Karl Marx completava cinquenta anos desde sua primeira publicação. Fato importante para se pensar o contexto em que se dá a Revolução Russa, bem como a criação do *agitprop*.

Ainda segundo Tatemoto (2017), neste momento a Rússia era governada por uma monarquia absolutista autocrática. E a população que já vivia em condições de pobreza, sente sua situação se agravar de forma considerável quando a Rússia entra na Guerra. Principal dirigente da Revolução, Lenin acreditava e defendia a ação política da classe trabalhadora, portanto a Revolução Russa é feita pelas mãos de trabalhadores urbanos e camponeses, onde num primeiro momento ocorre uma Revolução Democrática abolindo o Czarismo e depois ocorre uma Revolução Socialista instituindo o poder a classe trabalhadora.

A propaganda atuou como instrumento essencial para a Revolução se fazer efetiva. Para Lenin a propaganda atuava como uma conexão entre as massas e o partido comunista (PEÑA PRECIADO apud PETRINO, 2016, p. 4). A Rússia neste momento tinha um alto índice de analfabetismo. O que vai pautar as eleições no que concerne as técnicas de propaganda, conforme assevera Costa (2012).

O Partido Comunista Soviético vai criar o departamento de agitação e propaganda, o qual vai desenvolver o termo e a ideia do *agitprop*, com o principal objetivo de levar o teatro para a classe trabalhadora, Brown (2013). O teatro *agitprop* era um “braço artístico” do exército revolucionário e atuou antes, durante e depois da Revolução, sofrendo alterações e assumindo diversas formas, de acordo com Costa (2012).

Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita. (COSTA, 2012, p.170).

A propaganda Revolucionária neste momento não contava com o suporte de alguns meios de comunicação de massas, como o rádio e a TV. Os cartazes tinham bastante destaque

neste contexto. O cartaz que durante a primeira Guerra Mundial se torna um meio de comunicação de massas utilizado pelo Czar para incentivar a população a participar da Guerra. A propaganda conseguia não somente informar a população, mas também incitava à ação (PETRINO, 2016).

Além do teatro, dos cartazes e do cinema o *agitprop* utilizou todos os meios de propaganda possíveis, desde bandeiras, festivais e até esculturas monumentais, dentre outros. Assim não somente enchiam os espaços de propaganda, como também criavam um ambiente que tornava impossível a indiferença, como afirma Cobb (1993). A autora em questão nos diz ainda, que a Rússia e o partido comunista em 1925, também incorporaram o esporte como técnica do *agitprop*, pois acreditavam que o esporte era capaz de educar as massas, facilitar o trabalho em equipe, além de ser uma oportunidade de concentrar a maioria dos trabalhadores nas organizações do partido.



Imagem 1 - Cartaz utilizado pelo governo Revolucionário na Rússia com a seguinte frase: “Esteja pronto para o trabalho e para a defesa do país!”³

³ Disponível em: <https://guia21.sul21.com.br/exposicoes/os-100-anos-da-revolucao-russa-em-seus-artistas-iv-os-cartazes-das-ruas/>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

No cinema, um dos cineastas de maior destaque é Alexandre Medvikine (1900-1989), responsável na década de 1930 pela criação do cine-trem, onde era possível filmar e exhibir filmes sobre a vida dos trabalhadores e operários (BESKOW, 2013). Outros cineastas compõem o cenário artístico revolucionário na Rússia, como Devis Kaufman, conhecido como Dziga Vertov (1896 – 1954). Ele vai trabalhar os conceitos de Kino-pravda (cinema verdade) e Kino-glaz (cinema olho), que vão marcar a trajetória percorrida por Vertov em busca da percepção da realidade através de uma montagem que capaz de criar uma relação entre o olho humano e a câmera. E Serguei Einsenstein (1898-1948) que vai estabelecer novos sentidos aos processos de montagem e edição. Einsenstein participou ativamente do *agitprop* no teatro e depois no cinema, assim como também participou do exército revolucionário, ou seja, participou do exército vermelho. Conhecido como o cavaleiro do Exército vermelho, Alexandre Ivanovitch Medvedkine (1900-1989) torna-se na década de 1930, diretor chefe do setor de propaganda de todo o exército soviético, como afirma Beverari (2017), que nos diz ainda que em 1932, Medvedkine vai organizar o projeto cine-trem. Projeto viável graças a extensa rede ferroviária na Rússia, bem como pelo fato do trem ser o principal meio de transporte na época. Essas questões tornaram possível a existência de trens de propaganda com um vagão destinado ao cinema,

Para Medvedkine, mais importante do que proporcionar o filme às massas seria a experiência que envolve a construção do filme e seus resultados posteriores. Assim, os trabalhadores por onde passara a locomotiva poderiam vivenciar os pormenores da indústria cinematográfica ao participarem diretamente da construção dos roteiros, atuação dos personagens e acompanhamento da revelação e montagem da celuloide. A exibição seguida por calorosos debates também entusiasmava os realizadores que buscavam melhorar as condições de vida de um povo ainda marcado pela Guerra Civil. (BEVERARI, 2017, p.57).

Segundo Beverari (2017), eram utilizados três vagões, um era utilizado como dormitório, em outro eram realizadas as projeções e o terceiro era reservado para revelar e copiar as películas. Foram ao todo 294 dias de viagem exibindo 18 números de cinejornal e 53 filmes de propaganda. Diante dos conflitos sociais de período, o lema daqueles que se dedicavam ao cine-trem era: “Hoje filmamos, amanhã exibimos”. Essas exibições eram seguidas de debates, o que inseria o expectador dentro de um processo de construção compartilhada. Com relação aos trabalhadores do cine-trem. Todos exerciam variadas tarefas, num processo de produção fílmica coletiva, onde são extinguidos os limites entre trabalho manual e intelectual.

Em **Como você vive, camarada mineiro?** (1932, 22 minutos) está presente a preocupação com eventuais empecilhos no andamento do trabalho, que poderiam prejudicar o crescimento econômico soviético. No filme, vemos a exibição e o debate com os trabalhadores, onde eles assistiam a sua rotina laboral e depois discutiam, pensando em soluções. A reação à exibição era imediata, com planos de reestruturação, discussões e punição dos responsáveis por eventuais, como explica Medvedkine. (grifo do autor) (SOTOMAIOR, 2017).

A questão do trabalho era muito importante na Rússia revolucionária, por consequente era frequentemente alimentada e estimulada pelos meios de agitação e propaganda da época. Estando presente nas mensagens que eram enviadas ao povo através das diversas técnicas de *agitprop*.

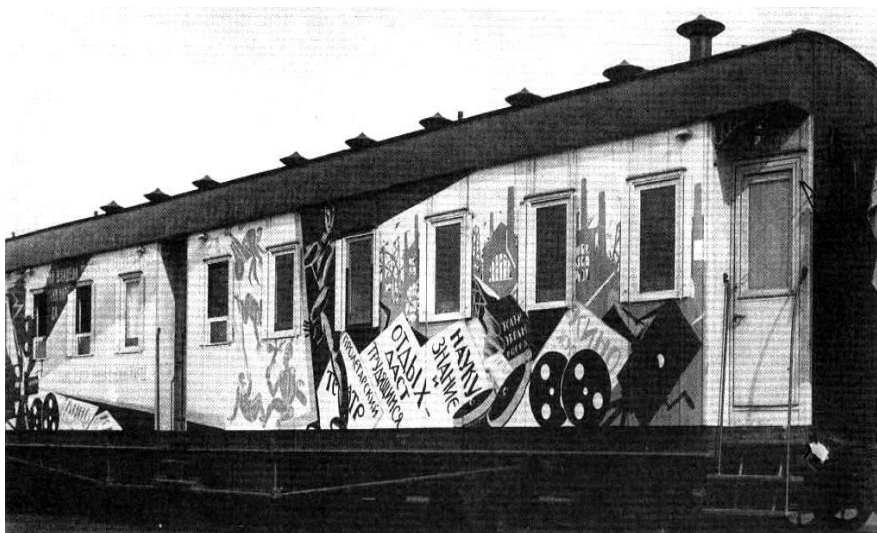


Imagem 2 - Cine-trem soviético.⁴

2.1.2. Neorrealismo Italiano

Durante a década de 1940, o cinema vigente na Itália era um cinema que buscava negar a realidade ou até mesmo mascarar o cenário bélico. Conforme García (2012), durante o fascismo na Itália, o regime ditatorial de Mussolini (1883-1945) dirigia o cinema a partir do entendimento que o filme era uma poderosa arma de expressão, sendo um grande instrumento para a obtenção dos fins que desejados pelo fascismo. Estimulando assim, o desenvolvimento do cinema italiano em detrimento do cinema importado.

Surgiram então os famosos estúdios que serviriam de cenário para cerca de 200 longas-metragens, desde sua criação em 1937 a 1943, ano em que o grosso da produção cinematográfica italiana começou a acontecer em Veneza. Essas produções eram propagandísticas ou, no estilo do Comédias americanas, de caráter amistoso,

⁴ Disponível em: <https://projectoidis.org/cine-trenes-de-agitacion-2/>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

romântico, sem complicações excessivas, com final feliz. Em suma, o que na Itália ficou conhecido como “comédias telefônicas brancas”. (tradução livre)⁵ (GARCÍA, 2012, p.160).

Este cinema possuía o caráter propagandístico e alimentava uma rejeição ao cinema comercial norte-americano, em especial, como afirma Verdeal (2014). Obviamente esta rejeição possuía uma base nos ideais do governo ditatorial de Benito Mussolini. García (2012) relata que o cinema foi provavelmente a atividade artística mais exportada no pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, os anos seguintes vão contemplar uma nova forma de entender a relação entre arte e realidade. E este novo modelo de pensar, vai encontrar no cinema seu principal modo de expressão. Assim surgiu o neorrealismo.

A definição exata dessa tendência artística surge da ideia do cineasta e professor do Centro Experimental Umberto Barbaro. O neorrealismo se baseava na corrente “poética realista” que abordava a realidade de diferentes formas e onde acontecimentos cotidianos, dramas, coisas eram descritos com a sensibilidade da poesia. Barbaro analisa o filme “A Primavera das Brumas” (1938), de Marcel Carné, reconhecendo neste filme francês um exemplo do caminho a seguir para a cinematografia italiana. E assim foi, o neorrealismo acabou sendo estritamente italiano, ligado à alma italiana, e em cada uma de suas obras a italianidade se respira, não só no estilo dos diretores, mas também no retrato dos acontecimentos sociais da Itália que acaba de morrer ou da que acabara de nascer. (tradução livre)⁶ (VERDEAL, 2014, p.4).

As artes, incluindo o cinema na Itália, vão encontrar maior liberdade para buscar referências a partir da queda de Mussolini. Encontrando inspirações numa tradição realista em seu próprio País, assim como no realismo cinematográfico soviético e no realismo poético francês, segundo García (2012). Diretores e críticos da revista *Cinema*, entre eles Luchino Visconti (1906-1976), Gianni Puchini (1914-1968), Cesare Zavattini (1902-1989) dentre outros desenvolveram o estilo neorrealista acreditando que o cinema italiano deveria buscar inspirações nos escritores realistas do século XX (KREUTZ, 2018).

⁵ Surgen entonces los famosos estudios que servirían de escenario a alrededor de 200 largometrajes desde su creación en 1937 hasta 1943, año en el que el grueso de la producción cinematográfica italiana comenzó a realizarse en Venecia. Estas producciones eran de tipo propagandístico o, al estilo de las comedias americanas, de índole amable, romántica, sin excesivas complicaciones, con final feliz. En definitiva, lo que en Italia se conocía como “comedias de teléfono blanco”. (GARCÍA, 2012, p.160).

⁶ La definición exacta de esta tendencia artística surge de la idea del director de cine y profesor del Centro Experimental Umberto Barbaro. el neorrealismo se basaba en la corriente “realista poética” que enfocaba la realidad de distintas formas y donde los hechos cotidianos, los dramas, las cosas, estaban descritos con la sensibilidad de la poesía. Barbaro analiza la película “El muelle de las brumas” (1938), De Marcel Carné, reconociendo en este film francés un ejemplo del camino a seguir por la cinematografia italiana. Y así fue, el neorrealismo terminó por ser estrictamente italiano, vinculado al alma italiana, y en cada una de sus obras se respira italianidad, no solo en el estilo de los directores, sino en el retrato de los hechos sociales de la Italia que acababa de morir o de la que acababa de nacer. (VERDEAL, 2014, p.4)

Segundo García (2012) nos diz, em 1945 o cinema italiano direciona seu olhar para a realidade do País. Um País devastado pela guerra, um país assolado pela miséria e pela fome. Este obriga os cineastas a se reinventarem (não somente o cenário social obriga aos cineastas italianos da época a repensarem seus cinemas, mas também uma consciência política e um compromisso com a população que também é um compromisso com a arte). Muitos cineastas vão em busca da objetividade em seus filmes, em muitos casos usando o documentário. Não exista espaço nestes filmes para a metáfora ou outros artifícios parecidos. O neorrealismo italiano utilizava, inclusive, personagens reais, possuidores da realidade mostrada, em alguns filmes estes personagens estão no lugar onde vivem, fazendo o que era de costume para um cada em seu cotidiano.

Essas obras apresentam as classes populares, os grupos marginais da sociedade que raramente ocuparam um lugar tão proeminente na arte: eles são pobres, se expressam o melhor que podem, na maioria das vezes em seu dialeto como marca do populismo. Dois novos tipos de personagens também aparecem: a mulher e a criança. (tradução livre)⁷ (GARCÍA, 2012, p.161-162)

Representando uma forma de reação a guerra e a tudo que ela representava, o neorrealismo vai operar como uma das bases do cinema moderno. Ainda que receba críticas acerca de uma possível falta de estilo consistente, era certo que o mais frequente no neorrealismo era a desconstrução de modelos cinematográficos comerciais. Trazendo histórias que retratavam a situação das classes oprimidas, o neorrealismo vai representar também uma mudança na cultura italiana. Sendo considerado não somente um estilo cinematográfico, mas principalmente uma filosofia moral a fim de libertar o cinema das amarras dos estúdios hollywoodianos (KREUTZ, 2018).

O uso de atores não profissionais (selecionados na rua); o realismo do cenário obtido ao sair dos estudos em favor da filmagem ao ar livre; a adoção de um estilo documental; contar histórias inspiradas na vida cotidiana: os princípios estéticos introduzidos pelo neorrealismo foram baseados em tudo isso. (tradução livre)⁸ (STARA, 2010, p. 43).

⁷ Protagonizan estas obras las clases populares, los grupos marginales de la sociedad que rara vez habían ocupado un lugar tan preeminente en el arte: son pobres, se expresan como pueden, la mayoría de las veces en su dialecto como marca de populismo. Aparecen además dos nuevos tipos de personaje: la mujer y el niño. (GARCÍA, 2012, p.161-162).

⁸ El uso de actores no profesionales (seleccionados en la calle); el realismo de la ambientación obtenido al abandonar los estudios a favor de los rodajes en exteriores; la adopción de un estilo documentalista; la narración de historias inspiradas en la vida cotidiana: en todo esto se basaban los principios estéticos introducidos por el neorrealismo. (STARA, 2010, p. 43).

O neorealismo faz uso de cenários reais e autênticos como ruas, casas e espaços públicos em filmes nos quais não existe a obrigatoriedade de um final feliz. Ao mostrar a realidade tal como é (ou tal como determinado cineasta enxerga), o neorealismo italiano se afasta do cinema hollywoodiano (ideologicamente e esteticamente), pois o cinema italiano deste momento atuava como uma forma de denúncia social, García (2012).

Há discussões e controvérsias em torno de qual filme é de fato considerado o primeiro filme do neorealismo italiano, Kreutz (2018) diz que muitos consideram *Obsessão* de Luchino Visconti (1943), como o primeiro filme neorrealista. Segundo García (2012), o filme que data oficialmente o surgimento do neorealismo cinematográfico é “*Roma, Cidade Aberta*” de 1945 de Roberto Rossellini (1906-1977). Ambos os filmes carregam uma estética neorrealista, no entanto “*Roma, Cidade Aberta*” vai ter um alcance maior, consequentemente vai atingir um maior número de cineastas italianos e assim inaugurar oficialmente este estilo. Afora isto, Stara (2010) nos diz que o neorealismo cinematográfico conseguiu êxito internacional a partir da exibição de “*Roma, Cidade Aberta*” em 1946 na primeira edição do festival de Cannes.

Dentre os principais filmes do neorealismo italiano estão (além de *Roma, Cidade Aberta* e *Obsessão*), “*Ladrões de Bicicleta*” do Vittorio de Sica (1948); *A Terra Treme* do Visconti (1948) e *Alemanha, Ano Zero* do Rossellini (1948). Atuando como uma espécie de modelo contra o cinema hollywoodiano, o neorealismo influenciou diversos movimentos no mundo, inclusive na América Latina.



Imagem 3 - Cena do filme *Roma, Cidade Aberta*, 1945 de Roberto Rossellini.

2.1.3. Cinema Verité

O cinema verdade⁹ surge na década de 1960 na França, em parte graças aos avanços tecnológicos dos equipamentos de imagem e som, como nos diz Baggio (2009). Segundo Aouad (2010), o termo cinema verdade tem sua origem no kinopravda (cinema verdade) do cineasta soviético Dziga Vertov na década de 1920, mais precisamente ao final da década em 1929, mas é através de suas técnicas de produção e montagens inovadoras que Jean Rouch (1917-2004) e Edgar Morin (vão através de *crônica de um verão* (filme que também apresenta traços etnográficos devido a formação acadêmica e histórico profissional de Jean Rouch (1917-2004) enquanto etnólogo e cineasta) inaugurar o cinema *verité* na França em 1961.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de Procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004, p.81-82 apud BAGGIO, 2009, p.167).

Falando de modo simples, o cinema verdade pode ser definido como um método de filmagem que utiliza câmeras portáteis e som sincronizado. Mamber (1974) vai nos dizer que esta é uma definição incompleta, uma vez que está contemplando apenas aspectos técnicos em um tipo de cinema onde a posição do cineasta diante do mundo que ele filma é algo extremamente importante. Dentre as problemáticas do cinema verdade estavam aquelas que giravam em torno de sua denominação, assim como nos diz Graff (2011), ao relatar que a maioria dos historiadores francófonos preferiam o termo cinema direto no lugar de cinema verdade. Enquanto com os historiadores anglófonos acontecia o oposto, usando “cinema direto” apenas para se referir ao estilo de filmagem que utilizava câmera portátil. Isto posto, é preciso dizer que as problemáticas acerca das definições terminológicas do cinema verdade não são foco desta pesquisa, estão aqui inseridas de modo resumido a fim de fornecer um panorama acerca da construção deste cinema.

De acordo com Mamber (1974), o cinema verdade foi praticado em todo o mundo, em especial na América, França e Canadá. Ganhando bastante destaque com o filme *Crônica de um verão*, como foi dito anteriormente. Entre os principais cineastas do cinema verdade estão:

⁹ Verdade é a tradução em português para a palavra “verité” em francês. É importante ressaltar que existem distintas discussões acerca dos termos que perpassam o cinema verité.

na França, Jean Rouch, Mario Ruspoli (1925-1986) e Chris Marker (1921-2012); na Itália, Vittorio de Seta (1923-2011) e Francesco Rosi (1922-2015); nos Estados Unidos, Robert Drew (1924-2014), Richard Leacock (1921-2011) e por fim no Canadá estão Michel Brault (1928-2013), Pierre Perrault (1927-1999) dentre outros (SENÉCAL, 1963).

O cinema verdade não deve ser traduzido literalmente, mas tem como principais elementos de sua composição, a ação de filmar pessoas reais, num processo onde o cineasta não vai atuar como um diretor, nem como roteirista, pois não existe a presença de um *script* previamente preparado, e o cineasta em nenhum momento vai dizer a pessoa filmada como ela deve agir. Apenas pedindo a permissão das pessoas para filmá-las, o cinema verdade não utiliza atores profissionais, Mamber (1974).

A necessidade de equipamentos portáteis é resultado do desejo de atirar em situações conduzidas sem controle. Em vez de receber pessoas para a câmera, a câmera vai para eles. O cineasta deve ser livre para seguir a ação sem dominá-la por pura mecânica presença. Tripés, luzes pesadas, cabos e o resto da parafernália de filmagem de estúdio é eliminada. O cineasta é um repórter com uma câmera em vez de um caderno. (tradução livre)¹⁰ (MAMBER, 1974, p.3).

Existe no cinema verdade não apenas inovações técnicas, mas também (e principalmente) inovações na relação cineasta e sujeito filmado. A incorporação de novas técnicas é importante para a construção do cinema verdade, segundo Graff (2011). Neste sentido o cinema verdade vai marcar seu lugar na história do cinema, enquanto um cinema que oferecia algo diferente ao que era ofertado pelo cinema tradicional. Senécal (1963) nos diz que o cinema verdade rejeitava praticamente todos os artifícios da produção cinematográfica comercial. O processo de edição no cinema verdade possui correspondência com o processo de filmagem, pois o cineasta vai tentar recriar os eventos tal como ele os testemunhou, além do fato de todas as etapas estarem integradas da produção até a edição.

Evidenciando o compromisso do cinema verdade em representar um rompimento com as convenções do cinema tradicional, buscando na medida do possível eliminar as barreiras existentes entre o assunto e o público, conforme Mamber (1974).

¹⁰ The need for portable equipment is a result of the desire to shoot in uncontrol led situations. Instead of having people come to the camera, the camera goes to them. The filmmaker must be free to follow action without dominating it through sheer mechanical presence. Tripods, heavy lights, cables, and the rest ofthe paraphernalia of studio shooting are eliminated. The filmmaker is a reporter with a camera instead of a notebook. (MAMBER, 1974, p.3).



Imagem 4 - Cena do filme *Crônica de um verão*, 1961 de Jean Rouch e Edgar Morin.

2.1.4. Free Cinema

Cerca de dois anos antes da *nouvelle vague* francesa, um grupo de cineastas lançam seu manifesto *free cinema* ou cinema livre (em português) em Londres em fevereiro de 1956. Levando suas câmeras até as ruas a fim de obter uma imagem naturalista e improvisada de seu País. Inspirados pelo cinema poético do documentarista inglês Humphrey Jennings, o *free cinema* não era um acontecimento isolado, mas sim parte de uma corrente cultural na Inglaterra, tendo como principais diretores: Tony Richardson (1928-1991), Karel Reisz (1926-2002), Lindsay Anderson (1923-1994) (principal teórico do movimento), Walter Lassaly (1926-2017), Lorenza Mazzetti (1927-2020) e outros, segundo afirma Minerva (2009). O diretor francês Jean Vigo também inspirou o *free cinema* com suas noções de “documentário social” e “ponte de vista documentado”. Além do fato de Jean Vigo utilizar o método observacional para filmar nas ruas (MELLO, 2008).

Entre fevereiro de 1956 e março de 1959, mais cinco programas de curtas e médias metragens foram exibidos sob o rótulo comum de << cinema livre >>. É a porta de entrada para os longas-metragens que se seguiram e que projetariam uma nova imagem do cinema britânico, para além dos blockbusters de Alexander Korda, das comédias de Ealing e das adaptações teatrais de qualidade. (tradução livre)¹¹ (AGUILAR, 2009, p.19)

¹¹ Entre febrero de 1956 y marzo de 1959 se muestrou cinco programas más de cortos y mediométrajes bajo el marbete común de <<free cinema>>. Es el pórtico a los largometrajés que vinieron luego y que proyectarian una nueva imagen del cine británico, más allá de las superproducciones de Alexander Korda, de las comedias de la Ealing y de las adaptaciones teatrales de calidad. (AGUILAR, 2009, p.19)

Em 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial, o cinema inglês necessitava de uma nova estética cinematográfica que fosse capaz de atingir a classe trabalhadora do País. O realismo vai então influenciar cerca de duas décadas de produções cinematográficas atentas a necessidade do uso de uma nova linguagem que pudesse contemplar as demandas inseridas nas dinâmicas sociais durante o pós-Guerra, conforme nos diz Mello (2008).

A Segunda Guerra afetou o dia-a-dia da população do país independentemente de classe, gênero ou etnia. A nação parecia estar unida, e por volta de 1940 o termo "guerra do povo" (people 's war) já sugeria uma mudança de percepção. É evidente que a Guerra não provocou uma verdadeira revolução social, mas o sentimento de crise coletiva que assolou o país contribuiu para a dissimulação das mais aparentes distinções de classe da sociedade inglesa. (Mello, 2008, p. 62).

De acordo com Mello (2008), devido a sua aspiração ao realismo, o cinema inglês do pós-segunda Guerra Mundial vai trabalhar o realismo de gênero com caráter educacional e propagandístico. Havia também a busca por um cinema autenticamente inglês. Não existente neste momento nenhum ou quase nenhum espaço para o experimentalismo e inovações estéticas. Sendo o *free cinema* um dos responsáveis pela renovação do cinema inglês pós-Guerra. Quando apresenta seu primeiro manifesto junto de três filmes: “*O Dreamland*” de Lindsay Anderson, “*Momma Don’t Allow*” de Karel Reisz e Tony Richardson (1928-1991) e “*Together*” da italiana Lorenza Mazzetti. Estes diretores dão início ao primeiro programa *free cinema* que vai gerar mais cinco programas chegando ao fim em 1959.

Vê-se então que Free Cinema é o nome de uma série de programas exibidos no National Film Theatre de Londres entre 1956 e 1959, e também um movimento iniciado pelos diretores/curadores das mostras, além de autores do "manifesto por um cinema livre", uma reação vigorosa à estagnação do cinema inglês nos anos 1950. (MELLO, 2008, p.64).

Aguilar (2009) nos diz que uma das grandes características do *free cinema* é sua aproximação com a realidade, uma preocupação que estava presente no documentário britânico desde os anos trinta com John Grierson (1898-1972). E apesar de ser um cinema de procedência documental, o *free cinema* era também um cinema literário. No terceiro manifesto do *free cinema* em 1957, está escrito que a poética do programa está construída com os sentimentos destes cineastas sobre a Grã-Bretanha e que as coisas que produzem tristeza e revolta, são as coisas que deviam ser transformadas.

A preocupação com o comum é uma característica primordial do *free cinema*. Todos

os filmes, textos e manifestos indicam a existência de um desejo de olhar e documentar o cotidiano das pessoas comuns. Atribuindo um valor cultural a algo que num primeiro momento pode parecer não ter relevância. Caminhando junto com estas questões estão também os desafios estéticos presentes nas imagens preto e branco e sem som direto, o que levou os diretores a buscarem saídas alternativas, conforme Mello (2008).

Mello (2008) também vai dizer que o realismo do *free cinema* não era unidimensional, presente na própria complexidade da noção de realidade. São então encontrados diferentes níveis de realismo nas obras do *free cinema*. Há um realismo ideológico ligado as questões de classe, depois existe um realismo estético devido a defesa da inseparabilidade de forma e conteúdo, e por fim há um realismo humanista, lírico e romântico que buscava encontrar e mostrar a poesia existente nas coisas e pessoas comuns. O termo *free cinema* pode estar relacionado ao desejo de libertar o cinema tanto das amarras do cinema comercial quanto das imposições educacionais e propagandísticas do documentário inglês da década de 1930, reforçando assim a noção do filme como arte. O *free cinema* não estava buscando a perfeição técnica, o que marca mais uma atitude oposta ao cinema comercial, onde questão técnica é algo essencial.

Karel Reisz foi quem melhor definiu o Free Cinema ao dizer que ele representou mais uma reação do que uma revolução. O movimento surgiu em uma época de intensa transição, e acabou por integrar esta força de mudança, simbolizando o início de uma nova fase do cinema inglês. Foi também uma plataforma para novos diretores e técnicos, que puderam ousar e aprender através de filmes essencialmente livres. A aliança do Free Cinema à "relevância do dia-a-dia" parece ter sido também essencial ao desenvolvimento de uma estética e de um estilo próprios. (MELLO, 2008, p.76-77).



Imagem 5 - Captura de tela de uma das cenas de *O Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson.

2.1.5. Nouvelle Vague Francesa

As décadas de 1950 e 1960 contemplam um período de expansão dos chamados “novos cinemas” em várias partes do mundo, e um dos mais relevantes movimentos deste período é a *nouvelle vague francesa*, que nasce num contexto histórico de pós segunda Guerra Mundial, ainda que que a economia francesa estivesse em crescimento no momento, existiam tensões relacionadas as colônias francesas, segundo Murias (2015, p.12):

No entanto, neste momento assistimos à perda de colônias como a Indochina e a Tunísia, fato que faz com que a França queira reter o território da Argélia a todo custo. Foi assim que em novembro de 1954 a Frente de Libertação Nacional da Argélia, de tendência comunista, iniciou uma luta sangrenta, que será uma das protagonistas da vida dos franceses e causa de repercussões sociais muito importantes, especialmente na juventude daquele país, que se sente solidária com a causa anticolonial e que nestes anos começa a tomar consciência do seu papel na sociedade. (tradução livre)¹²

E esta juventude francesa decidida a se inserir no processo social e político do País, vai ser a protagonista da *nouvelle vague* neste momento, como veremos nos próximos parágrafos deste tópico. É importante ressaltar que a Guerra na Argélia vai ser um dos temas trabalhados de modo crítico pela *nouvelle française*, como no filme O “Pequeno Soldado” (Le Petit Soldat, 1960) do Jean-luc Godard.

Assim como “Trinta Anos Esta Noite” (Le Feu Follet, 1963) do Louis Malle, dentre outros filmes também relevantes para o período, Murias (2015).

Le Feu follet (com a bela, e livre, tradução de Trinta anos essa noite, 1963) é adaptação do romance do pré-hussard Pierre Drieu la Rochelle. A fotografia Cloquet sombria de Ghislain revela uma Paris nebulosa. Cinza, demonstra-se movediça aos pés de seu protagonista. O impasse pessoal de Leroy, rei sem reino, é o impasse da época. Seu passado militar de ação (o domínio colonial) se encontra bloqueado com a onda de independência –especificamente na Argélia. No jantar de sociedade no qual recai no alcoolismo admite: “Sou completamente apolítico”. (GADELHA, 2017, p.39).

¹² Sin embargo, asistimos en este momento a la pérdida de las colonias como indochina y Túnez, hecho que provoca que Francia quiera retener a toda costa el territorio de Argelia. Es así como en noviembre de 1954 el Frente de Liberación Nacional Argelino, de tendencia comunista, inicia una cruenta lucha, que será una de las protagonistas en la vida de los franceses y la causa de importantísimas repercusiones sociales, sobre todo en la juventud de aquel momento, que se siente solidarizada con la causa anticolonialista y que en estos años empieza a tomar conciencia de su papel en la sociedad. (MURIAS, 2015, p.12)

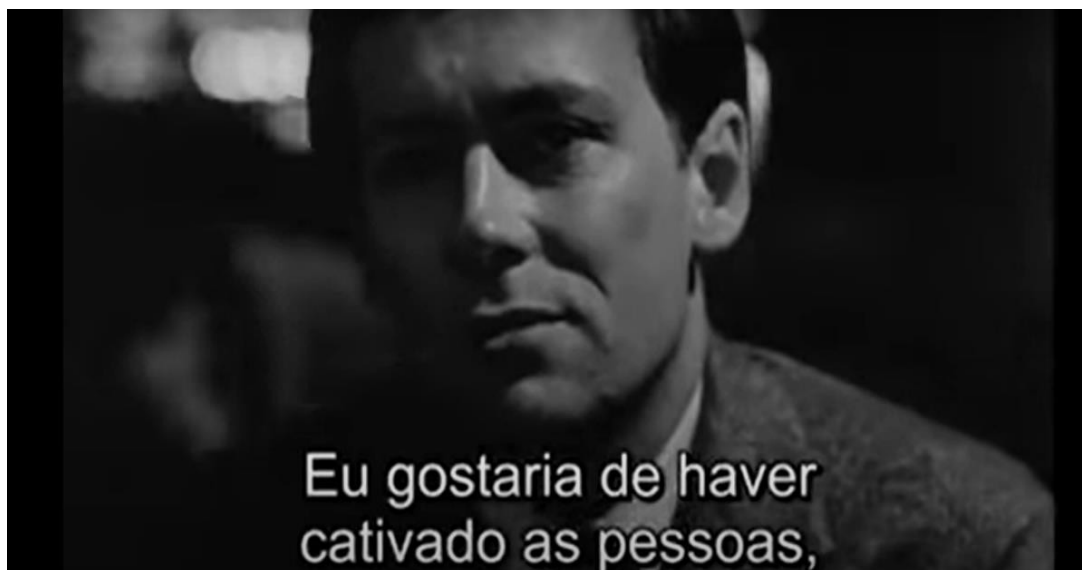


Imagem 6 - Captura de tela de cena do filme *Trinta Anos Esta Noite*, de Louis Malle, 1963.

Por ter surgindo em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, a *Nouvelle Vague* vai participar da chamada modernidade cinematográfica, que é responsável por gerar os denominados “novos cinemas” a partir da década de 1960, todos inspirados pelo *Neorrealismo italiano*. E em um contexto de modernidade cinematográfica, é muito importante que o cinema se aventure em busca de sua realidade própria, entendendo aqui, a modernidade enquanto conceito e não enquanto categoria cronológica temporal. Disposta neste caso, como um acume autorreflexivo para o cinema. Seria correto falar que um processo de autoconsciência se desenvolve na *Nouvelle Vague* francesa, assim como, possivelmente ocorre nas demais *New Waves* (novas ondas) e “novos cinemas” das décadas de 1950 e 1970, como nos diz Murias (2015).

De acordo com Moncasí (2016), os cineastas da *nouvelle vague* foram a própria reivindicação do autor e do seu discurso. O que também está presente nos critérios estéticos do neorrealismo italiano. Para Godard, o exercício da *nouvelle vague* é a busca de pensar o visível. Iniciar uma busca e assim chegar até o outro através de uma relação íntima entre cineasta e objeto representado. Ao inserir a busca do outro dentro da discussão acerca da natureza da imagem, a *nouvelle vague* vai inaugurar a questão da representação no cinema.

Este exercício se traduz, como já se objetou em diversas ocasiões em relação ao cinema do pós-guerra - de *Roma città aperta* (Rossellini, 1945) a *L'eclisse* (Antonioni, 1962) - em um abandono da narração; mas também na ambição de pensar, a partir da práxis do cinema, um discurso teórico sobre as imagens. É justamente nisso que a *Nouvelle Vague* aposta em grande medida, dando assim continuidade ao trabalho que os cineastas já haviam levantado como críticos antes. Por sua vez, isso explica por que

Deleuze vê na Nouvelle Vague o ápice da imagem- tempo: por trazer clarividência à sua reflexão, enfatizando a referencialidade do autor, mostrando o mecanismo do processo de criação como um elemento necessário para o desenvolvimento. da história, concebendo, portanto, o artifício como indissociável da narrativa. (tradução livre)¹³ (MONCASÍ, 2016, p. 225).

Entendendo o cineasta como um autor, os cineastas da *nouvelle vague* buscavam usar a técnica como um estilo. Pensando a câmera como se fosse uma caneta utilizada pelo cineasta. Assim, eles trabalham a noção de *caméra-stylo* que fornece uma articulação entre a linguagem audiovisual e a escrita do diretor no filme. A estética da *nouvelle vague* vai ser construída também a partir de sua base teórica, que tinha como principais representantes Alexander Astruc e André Bazin (fundador da *Cahiers du Cinema*), conforme Kreutz (2018).

Os críticos da Cahiers não abraçaram apenas as ideias de Bazin, como também tomaram emprestado de Astruc o conceito de autoria. A chamada *politique des auteurs* (“política dos autores”) sustentava que o filme deveria ser uma forma de expressão artística pessoal e que as melhores obras cinematográficas eram aquelas nas quais estava visível a assinatura de seus autores. (KREUTZ, 2018, p.3).

Segundo Gadelha (2017), a *nouvelle vague* não deve ser lida como um movimento uniforme, nem como uma totalidade fechada, pois as divergências estão presentes desde sua origem na França, na redação dos *Cahiers du cinema*. Tendo como um dos pontos em comum, o imbricamento entre cinematografia e crítica. Os autores que vinham da escola *Cahiers du cinema* nos anos 50, eram no sentido estrito do termo, os autores *nouvelle vague*. Que seriam Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffant, como afirma Marie (2003), que também nos diz que apesar de ser um fenômeno que une ideias, acontecimentos e diversos diretores de cinema, é difícil enumerar as principais características que os une.

Ainda assim a *nouvelle vague* consegue reunir vários cineastas dedicados a direção, em especial, entre o período que contempla 1958 e 1962, estendendo-se um pouco mais. Como Marie (2003) acrescenta, é difícil datar o fim da *nouvelle vague*, mas a partir de 1962, passam a ocorrer alguns fracassos comerciais. No entanto, o que é realmente grandioso, é que ao final da

¹³ Este ejercicio se traduce, como en diversas ocasiones se ha objetado en relación con el cine de pós-guerra-desde Roma città aperta (Rossellini, 1945) hasta L’eclisse (Antonioni, 1962)-, en un abandono de la narración; pero también en la ambición por pensar, desde la praxis del cine, un discurso teórico sobre las imágenes. En esto precisamente apostó la Nouvelle Vague en gran medida, dando continuidad, de este modo, al trabajo que los cineastas plantearon ya antes como críticos. A su vez, esto explica que Deleuze vea en la Nouvelle Vague la culminación de la imagen-tiempo: por llevar la videncia a su reflexión, dando hincapié a la autor referencialidad, mostrando el mecanismo del proceso de creación como un elemento necesario para el desarrollo del relato, concibiendo por tanto el artifício como inseparable de la narración. (MONCASÍ, 2016, p. 225).

década de 1960, a *nouvelle vague* havia transformado o cinema no mundo, atribuindo-lhe um aspecto revolucionário.

Os anos 60 serão os da Nouvelle Vague em todos lugares do mundo. Seria redutivo atribuir a origem destas renovações da expressão artística Nouvelle Vague Française. Bem ao contrário, como notou Pierre Billard no começo de 1958, podemos observar a aparição de novos criadores que impõe um cinema muito pessoal fora das fronteiras francesas, incluindo o seio de Hollywood e as produções estatais do Leste. A partir de 1954-55, percebemos o surgimento dos primeiros filmes diferentes da produção habitual: na Polônia com Andrej Wajda, na Argentina com Leopoldo Torre Nilson, na URSS com Gregori Tchoukral, na Itália com Francesco Maselli, nos Estados Unidos com Robert Aldrich, no Brasil com Nelson Pereira dos Santos e no Japão com Nagisa Oshima. (MARIE, 2003, p. 178)

Oficialmente a *nouvelle vague francesa* surge em 1959, porém Françoise Giroud utiliza esta expressão pela primeira vez em 1957, no semanal *L'express* ao falar das mudanças geracionais, especialmente no cinema. Françoise escreveu um artigo acerca da juventude francesa, e este artigo estava fundamentado em uma pesquisa sociológica que tinha como lema “La nouvelle vague arrive!” (A nova onda está chegando!). De modo sutil, esta denominação passou ao cinema, que neste momento tinha jovens diretores, atores e atrizes buscando mudanças na indústria cinematográfica, segundo Murias (2015, p. 46).

Por consenso geral, a História do Cinema atribui a Pierre Billard o primeiro uso do termo “Nouvelle Vague” para o campo cinematográfico no artigo que escreveu para o Cinéma 58 (24 de fevereiro) sob o título “La Jeune académie du cinema français”. Assim, por volta de 1959 o termo já era utilizado pela imprensa especializada, e era aplicado para se referir aos curtas-metragens e filmes que os críticos dos Cahiers du Cinéma começavam a fazer e que nesse mesmo ano iam dar o passo em direção o sucesso no Festival de Cannes - primeira edição orquestrada pelo recente Ministério da Cultura, sob a tutela do cineasta e romancista André Malraux. (tradução livre)¹⁴ (MURIAS, 2015, p.46)

Entendendo o Festival de Cannes, principalmente o que acontece em 1959, como um espaço extremamente importante para a organização e desenvolvimento da *nouvelle vague francesa*. Murias (2015), nos diz que muitas discussões e faltas de acordos comuns vão permear a construção da *nouvelle vague*, dentre eles está a discussão sobre a problemática se a *nouvelle vague* constitui uma escola ou um movimento, também acerca de quais diretores estariam

¹⁴ Por consenso general, la Historia del Cine atribuye a Pierre Billard la primera utilización del término “Nouvelle Vague” al campo cinematográfico en el artículo que escribió para Cinéma 58 (febrero, nº24) con el título de “La Jeune académie du cinema français”. Así las cosas, alrededor de 1959 el término ya era utilizado por la prensa especializada, y se aplicaba para hablar de los cortometrajes y las películas que comenzaban a hacer los críticos de Cahiers du Cinéma, y que ese mismo año iban a dar el paso hacia el éxito en el Festival de Cannes –primera edición orquestada por el reciente Ministerio de Cultura, bajo la tutela del cineasta y novelista André Malraux. (MURIAS, 2015, p.46).

inseridos nela, dentre outras coisas. E apesar de alguns diretores caminharem em direção a produção ficcional, em sua maioria trabalhando com a produção coletiva. Os diretores da *nouvelle vague* francesa não atuavam de modo igual, por exemplo, enquanto Rohmer, Rivette e Godard escolhiam o documentário ficção; Charbrol, Truffaut e Varda buscavam uma corrente mais narrativa. Um dos pontos em comum era que a produção destes filmes, ou pelo menos de uma parte deles, estava baseada em um novo conceito econômico. Através de baixos orçamentos que permitiam o desenvolvimento de obras pessoais livres das exigências da produção comercial/industrial. E é através deste modelo de redução de orçamento trabalhado por alguns cineastas da *nouvelle vague francesa* que foi possível pensar um novo tipo de linguagem cinematográfica renovando os materiais, a técnica e estética, de acordo com Murias (2015, p. 52)

Essa estética é dada por certas práticas que dizem respeito à filmagem com equipamentos leves compostos por poucas pessoas, em cenários preferencialmente naturais nos quais os atores, preferencialmente não profissionais, atuam de forma mais flexível, deixando, em certos casos, espaço para improvisação. Esta forma de proceder tenta esbater as fronteiras - antes inquebráveis - entre o cinema profissional e o cinema amador - através da utilização de certas técnicas caseiras como o Citroen 2Cv e cadeiras de rodas para viajar - e principalmente entre o cinema documentário e ficção, filmando em cenários naturais com câmeras de emulsão rápida gerenciáveis que facilitavam o problema de iluminação - o uso da câmera Arriflex BL, lançada no mercado em 1965 e que também permitia o uso de som direto ao longotudo por Jean.Luc Godard-. (tradução livre)¹⁵ (MURIAS, 2015, p.52).

Alguns diretores antecipam os métodos da *nouvelle vague* na década de 1940, como Jean-pierre Melville com *Le Silence de La Mer* (O Silêncio do Mar, 1947). Feito com um pequeno orçamento, uma equipe reduzida, cenários naturais e atores desconhecidos. E estabelecendo relações com o cinema soviético dos anos 20 através da montagem, *La Pointe Courte* (O Ponto Curto, 1954), de Agnès Varda (filme que ela realiza sozinha), vai ser também um dos antecessores da *nouvelle vague* ao utilizar cenários naturais e cenas quase documentais. Roger Leenhardt e Roger Vadim, também vão apresentar antecipadamente, características que vão ser encontradas na *nouvelle vague francesa* em 1959.

¹⁵ Esta estética viene dada por determinadas prácticas que tienen que ver con el rodaje con equipo ligero compuesto de pocas personas, en escenarios preferentemente naturales em el que los actores, preferiblemente no profesionales, actúan bajo una dirección más flexible dejando, en determinados casos, espacio a la improvisación. Este modo de proceder trata de difuminar fronteras –anteriormente inquebrantables- entre el cine profesional y el cine amateur –a través de la utilización de ciertas técnicas caseras como el Citroen 2Cv y las sillas de ruedas para los travellings- y sobre todo entre el cine documental y la ficción, rodando en escenarios naturales con cámaras manejables de rápida emulsión que facilitaban el problema de la iluminación –se extiende el uso de la cámara Arriflex BL que sale al mercado en 1965 y que también permitía el sonido directo, que será utilizado sobre todo por Jean.Luc Godard-. (MURIAS, 2015, p.52).

2.1.6. New Wave Tchecoslovaca

A *nouvelle vague tcheca* (nova onda tcheca) é considerado um dos movimentos mais transgressores das denominadas “novas ondas” (o movimento também recebe outras denominações que serão apresentadas ao decorrer deste tópico). Surgindo na década de 1960, a *nouvelle vague tcheca* vai se destacar entre os mais importantes movimentos de cinema do mundo, segundo Link e Bonfim (2014). Mas diferente da *nouvelle vague francesa* e do *free cinema*, a também chamada *Czech New Wave* não tem um início emblemático. Seu início se dá a partir da proposta de ruptura dos cineastas do movimento, com o realismo socialista que dominava as produções cinematográficas do momento no País (BONFIM, 2009).

Há na *nouvelle vague tcheca* um enfrentamento pacífico que se expressa através de gestos cuidadosamente encenados e sincronizados articulados a uma montagem rústica e experimental, além de uma musicalidade sem adornos. Este cinema atuava como uma espécie de convocação que clama ao povo que lute, que caminhe em direção ao enfrentamento.

Embora estes filmes tenham sido produzidos em uma época em que houve uma busca de alternativas para a tradição dos anos 1950 – baixos orçamentos, atores não profissionais, entre outras coisas –, este movimento teve características singulares, como uma liberdade de expressão marcante, uma maior presença do surrealismo e do anarquismo e a influência de escritores como Franz Kafka, Vladimír Holan e Milan Kundera. (LINK; BONFIM, 2014, p.5).

Todos influenciados pelo teatro do absurdo, assim como influenciados pelos escritores Bohumil Hrabal (1914-1997), Milan Kundera (e Franz Kafta, dentre outros. Os principais diretores da *new wave tcheca* são: Věra Chytilova (1929-2014), Evald Schorm (1931-988), Jiří Menzel (1938-2020), Jaromil Jireš (1935-2001), Jan Němec (1936-2016) e Miloš Forman. A partir de suas influências, estes cineastas vão atribuir às suas obras uma estética surreal-anarquista, o que se configura enquanto uma das principais características do grupo, também herdada de artistas plásticos da vanguarda de 1920, Link e Bonfim (2014).

A *new wave tcheca* foi por muitos considerada “excêntrica”, principalmente por não se parecer em quase nada com a *nouvelle vague francesa*. Porém o uso do termo *nouvelle vague* é uma espécie de homenagem aos cineastas franceses. No entanto, é quase lógico que existiam características comuns entre quase todas as *new waves* da década de 1960, como o improviso, o não uso de atores profissionais, o uso da câmera na mão e planos incomuns, além da própria recusa em seguir o cinema tradicional, o que atribui a estes cinemas um caráter revolucionário.

A *nouvelle vague tcheca* vai na realidade se afastar da *nouvelle vague francesa* pelo uso da estética surrealista e absurda, enquanto a *nouvelle vague francesa* possuía uma estética baseada no realismo, conforme Link e Bonfim (2014, p. 14).

É aí que reside a oposição fundamental entre a nova onda tcheca e a francesa: a NV Tcheca é muito diferente de todos os outros cinemas surgidos nos anos 1960 por sua estética quase avessa à tendência realista do cinema-verdade, que tomou conta de boa parte da cinematografia europeia no período. (BONFIM, 2014, p. 14)

Mesmo diante destas questões, existem alguns filmes da new wave tcheca que possuem uma estética mais próxima ao cinema verité. No entanto, os filmes de maior destaque da new wave tcheca vão ser filmes com uma estética mais obscura como *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrás, 1966) da Věra Chytilová, dentre outros, conforme Link e Bonfim (2014).



Imagem 7 - Captura de tela de cena do filme *As Pequenas Margaridas*, 1966 da Věra Chytilová.

A existência da *nouvelle vague tcheca* somente vai ser possível devido à abertura política e cultural decorrente da primavera de praga em 1968¹⁶, pois no começo da década de 1960, estes cineastas viviam em estado de crise dentro de uma sociedade socialista. Buscando encontrar sua verdade identidade dentro de um momento de transição, os filmes da *new wave*

¹⁶ A primavera de praga foi um período de constantes manifestações da população em 1968 a fim de pressionar o governo a mudar e promover reformas no seio da sociedade. Disponível em < <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/primavera-praga.htm> >. Acesso em 25 de novembro de 2020.

tcheca são resultado dessa crise social, Link e Bonfim (2014, p. 26)

O que interessa aos cineastas tchecos, num sentido geral, é a investigação do homem histórico: descer das nuvens (não as da metafísica, mas as do Realismo Socialista) e tentar entender um homem agindo nos espaços em que vive ao mesmo tempo em que os espaços agem sobre ele. Espontaneamente brechtiano, o filme de Schorm (roteirizado por Antonín Máša, outra figura central da NV Tcheca) aproxima a derrota moral do operário exemplar de uma fábrica, “aquele que faz todo o trabalho e não recebe nada em troca” à irresponsabilidade flagrante de uma nova geração que não parece sentir o peso de estar no mundo. A crise é a de um sacrifício que continua (ou amplifica) o desgaste de corpo e espírito sem com isso produzir algo sagrado: a crise de não ser mais contemporâneo ao mundo em que se vive – ou quando Brecht encontra Kafka. (LINK E BONFIM, 2014, p.26).

Os jovens cineastas tchecos desejavam mudar a imagem do homem (ou pelo menos a imagem construída por outros cinemas acerca do homem) no processo revolucionário. Fugindo da imagem do herói grandioso, dando espaço para um sujeito desajeitado e amador. O que vai resultar num realismo amplo interessado nas pequenas coisas do cotidiano, isto num primeiro momento do movimento. E a partir de 1966, o movimento inclina-se mais em direção as influências vanguardistas. Chegando ao fim na década de 1970 com o avance da censura, segundo Link e Bonfim (2014). Na realidade o fim começa em 1968 quando os responsáveis pela produção cinematográfica no País, saem do poder e este espaço passa a ser ocupado por representantes cruéis do socialismo. Fechando assim praticamente todas as portas para a *new wave tcheca*, conforme nos diz Bonfim (2009).

2.1.7. German New Wave

Também podendo ser denominada de *New German cinema* ou “novo cinema alemão”, este cinema vai atuar na Alemanha Ocidental durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Desenvolvendo em sua constituição estilos e temáticas diversificadas, alguns críticos vão encontrar pelo menos três pontos capazes de unir o movimento em suas mais variadas facetas. São eles: todos os diretores nasceram durante a segunda Guerra Mundial e cresceram numa Alemanha dividida. Outro ponto em comum, é o panorama econômico das produções do novo cinema alemão, que por falta de financiamento vai funcionar a partir de um modo de produção artesanal. E por último está a preocupação com a realidade da Alemanha Ocidental, além da busca por um público, como afirma Knight (2007).

Como nos diz Vilela (2016), o cenário político em que se dá a construção do *new german cinema*, era bastante conflituoso numa Alemanha dividida e tentando sereerguer após o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao fim da Guerra, a vida cultural, cinema e teatros estavam fechados e o país contava com milhões de feridos e convivia com a fome. E apesar de tudo,

alguns meses depois o país tentava retomar as atividades culturais com certa regularidade. E contando com uma ajuda financeira internacional conseguiu investir em salas de cinema, conforme Cánepa (2006).

O *new german cinema* foi construído inspirado pela *nouvelle vague francesa*. E se constitui enquanto uma proposta de cinema radical se comparado as produções anteriores na Alemanha. Este cinema novo fazia críticas ao nazismo, a mídia, a burguesia, ao cinema clássico e outros, Vilela (2016). Depois do expressionismo alemão, o novo cinema alemão é considerado um dos mais importantes cinemas do País. Tendo vários cineastas conhecidos mundialmente, como Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), Werner Herzog e Edgar Reitz. Estes novos diretores tornaram-se conhecidos graças as suas personalidades e criatividade, sendo por muitos considerados gênios. Como consequência inicialmente este cinema foi tido como um cinema de autor, segundo Knight (2007), a autora explica ainda, que a abordagem autoral contempla apenas uma parte do que foi a *new german cinema*. É preciso pensar também aspectos econômicos, históricos, culturais, políticos e de gênero.

Conforme Knight (2007), o desenvolvimento do *new german cinema* não se deve apenas ao talento de seus cineastas, mas também a postura da indústria cinematográfica da Alemanha Ocidental logo após a segunda Guerra Mundial. Que buscando “desnazificar” e “reeducar” a população investiu na disseminação de filmes norte-americanos, como uma forma de expandir as noções ocidentais de liberdade, democracia e capitalismo. As negociações em torno da inserção dos filmes norte-americanos na Alemanha Ocidental foi um negócio extremamente lucrativo para a indústria norte-americana e fez com que a produção local se desenvolvesse em pequena escala.

Esta busca pelos americanos de seus próprios interesses políticos e econômicos teve significante consequências para a nova indústria cinematográfica da Alemanha Ocidental. Como a indústria alemã foi forçada a permanecer em pequena escala, não atraiu nenhum investimento substancial. Em países como a Grã-Bretanha e França, distribuidores americanos se tornaram investidores na produção de filmes indígenas como seus lucros teve de permanecer nesses países. Mas na Alemanha Ocidental, como as empresas americanas poderiam transferir seus lucros voltaram para os Estados Unidos, eles tiveram pouco incentivo para investir na produção da Alemanha Ocidental. (tradução livre)¹⁷ (KNIGHT, 2007, p.3).

¹⁷ This pursuit by the Americans of their own political and economic interests had significant consequences for the new West German film industry. As the German industry was forced to remain small-scale, it failed to attract any substantial investment. In countries like Britain and France, American distributors became investors in indigenous film production as their profits had to remain in those countries. But in West Germany, as American companies could transfer their profits back to the US, they had little incentive to invest in West German production. (KNIGHT, 2007, p.3).

A falta de investimentos financeiros levou o cinema alemão do pós-segunda Guerra Mundial a produzir com pouco orçamento, o que dificultava a exportação destes filmes, além do fato de ter que disputar a bilheteria nacional com os filmes norte-americanos. O cinema alemão ocidental que durante o regime nazista foi usado como meio de propaganda em apoio ao regime. Era na década de 1950, um cinema escapista e de entretenimento, que praticamente não mencionava o nazismo ou qualquer outro problema nacional. E apesar da existência de alguns filmes que fugiam da tendência escapista, o declínio da indústria cinematográfica alemã era inevitável, de acordo com Knight (2007). Se do lado ocidental havia um cinema pós Segunda Guerra Mundial que buscava a negação do seu passado obscuro, do lado oriental era diferente.

No lado oriental, a República Democrática da Alemanha criou, em 1946, a Defa (Deutsche Film AG), empresa que pertencia ao Estado e monopolizava a produção cinematográfica do país. Seguindo, de certa maneira, os preceitos da Ufa, os filmes da Defa eram realizados em grandes estúdios e primavam pelo rigor técnico e pela estética acadêmica. Os temas geralmente estavam ligados à denúncia do nazismo e à propaganda do novo regime, e a censura se intensificou com o passar do tempo. Entre os filmes mais importantes dos primeiros anos da Defa, destacam-se os de Wolfgang Staudte, como *os assassinos estão entre nós* (1946) (CÁNEPA, 2006, p.312).

Na década de 1960 um grupo formado por vinte e seis cineastas juntam-se à luta para salvar o cinema da Alemanha Ocidental. Eles escrevem e publicam o manifesto de Oberhausen, onde eles se comprometem a criar um novo cinema que fosse capaz de reviver o cinema alemão, Knight (2007).

O manifesto de Oberhausen é lançado em fevereiro de 1962 durante a oitava edição do festival nacional de curtas-metragens de Oberhausen, se apresentando como uma reação coletiva frente a situação do cinema da Alemanha Ocidental do período em questão. E esse fomento à uma reação vinha da situação da Alemanha, mas também do cenário político e cinematográfico internacional, conforme nos diz Cánepa (2006, p. 313-314).

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas- metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa- metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos ideias intelectuais, estruturais e

econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema. (OBERHAUSEN, 1962 apud CÁNEPA, 2006, p.313- 314).

Há no manifesto contradições, segundo Cánepa (2006), no sentido que enquanto anunciava uma liberdade autoral, também desejava profundamente atingir o público, bem como conseguir distribuidores e exibidores, além da necessidade de obter financiamento governamental, mas é preciso ressaltar que essas contradições fizeram parte das discussões e orientaram o caminho do novo cinema alemão. Para Knight (2007), o manifesto de Oberhausen dá início a um novo cinema alemão, com uma cara bastante diferente das anteriores, e sobretudo livre das amarras e convenções do cinema comercial. E este cinema receber incentivos do governo a partir da metade da década de 1960, ainda que a questão dos incentivos financeiros vai ser uma problemática constante na duração deste cinema.

Desde seu começo o grupo contou com importantes aliados, como a escritora Lotte Eisner (1896-1983) e o cineasta e intelectual ligado à Escola de Frankfurt Alexander Kluge, responsável pela criação do *Kuratorium Junger Deutscher Film* (comitê do jovem cinema alemão) que assegurou as primeiras produções do *new german cinema*, Cánepa (2006). Filmes que representavam uma ruptura radical com o cinema comercial e pensavam as demandas contemporâneas. E que foram bem aceitos pela crítica, chegando a participar de vários festivais internacionais. Mas apesar dos filmes serem bem aceitos, havia questões burocráticas que impediam o financiamento de novas produções. Como resultado, na década de 1970 o *new german cinema* se enfraquece, Knight (2007, p. 8).

Ironicamente, foi a televisão que inicialmente garantiu a continuidade da existência do novo alemão filme. Na Alemanha Ocidental, havia dez empresas de radiodifusão - nove regionais que constituíram a rede nacional do primeiro canal (ARD) e as redes regionais do terceiro canal, e Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), que transmitiu o segundo canal nacional canal. Estas eram empresas públicas e produziram relativamente poucos programas próprios, comissionar empresas comerciais ou autônomos independentes para produzir o resto – fornecendo na verdade, o modelo do Canal 4 na Grã-Bretanha quando foi lançado em 1982. Consequentemente, a televisão representou uma enorme fonte de financiamento potencial para os novos diretores, e no início da década de 1970, eles recorriam cada vez mais às empresas de televisão para financiar seus projetos de filmes. Além disso, as corporações tinham um compromisso constitucional de promover a "qualidade" cultural e provavelmente forneceriam um produtor mais simpático do que a indústria cinematográfica comercial. (tradução livre)¹⁸ (KNIGHT, 2007, p.8)

¹⁸ Ironically, it was television that initially ensured the continuing existence of the new German film. In West Germany there were ten broadcasting companies – nine regional ones which constituted the national network of the first channel (ARD) and the regional networks of the third channel, and Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) which broadcast the second national channel. These were public corporations and produced relatively few programmes themselves, commissioning commercial companies or freelance independents to produce the rest – providing in fact the model for Channel 4 in Britain when it was launched in 1982. Consequently, television

A liberdade criativa proporcionada pelo incentivo da parceria com a televisão originou um estilo de cinema com diversas facetas baseadas na identidade criativa de cada autor, como nos diz Vilela (2016). Pois apesar de poder contar com essas formas de subsídio, o *new german cinema* vai estar preocupado com questões econômicas e culturais por trás da produção de filmes. O que vai estimular um cinema de produção artesanal valorizando a autoria individual e a criatividade. E essa produção artesanal proporcionou maior número de experimentações o que jamais seria possível no cinema comercial. E agora com o problema da produção até certo ponto resolvido, outra problemática era a questão da distribuição, que no momento estava controlada pelo cinema norte-americano. O que também demandou investimentos e estratégias por parte do *new german cinema*. Superadas estas questões, ao final da década de 1970, o novo cinema alemão era aclamado pela crítica, Knight (2007).

Com quase três décadas de altos e baixos, o ano de 1977 vai ser muito importante na história do *new german cinema*, por ser o ano com maior número de produções, mas também ser um momento em que o País se vê abalado por uma série de ataques terroristas.

Nesse momento Fassbinder vai utilizar personagens femininos em destaque em suas obras para pensar a história alemã. Como *Lili Marlene* de 1981, onde Fassbinder examina o passado da Alemanha. Autor de grande relevância para o movimento, a morte precoce de Fassbinder em 1982 representa também parte do fim da *new german cinema*, como afirma Cánepa (2006).

represented an enormous source of potential funding for the new directors, and by the early 1970s they were increasingly turning to television companies to finance their film projects. Moreover, the corporations had a constitutional commitment to promoting cultural 'quality' and were likely to provide a more sympathetic producer than the commercial film industry. (KNIGHT, 2007, p.8).



Imagem 8 - Cena do filme *Lili Marlene* de 1981 do Rainer Werner Fassbinder.

2.1.8. Revolução anticolonial no Continente Africano

Em 1885 durante a conferência de Berlim, os Estados Unidos e os países europeus discutem e chegam a um acordo acerca da ocupação do continente africano. Tendo como principal objetivo expandir o capitalismo, Matos (2019). O tratado de Berlim que representa segundo Fortuna (1985), o ponto mais alto da história do colonialismo capitalista. Vai na realidade inaugurar os chamados *impérios coloniais africanos*. Estes impérios vão durar até a década de 1960, desaparecendo completamente em 1970, conforme nos diz Mendonça (2019).

Enquanto buscavam efetivar suas invasões no continente africano, os europeus vão passar por duas Guerras Mundiais que vão influenciar na efetivação destas invasões. No começo do século XX quase todo o continente africano estava sob ataque europeu, que neste momento fazia valer o que foi acordado no tratado de Berlim. Além do fato da Europa estar na Primeira Guerra Mundial e a África representar um campo neutro. A invasão europeia vai ser consolidada ao fim da Primeira Guerra Mundial, com a Alemanha derrotada e perdendo sua parte do continente africano que foi dividido entre a Inglaterra, França e Bélgica. Neste momento o continente africano tinha muita importância política e econômica para a Europa, segundo Matos (2019).

Fortuna (1985) relata que o ciclo colonial africano teve três períodos: o primeiro ocorre no começo do século XIX chegando até os primeiros anos do século XX. A conferência de

Berlin teve um papel fundamental para que este período seguisse. Período que é marcado pela incorporação das economias africanas dentro da economia mundial. Mendonça (2019) nos diz que em sua primeira fase o colonialismo vai entrando no continente africano de modo gradual, ainda que violento (como ocorreu em todos os períodos do processo colonizador). Durante o desenvolvimento desta fase os capitalistas europeus vão recorrer as chamadas “guerras de pacificação”, utilizando a violência e a repressão, de acordo com Fortuna (1985).

No segundo período se dá o desenvolvimento da ação prática e política do jovem Estado colonial, que se empenha em fortalecer o vínculo entre África e a economia mundial. Este período começa no início do século XX e chega até o fim da Segunda Guerra Mundial, Fortuna (1985). Dentro desta segunda fase de dominação em um período que contempla 1920 e 1930, vão ser criados monopólios e carteis onde através deles vão ser impostas normas tributárias à maior parte da população das colônias, Mendonça (2019).

Entre o fim da Primeira Guerra Mundial e começo da Segunda, vão acontecer as primeiras agitações políticas no continente africano. Uma vez que os países europeus não cumpriam com as promessas de transformações para o continente. Havia uma estimulação à luta por autonomia e independência dos países africanos, Matos (2019). Após acontecimentos políticos e econômicos à nível mundial, como a Revolução Russa em 1917 e a crise de 1929, e principalmente com o fim da Segunda Guerra Mundial dentre outros. A imagem do europeu havia sido abalada e passava a ser questionada nas colônias, Mendonça (2019). O terceiro período vai ser o *declínio colonial*. Que oficialmente começa em 1950 e termina com o fim do colonialismo português na década de 1970, Fortuna (1985).

O início das lutas anticoloniais se dá durante um momento em que o mundo recém se dividia entre capitalistas e socialistas no final da década de 1940 e começo de 1950, conforme afirma Matos (2019). O processo de independência do continente africano possui um caráter nacionalista e se constrói com o desenvolvimento de ideias pan-africanistas, assim como através da difusão das ideias socialistas e discussões ligadas as questões raciais, Mendonça (2019). Há duas vertentes principais no processo de descolonização, a vertente externa, que se dá através dos acontecimentos em uma mundo pós-guerra e a vertente interna, decorrente do levantamento dos trabalhadores africanos, Fortuna (1985).

Dos anos 50 até o fim da “presença europeia” no continente africano, a luta independentista foi intensa, com o surgimento de vários movimentos, conflitos e lutas armadas, contra a exploração e invasão que ocorriam há tempos em África, e que sempre encontrou a resistência pelo caminho. Embora, às vezes, as pesquisas sobre os movimentos anticoloniais da África Lusófona girem em cima dos grupos que ganharam destaques na luta, como Frente de Libertação de Moçambique - FRELIMO em Moçambique, Movimento Popular de Libertação de Angola - MPLA em Angola,

Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde - PAIGC em Guiné Bissau e Cabo Verde e Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe - MLSTP em São Tomé e Príncipe, é importante frisar que os movimentos foram inúmeros e com uma participação massiva da população. (MATOS, 2019, p.77).

O primeiro combate inicia-se com a invasão de Mussolini a Etiópia em 1935. Este embate durou seis anos e acabou antes do fim da Segunda Guerra Mundial. A Etiópia vai ter o apoio da Inglaterra e em 1944 os dois países vão assinar o acordo *Anglo-Etiópe*, onde se reconhece a independência da Etiópia. Entre as décadas de 1950 e 1970 as guerras por independência já haviam derrotado a França, Inglaterra e Bélgica que apesar de tudo, ainda apresentavam resistência no continente africano. Dentre os países europeus na África, o que mais apresentou resistência foi Portugal, negando-se a estabelecer um acordo sem antes passar por uma luta armada. O que levou Angola, Moçambique e Guiné-Bissau a entrar em guerra contra Portugal, vale ressaltar que mesmo nos casos onde não houve conflitos armados, ainda sim houve luta, Matos (2019).

Para Frantz Fanon (1961), que foi um dos expoentes da luta anticolonial, todas as formas que conduzem à descolonização implicam um processo violento. A transformação precisa ser exigida, reclamada, e a necessidade de transformação está presente na consciência de cada homem e mulher colonizados. A descolonização cria um novo homem e uma nova mulher, cria também uma nova linguagem, uma nova humanidade. Segundo Worsley (1969) Fanon defendia que a violência “expressiva” precisa de um objeto, uma direção social para assim fazer parte da luta revolucionária coletiva e racionalmente planejada, A luta transformou agricultores analfabetos em lutadores revolucionários. Assim a violência que em um primeiro momento foi uma resposta à uma situação de exploração e medo, torna-se em instrumento para renovação social.

O movimento anticolonialista-MAC vai ter sua origem em Lisboa (e França) no ano 1957, durante a junção de movimentos nacionalistas. A partir das experiências dos estudantes africanos interessados na luta anticolonial e que viviam na Casa dos Estudantes do Império, que foi criada em 1944 para acolher estudantes africanos que iam estudar em Lisboa, Coimbra e Porto. E através desse acolhimento, o governo português buscava estimular o pensamento imperialista. Mas o que resultou foi um pensamento antifascista e anticolonial, conforme nos diz Matos (2019).

Esse é o cenário do encontro dos fundadores do Movimento Anticolonialista, que teve como integrantes iniciais os angolanos Lúcio Lara, Mário de Andrade e Viriato da Cruz, o cabo-verdiano Amílcar Cabral, o são-tomense Guilherme do Espírito Santo e o moçambicano Marcelino dos Santos, que em uma reunião para fazer um balanço do

processo independentista em África e o andamento da luta contra o sistema colonial português, viu-se necessária a criação do MAC. O encontro aconteceu em Paris, onde estavam alguns integrantes, por causa da repressão e perseguição do governo ditatorial de Salazar. Assim o MAC teve dois núcleos, um em Paris e outro Lisboa. (MATOS, 2019, p.83).

Através de suas ações o MAC tentava deixar claro que buscava a independência do continente africano através de acordos pacíficos, justos e rápidos, mas também estavam dispostos a responsabilizar os países europeus pelas guerras coloniais, especialmente Portugal. O MAC denunciou nos comitês internacionais os crimes cometidos por Portugal em diversas partes do continente africano. A luta anticolonial ganha assim muita visibilidade e apoio, Matos (2019). A luta anticolonial não acaba exatamente neste momento, mas estes são os principais aspectos da formação dos impérios coloniais e sua atuação no continente africano, bem se constrói uma revolta por parte do povo africano para com a exploração, imperialismo e colonialismo europeu em meados do século XX.

É preciso considerar que tais movimentos, apesar de algumas diferenças de período entre si, não foram influências de cima para baixo nos países subdesenvolvidos. Essa relação foi de paralelismo, destacando que cada país gestou, a partir de suas singularidades e problemáticas, seus próprios movimentos cinematográficos estéticos-políticos. A América Latina foi, particularmente, fecunda nesse processo. O próximo capítulo se dedica a desnudar esse processo.

2.1.9. A Respeito da Influência de Joris Ivens e Chris Marker para o cinema latino-americano

Este tópico pretende trazer inserir dois cineastas europeus muitíssimo importantes para a construção do cinema político na América Latina, em especial para o cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970 são eles: o cineasta holandês Joris Ivens. Que teve seus primeiros contatos com o cinema através da experiência cineclubista. E suas primeiras obras possuem caráter experimental, como é o caso de *De Brug*. (1928). Ivens viajou à antiga URSS ao final da década de 1920, onde pode conhecer muitos nomes importantes do cinema soviético. O que marcaria suas obras posteriores. Na década de 1930, Ivens irá para os Estados Unidos, onde fundará junto de figuras como Roberth Flaherty, a Sociedad Company Historians, que tinha o intuito de produzir um filme (*Tierra de España*) que pudesse mostrar ao mundo as ações da luta espanhola frente ao governo de Francisco Franco. Ivens Também foi à China, Checoslováquia, Polónia, dentre outros Países. Fortalecendo seu compromisso político filmando a América Latina e o Vietnã na década de 1960, como nos dizem Ruiza, M., Fernández, T., Tamaro, E. (2004). E o cineasta francês Chris Marker, que segundo Montesinos

(2012), possui uma obra que faz inúmeras perguntas, mas sempre deixando espaços abertos no que concerne as respostas. Para ele, o cinema de Marker é um grande pensamento acerca do tempo e da memória. Onde tempo e memória ocupam um lugar central. Assim como também é central no cinema de Marker, a militância política, especialmente no decorrer das décadas de 1960 e 1970.

O filme *Le Fond de L'air Est Rouge* (1977) traça um caminho sobre o processo revolucionário entre Vietnã, as guerrilhas latino-americanas, a morte de Che, além da sociedade francesa (da época) e por fim com a morte de Salvador Allende. Configurando-se como uma ida até um passado recente da militância de esquerda. Um diário de dez anos de luta revolucionária, refletindo de modo objetivo o estágio atual (do momento) desta luta. Que seria a melancolia da derrota para o capitalismo. A memória é o que resta após a derrota, e é por isso que este elemento é tão importante na obra de Marker, pois a memória é também presente, Montesinos (2012).



Imagem 9 - Cena do filme *Le Fond de L'air Est Rouge* (1977) de Chris Marker.

Aguiar (2013) nos diz que as obras de Chris Marker e Joris Ivens são parecidas em diversos aspectos, dentre eles, está o interesse em filmar a América Latina. Sendo de uma

geração anterior a Marker, Ivens é considerado um referencial para o cinema militante e internacionalista, lógico que Marker também é por sua vez, referência para o cinema militante. Ambos os cineastas se dedicaram a filmar distintos processos revolucionários pelo mundo. E além da América Latina, também possuíam interesse pelos países orientais. Afora isto, estabelecem entre a imagem e o texto, uma relação poética, presente em alguns de seus filmes.

Além dessas similitudes estilísticas e temáticas, fruto da tentativa de união de lirismo e revolução, esses realizadores trabalharam juntos em dois projetos. Um deles foi a elaboração de *Loi du Vietnam* (1967) - responsável pela criação da SLON-, coprodução de Marker e Ivens que reuniu ainda Claude Lallouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e William Klein com o objetivo de mobilizar um amplo apoio à resistência vietnamita na Guerra contra os Estados Unidos. O documentário retomava, porém, uma colaboração entre esses dois nomes do cinema militante já ocorrida em 1962, ano em que foi produzido *À Valparaíso*. Esse primeiro projeto significou para o holandês o início de uma longa parceria com o Chile, que o levou quatro vezes ao País. Já Marker, que participou escrevendo o comentário durante a finalização em Paris, estabeleceu um contato inicial com essa nação latino-americana que ganharia grande visibilidade em seus projetos dos anos 1960 e 1970. (AGUIAR, 2013, p.83).

Ivens vai atuar como colaborador no Centro de Cine Experimental no Chile. Centro que na década de 1960 vai produzir ficções e documentários interessados nas temáticas sociais, especialmente relacionadas aos grupos chamados minoritários. Na década de 1960, Ivens vai participar como convidado do Encuentro de Cineastas Latinoamericanos durante o Festival de Viña del Mar. O filme *À Valparaíso* (1962) é uma síntese da relação entre Ivens e Marker na América Latina. Onde ocorre uma exitosa combinação entre texto e imagem, ao contar com comentários de líricos (à distância) de Chris Marker. Responsáveis por “amarrar” o filme. *Valparaíso* no Chile tornou-se uma espécie de metáfora para pensar e falar acerca da sociedade e das classes sociais. Com uma disposição topográfica distinta, onde os mais ricos estão em baixo e os mais pobres necessitam subir escadas e morar na parte superior. O filme conta com algumas cenas que lembram *Soy Cuba* de Mikhail Kalatov, além de possuir como temática central o imperialismo. Colocando a América Latina metaforicamente como um “bordel”, onde os estrangeiros exploram e se divertem. Usando a passagem do preto e branco para o colorido, utilizando o vermelho sangue para representar a violência à luz de Frantz Fanon (como veremos a seguir, a questão da violência enquanto legítima resposta contra o imperialismo e neocolonialismo, além da assumida influência de Fanon serão incorporadas ao cinema militante argentino, atuando como importante fonte de inspiração).

Durante os anos 1960 e 1970, Fanon se tornou também uma referência importante para o nuevo cine latino-americano, sendo citado textualmente em filmes como *La Hora de Los Hornos* (1968), realizado por Fernando Pino Solanas e Octavio Getino,

integrantes do grupo Cine de Liberación. Neste sentido, pode-se dizer que seus livros aumentam o discurso da dependência como fruto dos processos coloniais e neocoloniais, bem como de uma ampla defesa por parte dos setores da esquerda adeptos do uso das armas e da violência como instrumentos de libertação. No entanto, é necessário estudar a circulação de ideias entre a Europa (ou mais especificamente a França, onde Fanon produziu seus escritos) e a América Latina como trocas de mão dupla. Esse mesmo olhar deve ser empregado ao elaborar afirmações sobre os resultados dessa aproximação de Ivens e Marker com o continente latino-americano. A presença de teorias de Fanon no cinema dos dois lados do Atlântico permite concluir que, assim como as pessoas, os discursos se deslocam. (AGUIAR, 2013, p. 93).

Aguiar (2013) nos diz que *À Valparaíso* atuou como um filme-escola, onde sua rodagem foi uma espécie de estágio para os jovens cineastas chilenos. Contribuindo com o desenvolvimento da cinematografia chilena, especialmente na década de 1960, e durante o governo da Unidade Popular. Ivens e Marker já haviam feito algo parecido em Cuba. A presença desses cineastas na América Latina através do filme-escola, não está apenas relacionada com aspectos técnicos e materiais da produção cinematográfica, mas também está relacionada com os aspectos políticos sobre os quais esses filmes pretendem falar. Do mesmo modo se dá o processo de distribuição. Neste sentido, estes cineastas tornaram-se referência para o *nuevo cine latinoamericano*.

3.0 CINEMA QUEIMA E A AMÉRICA LATINA, TAMBÉM

O objetivo deste capítulo é entender como o, chamado à época, mundo “desenvolvido” gerou movimentos estéticos revolucionários aliando estética e política para expor suas problemáticas no cinema. Do Cinema Novo brasileiro ao Cinema militante argentino, esse percurso foi fundamental para entendermos as bases de sustentação, na Argentina, do *Cine de Liberación* e do *Cine de la Base*.

3.1 América Latina Pós-Revolução Cubana e o Nascimento do Nuevo Cine Latinoamericano

Para fazer o exercício de pensar como se configurava a América Latina nas décadas de 1960 e 1970, se faz necessário pensar o impacto da Revolução cubana no continente americano. E suas consequências nos mais diversos aspectos governamentais e cotidianos, especialmente na vida do cidadão latino-americano.

Cuba foi a última colônia espanhola a se libertar do domínio europeu e logo depois passou a dependência econômica dos Estados Unidos, de certo modo, foi um pouco do que aconteceu com toda a América Latina, no entanto, em Países como Cuba, esta dependência se deu por motivos muito específicos, o que resultou numa interferência maior dos Estados Unidos, pois o País tinha um interesse direto na posse da ilha, por questões econômicas e estratégicas. Os primeiros passos da intervenção norte-americana na América Latina começam em 1823 com a Doutrina Monroe no governo de James Monroe (1758-1831), onde através dessa doutrina os Estados Unidos ficou responsável pela segurança hemisférica a fim de proteger o continente contra uma possível ameaça de recolonização europeia, como afirma Meucci (2013).

Em nome dessa suposta segurança, os Estados Unidos não só combateram potências e imperialismos rivais, como também formas de organizar a sociedade, a economia, a cultura e a política que não estivessem condizentes com os interesses e o modo de vida norte-americano. A Doutrina Monroe garantiu, assim, a “América para os americanos”, como almejaram os Estados Unidos, auxiliando nas guerras de independência do México, América Central e do Sul, e promovendo a emancipação política da América Latina. (MEUCCI, 2013, p.122).

O triunfo da Revolução cubana causou enormes tensões ao governo norte-americano que através da Central Intelligence Agency-CIA elaborou diversas operações para garantir que o socialismo e o comunismo não seguissem avançando na América Latina, que devido a sua condição de subdesenvolvida era alvo do governo cubano para despontar a revolução socialista.

Fomentando a Revolução e investindo em grupos revolucionários latino-americanos,

de acordo com Castro (2006). Dentre as ações norte-americanas para evitar que outras revoluções acontecessem na América Latina, está a aliança para o progresso, implantado durante o governo de John Kennedy, segundo Meucci (2013). Aliança que prometeu direcionar grandes investimentos para diminuir o problema da pobreza e multiplicar a presença militar estadunidense na América Latina, conforme Caraballo, Charlier e Garulli (2011). No momento do triunfo da Revolução Cubana, o medo norte-americano era o medo de que a América Latina se tornasse independente, e que outros países subdesenvolvidos e explorados pela burguesia e pelo interesse do capital europeu e norte-americano enxergassem no exemplo de Cuba uma possibilidade de libertação, ou melhor dizendo, primeiro enxergassem sua condição de exploração e dominação para com isso fazer a revolução seguindo o exemplo de Cuba, o que representava uma enorme ameaça para a tão almejada e estrategicamente desenvolvida hegemonia norte-americana.

De acordo com Silva (2019) a Revolução cubana que ocorre em 1959, teve como inspiração a sua primeira Guerra de independência que ocorreu em 1868-1878, tendo como destaque a figura do poeta e ensaísta José Martí, figura central na luta anti-imperialista e a favor da Revolução cubana. A Revolução cubana vai representar um divisor de águas na história da América Latina. Colocando fim a ditadura de Fulgêncio Batista, a esquerda revolucionária cubana vai servir de modelo a ser seguido pelas demais esquerdas latino-americanas. O militar Fulgêncio Batista que em 1952 liderou um golpe militar com o apoio dos Estados Unidos, superando a constituição e governando com corrupção, violência policial e com falta de atenção as demandas sociais, Meucci (2006).

Acerca da inserção dos ideais marxistas na América Latina, Silva (2019) vai dizer que desde o século XIX América Latina viveu conflitos acerca de como se aplicar a teoria marxistas de modo que atendesse as necessidades e de acordo com a realidade latino-americana. A autora vai dizer que Michael Lowy sistematiza três momentos que representarão a aplicação da teoria marxista na América Latina. O primeiro vai se dar a partir da década de 1920 até 1930 e vai se chamar *período revolucionário*. Tendo como principal expoente o escritor e jornalista peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) que defendia o socialismo indo-americano, onde se priorizassem as tradições indígenas no lugar de apenas reproduzir as tradições europeias. O segundo período vai ser o período *Stalinista* e vai ocorrer a partir do final da década de 1930 até 1950. Nesta fase se dá uma hegemonia da interpretação soviética do marxismo. Defendendo a teoria da revolução por etapas, acreditava-se que por ser subdesenvolvida a etapa que definia a América Latina seria nacional-democrática. Esta etapa continuou forte na América Latina mesmo após a década de 1950. Mas os acontecimentos políticos em Cuba vão agitar a vida

política na América Latina e perturbar essa tradicional e hegemônica corrente marxista na América Latina, estimulando a construção de novas esquerdas orientadas pela radicalidade política. A Revolução cubana vai marcar o terceiro momento do marxismo na América Latina, o chamado *novo período revolucionário*.

Quando o exército revolucionário liderado por Fidel Castro e Ernesto Guevara, entre outros, entrou triunfantemente na cidade de Havana no primeiro dia de janeiro de 1959, a história de Cuba ganhava um novo e significativo capítulo. Mas não seria só a história daquela pequena ilha caribenha que seria alterada após a derrubada da ditadura liderada por Fulgêncio Batista, a Revolução Cubana, que depois se assumiu socialista, representou um marco na história da América Latina e impactou profundamente as esquerdas do continente. (SILVA, 2019, p.229).

Inspiradas na experiência cubana, a esquerda latino-americana passa a questionar de forma mais ativa os modos tradicionais de ação política, assim como também pensavam em como inserir a luta armada à ação revolucionária. Os revolucionários latino-americanos vão ao final de 1950 retomar a noção de revolução anti-imperialista e condenar as alianças com a burguesia que até então eram defendidas por partidos comunistas. Surge uma nova geração política que se afasta dos partidos comunistas tradicionais. A luta revolucionária agora partia de um *marco zero*, a Revolução cubana. Surgem então diversos grupos políticos, como a *Junta de Coordinación Revolucionaria* (JCR) que foi uma organização política revolucionária composta por quatro grupos de esquerda armada sul-americana: *Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros* (MLN- T do Uruguai); o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR do Chile); o *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP da Argentina) e o *Ejército de Liberación Nacional* (ELN da Bolívia), de acordo com Silva (2019).

O Chile foi a base para o funcionamento da JCR em seus primeiros anos, mas o golpe de Estado de Augusto Pinochet (1915-2006) em 1973 vai alterar este cenário. Com a Bolívia já tendo sofrido um golpe em 1971 e o Uruguai também em 1973. A Argentina passa a ser o ponto de apoio da JCR até o golpe de 1976, que consequentemente deixou a JCR à margem. Os integrantes resistentes foram para o exílio na Europa, México, Cuba e em alguns casos ao Brasil. (Silva, 2019).

Assim, investindo fortemente na desarticulação das esquerdas revolucionárias, os Estados Unidos colocou em prática várias ações a fim de exterminar qualquer possibilidade de revolução nos demais países latino-americanos, resultando nas ditaduras militares na maior parte do América Latina. Aliada as estas ações estava também a operação Condor, aliança político-militar entre os regimes militares do Cone Sul organizadas para controlar e combater ações de esquerda. E mesmo com tantas investidas norte-americanas para enfraquecer as ações

da esquerda revolucionária na América Latina, no final da década de 1960 grupos revolucionários são formados por guerrilheiros e passam a atuar em vários países. Neste momento a luta armada atua como estratégia para enfrentar a repressão da ditadura, fortemente usada como arma esquerda radical latino-americana, como nos diz Beskow (2016).

O panorama latino-americano da década de 1960, na realidade é por demasiado complexo, como as autoras Caraballo, Charlier e Garulli (2011) vão dizer “Desde o início dos anos 1950, a América Latina apresentou um mapa político muito diverso: democracias liberais, os últimos populismos e ditaduras militares espalharam-se por todo o continente”.¹⁹ As autores dizem ainda que em muitos países as economias agroexportadoras eram mantidas pelo capital norte-americano, maior beneficiário e responsável por impossibilitar o desenvolvimento industrial autônomo. As discussões teóricas em meados dos anos cinquenta estavam divididas entre proporcionar um modelo de desenvolvimento industrial autônomo e/ou apostar na Revolução enquanto única saída possível.

O triunfo da revolução cubana tornou possível a segunda opção. Dentro dela, também havia posições diferentes: uma que defendia que cada país deveria fazer sua própria revolução nacional, levando em conta suas características, e outra que apostava no "foquismo" como alternativa. Para isso bastariam grupos guerrilheiros bem preparados, para estabelecer focos insurrecionais em diferentes países, com a expectativa de gerar o levante popular que levaria à revolução. (tradução livre)²⁰ (CARABALLO, CHARLIER, GARULLI, 2011, p.16).

O governo cubano passou a apoiar as guerrilhas na América Latina, especialmente após a crise dos mísseis no começo da década de 1960. Dentre as ações de apoio estava o acolhimento aos intelectuais e artistas em instituições cubanas. É através desta ação integralista promovida pelo governo cubano que o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica-ICAIC, e os cineastas cubanos passam a dialogar com outros cineastas latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1970. Destas experiências se dá a consagração de uma noção de “cinema político”. Durante este processo, o ICAIC vai assumir o papel de “sede” do *nuevo cine latino-americano*. Alguns fatores foram importantes para isto, como os conflitos políticos em outros Países latino-americanos, além do fato de Cuba passar ao final da década de 1970 a produzir de

¹⁹ Desde principios de los años cincuenta, América Latina presentaba un mapa político muy diverso: democracias liberais, últimos populismos y dictaduras militares se repartían por el continente. (CARABALLO, CHARLIER, GARULLI, 2011)

²⁰ El triunfo de la revolución cubana hizo que la segunda opción apareciera como posible. Dentro de ella, también hubo posturas diferentes: una que sostenía que cada país debía hacer su propia revolución nacional, teniendo en cuenta las características propias, y otra que apostaba al "foquismo" como alternativa. Para ésta bastaba con grupos guerrilleros bien preparados, que instauraran focos insurreccionales en distintos países, con la expectativa de generar el levantamiento popular que conduciría a la revolución. (CARABALLO, CHARLIER, GARULLI, 2011, p.16).

forma permanente um Festival Internacional de Cinema, além da construção da Escola Internacional de Cinema em Cuba, conforme nos fala Villaça (2006).

Villaça (2006) também nos diz que mesmo o instituto tendo começado suas atividades relacionando-se com a Europa, os fatores ideológicos foram determinantes para a construção dessa relação com a América Latina. Onde desde o fim da década de 1950, começa a se pensar e valorizar uma perspectiva autoral pautada em uma aproximação com o regional e nacional, preocupada com o desenvolvimento de uma estética própria em detrimento do cinema comercial. Esta relação ganha maior participação dos cineastas cubanos a partir do final da década de 1960, graças ao intercâmbio com músicos que formavam parte da chamada *nueva canción latinoamericana* e cineastas que formavam o *nuevo cine latinoamericano*.

O termo *nuevo cine latinoamericano* passou a compor parte de uma identidade latino-americana e que apesar de ter se tornado uma terminologia corrente, foi graças a alguns acontecimentos, especialmente a Revolução cubana, que este termo ganhou forte caráter ideológico. Este termo, foi ao longo dos anos ganhando resinificações, e apesar de surgir a partir de uma aproximação de ideias e ações de cineastas de diversos Países latino-americanos, o *nuevo cine latinoamericano* é considerado um movimento heterogêneo, Villaça (2006). Flores (2013) conta que havia na produção cinematográfica da América Latina nas décadas de 1960 e 1970, uma articulação entre os países que faziam parte do *nuevo cine latinoamericano*. O que contribuiu para que o cinema latino-americano vivesse nas décadas recém citadas, uma independência ideológica que vem com o seu renascimento. Os cineastas do *nuevo cine latinoamericano* passaram a se organizar de modo mais sistemático após o V Festival de Viña del Mar no Chile, que aconteceu no ano de 1967, e foi considerado o marco fundador do *nuevo cine latinoamericano*, Villaça (2006).

Em Cuba, desde o início dos anos 60, já havia um certo espaço para a causa latino-americana, mas as atenções estavam voltadas especialmente para a mobilização interna. O governo cubano conclamava cada trabalhador a se tornar um “guerrilheiro heroico” no cumprimento de suas tarefas cotidianas. Vários cineastas, músicos e artistas em geral declararam que, nessa época, queriam “ser como Che”. No decorrer da década, as missões de luta armada abraçadas pelo guerrilheiro, e a política internacional adotada por Cuba contribuíram para que a causa latino-americana ganhasse mais importância e recebesse mais atenção no cultural e, naturalmente no ICAIC. (VILLAÇA, 2006, p.141).

Cuba oficializa sua política internacionalista direcionada aos países de terceiro mundo, em 1966 através da conferência tricontinental, que aconteceu em Havana. Apesar de Cuba já fornecer tropas e armamentos para países da América Latina desde 1964, é durante a conferência tricontinental que se oficializa este apoio. Na ocasião desta conferência, Che

Guevara discursa sua *Mensaje a los Pueblos del Mundo*. Esta conferência tinha entre seus objetivos fundar a *Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Ásia e América Latina- OSPAAL*. Atuando como uma “Internacional” cubana, ou pelo menos essa foi a intenção. Porém, o projeto internacionalista da OSPAAL fracassou devido aos conflitos existentes internamente fundamentados na diversidade dos grupos que faziam parte dela, Villaça (2006).

Segundo Villaça (2006), a partir da experiência da conferência tricontinental, as delegações latino-americanas vão organizar em 1967 a *Organización Latinoamericana de Solidaridad-OLAS*. Que defendia a via armada em detrimento da via pacífica e possuía como meta a luta pela viabilização do poder dos trabalhadores. Porém, nem todas as delegações concordavam com estas bandeiras. Cuba não vai conseguir naquele momento se firmar enquanto base de apoio para a guerrilha na América Latina graças aos conflitos políticos econômicos vividos em Cuba ao longo das décadas de 1960 e 1970. Mas o projeto internacionalista teve êxito junto ao ICAIC, através do suporte fornecido para a criação do cinema cubano pós-revolucionário e do *nuevo cine cubano*. Que serviram de inspiração para os cineastas do *nuevo cine latinoamericano*.

Tanto no cinema cubano como no NCL em geral, os baixos orçamentos, a pouca disponibilidade de material e as soluções encontradas para essas limitações podem ser consideradas marcas comuns. Assim, o uso da foto-fixa, a atuação dos atores não profissionais, a inserção de entrevistas, recursos plásticos da cartazística, gráficos e animações compensavam as dificuldades da produção, do parco equipamento e de outras agruras econômicas. A identificação se dava, sobretudo, em torno da proposta de que era preciso gerar ação através dos filmes. As inspirações teóricas desses cineastas eram muito variadas e se ramificavam por nomes como Brecht, Fanon, Gramsci, Sartre, Mariátegui, Marx. (VILLAÇA, 2006, p.143).

Frantz Fanon, foi sem dúvidas um dos teóricos que mais influenciou o *nuevo cine latinoamericano*, especialmente, o manifesto *estética da fome* de Glauber Rocha. Texto que vai promover o pensamento de Fanon na América Latina. Desenvolvendo a noção de uma violência libertadora atuando em um campo simbólico nos filmes de Glauber Rocha do período da *estética da fome*. Acreditando que assim era possível expressar a miséria das nações terceiro-mundistas. Fanon que por sua vez possuía influência de Sartre, pensava a conscientização no sentido de uma busca da identidade nacional. Entendendo também, o terceiro mundo como palco para a libertação do homem universal e a cultura como cenário onde ocorre a tomada de consciência dos sujeitos, assim como ocorrem as disputas políticas. Existe muito do pensamento de Fanon, presente nas ideias e imagens do *nuevo cine latinoamericano*, como no cinema dos cubanos Santiago Alvarez, García Espinosa e Gutiérrez Alea, que defendiam o uso da cultura

como instrumento para a libertação do povo, Villaça (2006).

Ainda conforme nos diz Villaça (2006), para Fanon, o nacional deveria vir antes que a luta de classes, assim como para os cineastas do *nuevo cine latinoamericano*, o nacional deveria ser priorizado. Por nacional se entende a América Latina como “Pátria Grande”, de acordo com a perspectiva internacionalista defendida por Che Guevara. Che Guevara que foi considerado durante o Festival de Viña del Mar, o “presidente de honra” do *nuevo cine latinoamericano*. Na ocasião, os cineastas que faziam parte do movimento, chegaram a conclusão de que era necessário sair do “cinema-testemunho” e seguir rumo ao “cinema-agressão”. A partir daí uma série de manifestos textos teóricos passam a ser produzidos pelos cineastas do *nuevo cine latinoamericano* a fim de discutir e desenvolver esta proposta. A morte de Che Guevara em outubro de 1967, vai esfriar os planos de internacionalização do governo cubano, que na ocasião já contava com dificuldades para patrocinar as guerrilhas na América Latina. Somado a isto, existia também problemas internos que levavam a tricontinental ao declínio, principalmente graças as repressões e ações promovidas pelos regimes militares.

Entretanto, ao mesmo tempo que representou um “sinal vermelho”, para a política internacionalista, a morte de Che revigorou o sentido mítico da Revolução cubana, bem como a ideia da “Pátria Grande” acalentada pelos cineastas latino-americanos. A ampla comoção causada pelas circunstâncias da morte do guerrilheiro, avivada pela força das imagens de seu cadáver, contribuiu para transformá-lo em mártir. Rapidamente passaram a ser produzidas muitas canções, filmes e poemas que o homenageavam e reiteravam a proposta de formação de novos guerrilheiros, de homens novos que, a seu exemplo, se sacrificariam pela continuidade da luta revolucionária latino-americana. Vale ressaltar que desde 1959, o governo instituído em Cuba se autodenominava “a Revolução”, ambos termos se confundiam na imprensa e no imaginário latino-americano: se a Revolução, em sua existência como governo, era associada a Fidel Castro, em seu sentido heróico-e trágico-, era Che Guevara. (VILLAÇA, 2006, p.147).

A morte de Che também representou uma mudança no protagonismo tanto no setor político quanto artístico cultural. O povo dá lugar ao mártir revolucionário, e agora, especialmente em Cuba nas produções do ICAIC, Che Guevara é o tema dos documentários produzidos. O que ocorre em outros países da América Latina, como é o caso de *La Hora de Los Hornos* na Argentina em 1968, filme que tem como título uma frase de Che Guevara, Villaça (2006).

Conforme Villaça (2006), *La Hora de Los Hornos* que foi lançada junto com o manifesto “*Hacia Un Tercer Cine*” do Fernando Solanas e Octavio Getino, vão compor junto do manifesto “*Por Un Cine Imperfecto*” do cubano Julio García Espinosa e outros textos importantes, um conjunto de referências teóricas fundamentais para o *nuevo cine latinoamericano*. Configurando-se enquanto textos que demonstravam interesse na criação de

uma linguagem própria que atuasse em direção a libertação, que fosse também instrumento de denúncia. *O nuevo cine latinoamericano* chegou até os festivais internacionais, que atuaram enquanto espaço para a promoção e discussão do cinema político latino-americano. No entanto, a relação entre cineastas latino-americanos e europeus se viu afetada frente a onda libertária na Europa em 1968. Além disto, a morte de Che Guevara vai demandar aos cineastas do *nuevo cine latinoamericano*, uma reelaboração do debate sobre “liberdade criativa versus engajamento”. Estes cineastas decidiram então, centralizar as ações em seu próprio continente.

Diante dessas dificuldades, os cineastas latino-americanos se voltaram mais para o próprio continente: o Festival de Mérida (I Muestra del Cine Latinoamericano de Mérida, Venezuela) realizado poucos meses depois do Festival de Pesaro, em setembro de 1968, e depois, a nova edição do Festival de Viña del Mar, em 1969, confirmam esse “recolhimento”. O ICAIC acompanhou essa dinâmica, e ainda que a política internacionalista do governo estivesse mudando pouco a pouco seu foco da América Latina para África, os cineastas cubanos já estavam suficientemente envolvidos e identificados com NCL, que já ganhava forma e status de movimento. (VILLAÇA, 2006, p. 153).

Naquele cenário, o *nuevo cine latino-americano* se define enquanto cinema de intervenção política, se baseando na crítica e questionamento das estruturas e valores que vigoravam na sociedade e no cinema. No Festival de Mérida foram premiadas juntas, obras de Santiago Alvarez, do grupo *Ukamau* e do grupo *Cine de Liberación*, com destaque para o filme manifesto *La Hora de Los Hornos*. Com a década de 1970 e o aumento das repressões promovidas pelos governos ditatoriais na América Latina. A atuação deste cinema foi tornando-se cada vez mais difícil. O que fez com que a participação de cineastas latino-americanos no ICAIC aumentasse. No começo da década de 1970, o ICAIC recebeu nomes como: Jorge Sanjinés, Glauber Rocha e muitos outros. Na ocasião, a revista *Cine Cubano* tratava de denunciar as repressões vivenciadas pelos cineastas na América Latina, Villaça (2006).

Villaça (2006) nos diz ainda, que no ritmo do momento e aproveitando as parcerias, o ICAIC produz filmes sobre o golpe militar no Brasil em 1964, assim como sobre a situação da Bolívia e do Peru no campo político e social, além das lutas mexicanas e colombianas contra o imperialismo. A política internacional de Cuba com a América Latina foi abalada (embora não tenha se rompido de todo) ao começo da década de 1970, devido a necessidade de aproximação da URSS, assim como por interesse no continente africano. Ainda que as promessas revolucionárias no Chile e em Nicarágua tenham conseguido preservar ou redirecionar a atenção de Cuba para esses países.

A aproximação do governo cubano com o chileno ocorreu quando, em 1970, a vitória

presidencial de Salvador Allende, candidato da Unidade Popular- organização que defendia um modelo de transição para o socialismo através de canais do regime democrático- abriu novas perspectivas utópicas e atraiu a atenção das esquerdas latino-americanas. O desgaste dos movimentos guerrilheiros, a falência política da OLAS, em detrimento do aparente sucesso da chamada “via chilena”, tornava necessária a atitude solidária de Fidel Castro diante de um País que se configurava ao mesmo tempo como futuro parceiro (econômico) e provável concorrente (em termos de referência de socialismo possível). (VILLAÇA, 2006, p. 155).

O ICAIC participou (diretamente e indiretamente) dessas aproximações políticas, inclusive, estabelecendo relações de cooperação com a *Chile Films*. No momento, as mídias cubanas buscavam fomentar a simpatia dos cubanos pelos chilenos, além de orientar os cineastas chilenos em um sentido ideológico. No entanto, essa relação se viu afetada diante do golpe liderado por Augusto Pinochet, além de conflitos internos das organizações políticas chilenas (especialmente acerca da questão da via pacífica ou guerrilha). Apesar de tudo, muitos chilenos foram para o exílio em Cuba, onde receberam treinamento militar. Cuba também participou de modo ativo na constituição de um cinema político na Nicarágua, após a Revolução sandinista ao final da década de 1970, Villaça (2006).

Ainda segundo Villaça (2006), a experiência da Revolução cubana e a mitificação da figura de Che Guevara, contribuíram para a construção de uma definição da identidade do *nuevo cine latinoamericano*, identidade que será moldada pela relação com o ICAIC na década de 1970. Dessa aproximação de Cuba com outros países da América Latina, surgem ao final da década de 1960, ficções que podem ser considerados legítimos “tratados cinematográficos” acerca das mazelas, dores e sobre a identidade latino-americana. Assim entre o cinema cubano e o *nuevo cine latinoamericano* vai ocorrer uma influência recíproca.

3.2 As Ditaduras Militares de 1960 e 1970: Breve Panorama Político Argentino

O músico cubano Silvio Rodriguez diz em uma de suas canções que se chama *Sueño con serpientes* (1975) “Eu sonho com serpentes/ Com serpentes marinhas/ Com um certo mar, aí de serpentes eu sonho/ Longas, transparentes/E em suas barrigas eles carregam/O que eles podem tirar do amor”.²¹ Este pequeno trecho da canção deste revolucionário músico latino-americano é uma das tantas que foram compostas em meio ao horror das ditaduras militares e da

²¹ “Sueño con serpientes
Con serpientes de mar
Con cierto mar, ay
De serpientes sueño yo
Largas, transparentes
Y en sus barrigas llevan
Lo que puedan arrebatarse al amor”
Silvio Rodríguez, 1974.

dominação norte-americana. Ainda que a canção não necessariamente fale do momento político em questão. Essa é uma interpretação possível.

Embora o auge do sistema de poder ditatorial seja registrado nos anos 1960 e 1970, há de se admitir que ele tenha toda uma longa pré-história, que, nos anos 1950, se desvela em acontecimentos trágicos como os golpes de Estado de 1954, o primeiro na Guatemala, com a deposição do governo nacionalista de Jacob Arbenz Guzmán, e o segundo no Paraguai, que promove a ascensão ao poder do general Alfredo Stroessner, que governa o país vizinho durante 35 anos. Isso sem se esquecer do golpe militar que depõe Perón, em 1955, na Argentina. (QUEIROZ, 2015, p.109)

Nas décadas de 1960 e 1970 um novo cenário político vai ser delineada na América Latina. As ditaduras militares que surgem neste momento adotam a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) para tentar conter a chama acendida pela Revolução cubana no seio da sociedade latino-americana. Liderando uma coalizão, os militares neste momento também contam com as forças armadas, membros da sociedade civil e partidos políticos. Ainda que, de modo prático, o protagonismo era das forças armadas, segundo nos diz Mendes (2013).

O golpe militar no Brasil vai paralisar o processo de reformas sociais desenvolvidas pelo governo João Goulart, que contava com amplo apoio popular organizado, Beskow (2016). Os militares chegam ao poder no ano de 1964, no Brasil. No entanto vai ser apenas em 1968 que a ditadura de segurança nacional vai se consolidar, caracterizada pela repressão, censura e uso da tortura. A implementação da DSN concedia ao governo a liberdade de intervenção sobre qualquer atividade que fosse considerada uma ameaça à segurança nacional, conforme Mendes (2013).

Na declaração final do *V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, que teve lugar em Mérida, em 1977, foram feitas sistematizações dos dez anos de experiência que havia transcorrido desde o evento em Viña del Mar, reajustando os velhos princípios àquela conjuntura atual. Naquele contexto de final da década, de forma mais pragmática, se buscava alternativas aos argumentos e temas políticos óbvios (dos quais o público já estava um tanto saturado), se fazia concessões ao mercado a fim de obter a comercialização das obras (antes praticamente clandestinas) e se cogitava o uso do vídeo e da TV como alternativa para os altos custos de produção e distribuição. (VILLACA, 2006, p. 162).

A participação do ICAIC junto do *nuevo cine latinoamericano* foi importante para consolidar a participação do cinema cubano no movimento, assim como foi importante enquanto sede para o desenvolvimento deste “novo cinema” durante o período de maior repressão em alguns países da América Latina. Ao final da década de 1970, Cuba possuía o *Festival do Nuevo Cine Latinoamericano* acontecendo de forma permanente em Havana, além da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* e da *Escuela Internacional de Cine e Televisão*,

conforme Villaça (2006). Chistofolletti (2011) defende que um estudo acerca da obra do cineasta cubano Gutierrez Alea, pode contribuir no sentido de fornecer dados acerca de como se dava a relação entre o intelectual e o governo cubano com suas políticas culturais, além de outras questões. Alea possuiu vínculo com o ICAIC durante a maior parte de sua vida e obras. E ainda que o ICAIC se configure enquanto órgão que mais recebeu subsídios do governo cubano, o Instituto procurou preservar certa autonomia, fora do alcance dos dispositivos de controle da política cubana.

Dentre as ações promovidas pelo ICAIC, estavam as discussões acerca das possibilidades estéticas a serem adotadas pelo cinema cubano. Um debate importantíssimo naquele momento se dava em direção a postura comunista “dogmática” ou “antidogmática”, esta última defendida por Alea. Que sempre se ocupou em defender a liberdade do Artista. Ainda assim, Alea se ocupou também em contribuir na construção de um cinema revolucionário, atento a necessidade de um desenvolvimento de uma consciência crítica no espectador. Alea foi um cineasta que tanto apoiou a Revolução cubana, quanto teceu críticas ao governo cubano, sempre utilizando o cinema (além de trabalhos teóricos) para isto, em alguns momentos através do uso de metáforas e alegorias. Pois Alea, assim como outros intelectuais, sofreram com a censura vinda do governo cubano. Vivenciando ao longo dos anos, uma relação conflituosa. Alea vai inaugurar o uso da alegoria em seus filmes, a partir de *Memorias del Subdesarrollo* de 1968. Existe no filme, muitos aspectos próprios do *nuevo cine latinoamericano*, como o uso de fotos, *voz off* e *voz over* trazendo dados acerca da realidade do povo latino-americano. Além de utilizar um recurso chamado colagem, utilizado pelo cinema, assim como pelo *nuevo cine latinoamericano*, que alterna ficção e documentário.

Foi incorporada ao *nuevo cine latinoamericano* a noção de uma consciência regional, que se une a noção de América Latina a fim de integrar as particularidades nacionais e também para reforçar que as ações deveriam ser direcionadas para a construção de um projeto coletivo. O cineasta brasileiro Glauber Rocha esteve à frente desta ideia. Há neste cinema regionalista, responsável por representar o cinema do continente ao longo dos anos, convergências acerca de quais eram as preocupações nacionais e como se dariam as narrativas, mas esta convergência também se dá acerca do reconhecimento por parte de seus integrantes, da importância da produção teórica. O que vai traçar um novo horizonte estético e vai proporcionar autonomia em relação aos modelos europeus e norte-americanos, Flores (2013). Segundo Getino e Solanas (1969), o que define uma cultura enquanto nacional está além dos limites geográficos, está presente em uma espécie de códigos que visam atender as demandas necessárias para a libertação e desenvolvimento de um povo.

A integração do cinema latino-americano não se limitou, portanto, à busca da centralização nacional, mas adquiriu dimensão continental e surgiu em um contexto de oposição à hegemonia impulsionada pela dominação política, econômica e cultural dos Estados Unidos e Europa. Foi assim que o grupo de nações unidas sob o conceito de terceiro mundo começou a ganhar força na América Latina, a partir da inspiração produzida pelo triunfo da Revolução cubana em 1959, o maio francês de 1968 e a Guerra do Vietnã, somados aos movimentos pela independência na África e na Ásia. A arte tornou-se expressão dessas modificações sócio históricas e, ao mesmo tempo, promotora delas, numa troca dialética que influenciaria todas as áreas da sociedade. (tradução livre)²² (FLORES, 2013, p.19).

Segundo Flores (2013), o território latino-americano nos proporciona uma perspectiva muito particular acerca das relações de dominação e subordinação sociopolítica exercida por algumas nações do mundo. Representando assim, dentro de um panorama mundial, um espaço marginal, subdesenvolvido e inferior. E para a autora, este espaço onde se constrói o imaginário de uma nação, é fundamental para entender o desempenho cultural desta mesma nação. O cinema latino-americano costuma ser pensado ocupando uma posição à margem. Além de ser com frequência enunciado a partir de uma postura ideológica que tende a direcionar aspectos dessa cultura a um suposto estado de primitivismo. Estimulando assim o olhar para as produções importadas como um sinal de modernização.

Se ao nativo é atribuído um pertencimento ao campo da barbárie e do primitivismo, e ao estrangeiro ao da civilização e do progresso, é natural que ao longo das décadas a raiz criativa do cinema latino-americano tenha sido afetada por uma anomalia que consiste na abordagem da produção cinematográfica a partir de uma espécie de complexo de inferioridade. Foi reconhecido pelos cineastas do *nuevo cine latinoamericano* como parte da tradição cinematográfica da região, pela qual coincidiam os modelos estrangeiros, o que tem sido uma característica constitutiva dos filmes dessas nações até a chegada da renovação dos anos sessenta. (tradução livre)²³ (FLORES, 2013, p. 2).

O *nuevo cine latinoamericano* se nutria da promoção de uma libertação estética. Pautada em uma concepção alternativa e revolucionária. Pensando o cinema como instrumento

²² La integración del cine latinoamericano no se circunscribió, por lo tanto, a la búsqueda de una centralización nacional, sino que adquirió una dimensión continental, y surgió en un contexto de oposición a la hegemonía propulsada por la dominación política, económica y cultural de Estados Unidos y Europa. Fue así como el conjunto de naciones unidas bajo el concepto de tercer mundo empezaría a cobrar fuerza en Latinoamérica, a partir de la inspiración que produjeran el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el mayo francés de 1968 y la guerra de Vietnam, sumados a los movimientos por la independencia en África y Asia. El arte se había constituido en una expresión de estas modificaciones sociohistóricas, y al mismo tiempo, un impulsor de las mismas, en un intercambio dialéctico que influiría en cada área de la sociedad. (FLORES, 2013, p.19).

²³ Si a lo nativo se le adjudica una pertenencia al campo de la barbarie y el primitivismo, y a lo extranjero al de la civilización y el progreso, es natural que a lo largo de las décadas la raíz creadora del cine latinoamericano haya sido afectada por una anomalia consistente en el abordaje de la producción cinematográfica desde una especie de complejo de inferioridad. El mismo fue reconocido por los realizadores del nuevo cine latinoamericano como parte de la tradición cinematográfica de la región, por lo cual coincidieron de los modelos foráneos que ha sido característica constitutiva de los films de esas naciones hasta la llegada de la renovación de los años sesenta. (FLORES, 2013, p.2).

e arma necessária para induzir mudanças sociais e históricas. Entendendo e afirmando a existência de uma dependência cultural na América Latina, este cinema traça um caminho que desde sua partida anuncia seu destino. O caminho feito (ou proposto) visava alcançar os setores mais populares de nossa sociedade. O *nuevo cine latinoamericano* através dos vários países que o integraram. Defendia uma proposta contra-hegemônica fornecendo uma nova experiência, principalmente através da projeção cinematográfica. Isto se dá de duas formas: através do cinema militante que busca mover o espectador até o lugar de ator militante e transformar esta experiência em um feito revolucionário. E se dava também através do uso dos filmes para evidenciar uma realidade não conhecida e/ou ignorada. Os anos sessenta e setenta convertem um cinema de espetáculo em um cinema de ação concreta, segundo Flores (2013), que considera ainda, que a arte nunca vai estar livre da influência estrangeira no processo criativo. E com frequência, as culturas costumam mesclar-se e em alguns casos, produzir uma relação de dominação ideológica de determinados costumes sobre outras.

Isso é conhecido, no campo da antropologia, como o fenômeno da transculturação, por meio da qual um determinado grupo social ou comunidade adotaria formas e estruturas externas, correndo o risco de atingir gradativamente a aculturação. No último caso, as características constitutivas da cultura subordinada muitas vezes se perdem no processo de imposição. Esses aspectos aqui relatados são um fator de implicação para compreender os diversos mecanismos de absorção e rejeição de modelos estrangeiros no *nuevo cine latinoamericano*, que aludem a situações de colonização cultural e sua tentativa de propor novas linguagens e estratégias de distribuição e recepção. (tradução livre)²⁴ (FLORES, 2013, p. 4).

A Europa e depois os Estados Unidos, representam a chamada cultura dominante na América Latina. O *nuevo cine latinoamericano* atuou de modo a desestabilizar este cenário, promovendo a valorização da cultura nacional e abrindo o caminho que leva ao encontro e/ou reencontro de nossas raízes. Para tanto indígenas, campesinos e trabalhadores urbanos e outros setores da sociedade que antes não tinham voz no cinema produzido na América Latina, passam a ocupar o cinema enquanto protagonistas. Fernando Solanas, Glauber Rocha, Raymundo Gleyzer e outros cineastas latino-americanos apresentaram a proposta de um cinema de terceiro mundo, um cinema tricontinental. Um cinema que fosse formador da própria cultura, assim como da cultura do dominador, Flores (2013).

²⁴ Esto se conoce, en el ámbito de la antropología, como el fenómeno de transculturación, a través de cual un grupo social o comunidad determinados adoptarían las formas y estructuras externas, corriendo el riesgo de alcanzar gradualmente una aculturación. En este último caso, los rasgos constitutivos de la cultura subordinada suelen perderse en el proceso de imposición. Estos aspectos aquí relatados son un factor de implicancia para comprender los diversos mecanismos de absorción y rechazo respecto a los modelos foráneos en el nuevo cine latinoamericano, que aluden a situaciones de colonización cultural y a su intento de la propuesta de nuevos lenguajes y estrategias de distribución y recepción. (FLORES, 2013, p.4).

Ainda segundo Flores (2013), é possível afirmar que em um contexto geopolítico, o continente latino-americano sofreu historicamente processos que o conduziu à uma posição marginal e periférica. Posição que foi submetida pelos países dominantes através da política, economia e cultura dos países dominados. Através de um processo que buscava evidenciar a relação desenvolvido versus subdesenvolvido. O *nuevo cine latinoamericano* buscou representar e debater estas questões em muitos de seus filmes. Tendo como uma de suas metas no campo político, a necessidade de revelar a verdadeira cara do progresso e da modernização, tanto no cinema quanto em diversos setores da sociedade.

O nuevo cine latinoamericano tem apresentado como constante em sua estrutura narrativa personagens que passam por um processo de reconhecimento (ou consciência política) de seu alto status social em filmes como *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) e *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967). Esses filmes propõem como parte de seu conflito dramático uma opção de mobilizar seus protagonistas diante das alternativas de se rebelar diante de sua situação desfavorável, ou de permanecer isolados e impotentes diante dela. (tradução livre)²⁵ (FLORES, 2013, p.13).

O *nuevo cine latinoamericano* vai deslocar a figura do trabalhador rural e/ou urbano do lugar de passividade apolítica e vai levar esta figura à um lugar de protagonismo social e fílmico. Estes atores agora dividem a narrativa do filme com os produtores e diretores. Ocupando um lugar pertencente não aos tradicionais intelectuais, políticos, sociólogos, dentre outros, mas tornando-se atores sociais e coprodutores responsáveis por sua própria representação, segundo Flores (2013).

De acordo com Queiroz (2015), no Brasil, além da tortura, do cárcere, do exílio e assassinatos. A ditadura militar também se infiltrava nos grupos de esquerda, o que consequentemente tinha resultados extremamente duros. O autor nos diz ainda, que a igreja católica também apoiou o golpe de 1964 no Brasil, mas também sofreu as consequências desta ação, sentindo os efeitos da violência ditatorial. O que faz com que na década de 1970, a igreja católica mude de posição política e passe a se opor a ditadura militar. Juntando-se de alguma maneira às lutas operárias e ao movimento estudantil.

A ditadura militar no Brasil deixa um saldo que nunca fechou, devido a ocultação de muitas informações acerca de mortos e desaparecidos (principalmente em contextos étnicos diferenciados), ainda que se tenha números estimativos, como afirma Queiroz (2015).

²⁵ El nuevo cine latinoamericano ha presentado como constante en su estructura narrativa a los personajes que transitan un proceso de reconocimiento (o de conciencia política) sobre su condición social encarecida de películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) y *Las aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967). Estos films proponen como parte de su conflicto dramático una opción de movilización de sus protagonistas ante las alternativas de rebelarse ante su situación desfavorable, o de mantenerse aislados y impotentes ante la misma. (FLORES, 2013, p.13).

[...] no caso do Brasil, se traduz em 5 000 cassados, 50 000 presos, 10000 exilados, 7 000 mil processados, 10 000 torturados e, oficialmente, 437 mortos e desaparecidos. O que, para alguns, pode ser uma piada estética cruel, simples formação discursiva ou meras formas estatísticas, para os que sofrem os efeitos da “pax militar”, é a crueldade elevada à categoria de ordem política. (QUEIROZ, 2015, p.119).

No Chile os militares chegam ao poder com o apoio da elite política e dos grandes empresários, em 1973. Em um golpe de Estado que derruba o governo de Salvador Allende. Golpe responsável por tornar o Estado nos anos seguintes, extremamente militarizado, chegando a dissolver todos os partidos em 1977, Mendes (2013). O golpe de Estado no Chile se configura com um dos golpes mais violentos e sangrentos da América Latina, contando com inúmeros mortos, incluindo, o presidente Salvador Allende (1908-1973). No Chile, o Estado militar se levanta por cima dos escombros da democracia, assim como por cima dos corpos da população civil, isto pode ser lido de modo literal. O governo ditatorial chileno levou milhares de vidas, assim como levou os direitos trabalhistas, Queiroz (2015).

No Uruguai os conflitos militares começam em 1968 e se oficializam três anos depois quando o presidente Juan Maria Bordaberry (1928-2011) sai de um mandato constitucional para um mandato enquanto ditador, onde permanece até 1976. A Doutrina de Segurança Nacional vai atuar no Uruguai de modo muito específico produzindo especialmente, encarceramentos em massa, além de diversos sequestros e assassinatos como acontece em outros países latino-americanos, conforme afirma Mendes (2013). A ditadura militar no Uruguai direcionava sua força repressiva aos movimentos operários e as instituições educacionais, em especial, as instituições de ensino superior, segundo Queiroz (2015).

A última ditadura militar na Argentina inicia-se em 24 de março de 1976 quando o General Jorge Rafael Videla (1925-2013) assume o poder, visando o enfraquecimento das classes populares em prol da consolidação do modelo neoliberal, sendo a Argentina um dos primeiros países do mundo a instituir uma política neoliberal junto ao Chile na América Latina. As medidas neoliberais começam a ser aplicadas na Argentina em 1975 no governo de Isabel Perón (María Estela Martínez de Perón), um ano antes do início da ditadura de 1976, conforme nos diz Rojas (2014). O governo de Isabel Perón vai ser marcada pela facilitação ao neoliberalismo, assim como também vai atravessado por duras medidas repressivas. Assim como nos diz Rojas (2014), em 1974, o ministro da Ação Social do governo de Isabel Perón, José Lopes Rega (1916-1989) (o “bruxo”), criou o triplo A, Aliança Anticomunista Argentina (AAA), força paramilitar com objetivo de desarticular movimentos e ações dos grupos de esquerda. Durante o governo do general Jorge Rafael Videla (1976-1980) estes grupos de força

paramilitar vão se associar aos grupos de trabalho (GT) a fim de reforçar o poder repressivo do Estado.

A diferença dos GT com o triplo A é que os primeiros estavam incorporados ao Estado Terrorista: eram os grupos encarregados especificamente do sequestro das vítimas, responsáveis pelos desaparecimentos e de levar às pessoas desaparecidas até os Centros Clandestinos de Detenção (CCD) onde “depositavam”, segundo suas próprias palavras, seus corpos. Outro setor dos aparelhos repressivos do estado encarregava-se das torturas imediatas para obter informações e produzir os “traslados definitivos”, ou seja, o assassinato desses que continuariam como desaparecidos. (ROJAS, 2014, p.169).

Estes setores do Estado atuavam no intuito de aniquilar qualquer força anticapitalista que pudesse impedir o desenvolvimento econômico da Argentina. Segundo dados da Comissão Nacional sobre a Desaparição de Pessoas – CONADEP, a maioria dos desaparecidos eram trabalhadores, que tinham um perfil específico, eram aqueles que questionavam a atuação do movimento sindical, bem como a atuação de seus representantes. Os sequestros e assassinatos de militantes “populares” começa ao final do governo de Isabel Perón (1975) e se intensificam durante a ditadura militar, atingindo o ápice entre 1976 e 1978. (Rojas, 2014).

O golpe de Estado de 1976 na Argentina é o quinto desde 1930, pois ocorrem também militares em 1943, 1955, 1962 e 1966, Queiroz (2015). Com o fator militar atuando na vida política da América Latina desde a década de 1930, a Argentina vai assistir a uma alternância de regimes civis e militares desde então, de acordo com Almeida (2009). E Beskow (2016) vai complementar dizendo que a partir de 1955 uma sucessão de golpes militares vai acontecer contra o projeto nacional-popular do peronismo.

Os diversos presidentes que chegam ao poder a partir da década de trinta, sendo eles militares ou civis, são vigiados por um exército dividido entre o conservadorismo militar e o peronismo. A atuação das forças armadas está além da simples intervenção em momentos especiais e revela-se muito mais uma atuação de um partido militar. (ALMEIDA, 2009, p.130)

Como afirma Etulain (2005) a partir da década de 1940 a Argentina vai vivenciar uma nova forma de fazer política através do peronismo. Onde a massa passa a definir seu espaço político na Argentina, pois o peronismo causa forte impacto nos setores populares, surpreendendo os partidos tradicionais de esquerda, que mesmo sendo anteriores ao peronismo, nunca conseguiram tamanha adesão popular. Perón surge no cenário político nos anos 40 e poucos anos depois fez parte do governo golpista do general Pedro Ramirez (1884-1962). Ambos pertenciam ao grupo secreto chamado GOU- *Grupo de Oficiales Unidos*. O governo de Ramirez

foi bastante tenso devido a pressão para que a Argentina tomasse uma posição diante do fato das grandes potências mundiais estarem em Guerra, neste momento trata-se da segunda Guerra Mundial, assim como o próprio governo tinha seus conflitos como a política indefinida de Ramirez que chegou a decretar a dissolução dos partidos.

Nomeado chefe da secretária de trabalho, Perón vai começar a promover sua estratégia política de inserção popular neste momento. Destes primeiros eventos da vida política de Perón vai resultar a formação do movimento peronista com um bloco feminino e um conjunto de organizações sindicais; Segundo Etulain (2005, p. 163-164).

Na década de trinta, a vida política argentina estava falida. Uma série de fracassos e fraudes vinculados ao poder dos *estancieros*, exportadores agropecuários e banqueiros britânicos, que seria verdadeiramente abalado alguns anos depois quando do surgimento de Perón e a transformação do peronismo em expressão política das massas. Perón surge junto aos setores populares e oficializa os sindicatos, valendo-se de uma estratégia que lhe possibilitou, a um só tempo, atrair os trabalhadores para si e subordiná-los mediante uma organização sindical de tipo estatal. (ETULAIN, 2005, p. 163-164).

Perón vai usar uma estratégia para atrair o apoio dos setores populares e exercer controle dos trabalhadores através da organização sindical estatal ao oficializar os sindicatos. Vai ser no governo de Perón que a configuração da classe trabalhadora vai começar a mudar na Argentina. Praticamente esgotada na década de 1930, a imigração estrangeira passa a dar lugar à imigração interna, das províncias até Buenos Aires. A sociologia vai chamar este fluxo migratório interno de “novos operários”. O sociólogo Gino Germani nos diz que o peronismo usou como estratégia a escassez política e cultural dos trabalhadores do interior. Tornando estes trabalhadores receptores diretos do discurso peronista. Porém, o peronismo também contou com os velhos operários e suas bases comunistas, socialistas e nacionalistas. Com a imagem de “representante popular”, Perón conseguiu reunir os votos dos “operários novos”. O que serviu de base para a construção do estigma sobre os trabalhadores do interior, defendendo a ideia de que eles seriam fáceis de manipular, sendo assim o público perfeito para o populismo, segundo Etulain (2005).

É verdade que os socialistas se voltaram mais para os operários das indústrias vinculadas ao sistema de exportação do que para “la chusma”. Os trabalhadores das principais indústrias eram na maioria, estrangeiros. Viviam em comunidades e mantinham os hábitos e a língua de origem. Alguns deles se limitavam a trabalhar, aguardando o momento de voltar ao país de origem e não se envolvendo com a realidade social da Argentina. (ETULAIN, 2005, p.165).

Perón buscou apoio em diversos setores da sociedade argentina, como a burguesia

nacional e os trabalhadores do interior. Setores que compõem de modo exclusivo o peronismo, mas que formam sua base política essencial. Setores como os trabalhadores do interior, são setores que foram historicamente rejeitados pelos conservadores e pela esquerda tradicional, foram então “acolhidos” pelo peronismo. O surgimento do peronismo representa uma ruptura no sindicalismo tradicional na Argentina, pois através de sua estratégia político-discursiva, Perón desvia a esquerda tradicional do caminho que vinha percorrendo no campo sindical e cria uma forte estrutura ao direcionar o diálogo com as corporações trabalhistas para o setor estatal, como afirma Etulain (2005).

Nos primeiros anos de governo peronista, as economias de predominância agrícolas do mundo todo passavam por um momento de incerteza, ao optar pela industrialização, o governo de Perón impulsiona a economia argentina, bem como possibilitou a inserção dos setores populares que até o momento eram colocados em segundo plano devido a dependência argentina de produtos estrangeiros, Etulain (2005).

Este contexto de integração da sociedade em torno da industrialização do país e os saldos de divisas existentes, quando do início do governo de Perón, permitiram enfrentar os compromissos populares. Deu-se, assim, uma espécie de *sozialpolitik*, inovadora e de grande alcance. Foram aprovadas leis sociais, tais como direito a férias remuneradas, 13º salário, indenização por demissão e assistência médica. A *sozialpolitik* de Perón o diferenciou dos governantes anteriores. Estes também se defrontaram com as carências da população trabalhadora, mas as reduziram a oportunidades de promoção eleitoral, ou, simplesmente, as desprezaram como coisa inoportuna, desajustada em relação ao imaginário da aliança dominante. Nesse sentido, é consenso que o déficit social transformou-se em terreno propício à consolidação de Perón como líder indiscutível das massas. (ETULAIN, 2005, p.171)

Em 1951, Perón foi reeleito com a maioria dos votos válidos, porém neste momento ele vai enfrentar diversas dificuldades em seu governo, Etulain (2005). A primeira ação promovida pela conspiração político militar anti peronista ocorre em 28 de setembro de 1951, quando o general Benjamín Menéndez convoca um levantamento a fim de derrubar o governo de Perón e evitar sua reeleição. A ação recebeu apoio da maioria dos dirigentes políticos, inclusive, dos radicais com representação parlamentar como Arturo Frondizi e Mauricio Yadurola. No ano seguinte foi organizado pelo coronel José Francisco Suarez um complô na intenção de atacar a residência presidencial e matar o presidente, plano que também deu errado, de acordo com Spinelli (2005).

A rebelião anti peronista foi um tema bastante ativo entre militares e políticos que sempre estavam discutindo sobre as formas de derrubar o governo de Perón, sempre enunciado uma suposta revolução. Entre os opositores encontravam-se também setores católicos. Parte do

cenário nacionalista juntam-se a oposição civil católica e assim formam conexões com as forças armadas. Responsáveis pela chamada *Revolución Libertadora*, nome que o anti peronismo emprega a sua chegada ao poder em 1955. Momento de ruptura que projeta o anti peronismo radical na cultura política Argentina a partir da metade do século XX, Spinelli (2005).

Segundo Spinelli (2005) os diversos setores que contribuíram com a *Revolución Libertadora* tinham pouquíssimas coisas em que concordavam, na realidade de modo prático apenas uma: o não a Perón! Sendo bastante divergentes nas demais coisas. E por ter unido velhos inimigos o anti peronismo não demora a sofrer desentendimentos. Ao final de tudo, os que apoiaram a derrocada do peronismo com o discurso de medo do fascismo, ajudaram ao triunfo deste mesmo. Ainda que para boa parte dos setores políticos a caída do peronismo representava, dentre outras coisas, o fim da censura.

Para entender o otimismo desses setores políticos, é preciso levar em conta também o diagnóstico da situação de onde partiram. A ideia de que o peronismo era esgotado politicamente e tinha perdido o apoio popular e que a eclosão revolucionária, com seu enorme apoio civil foi o produto de seu trabalho sobre as consciências, como expressou o socialista Américo Ghioldi no Conselho Consultivo Nacional, foi uma opinião geral. Essa ideia também se refletiu na euforia do La Nación em 23 de setembro de 1955, quando mencionou a "reserva democrática" que naquele dia enchia a Praça de Maio. Um pouco depois, ele presenciou o reconhecimento pago pelo Almirante Rojas aos "diversos setores políticos da república, que pela sua história e plataforma prepararam o clima de resistência à ditadura". (tradução livre)²⁶ (SPINELLI, 2005, p. 189).

De acordo com Caraballo, Charlie e Garulli (2011), diversos foram os fatores que contribuíram para a derrocada do peronismo na Argentina em 1955, como acusações de vendas de patrimônio público à consórcios estrangeiros, conflitos com a igreja dentre outros... As forças armadas se unem a ideia comum à maior parte da classe média argentina para tirar Perón do poder, porém como dizem as autoras, Perón saiu do governo, mas não saiu do cenário político. A democratização sindical constituía uma ameaça de reestruturação do controle peronista, foi quando decidiram tornar o peronismo proibido.

A chamada resistência vem da organização obreira e de dirigentes peronistas frente aos ataques da classe patronal, bem como dos militares. As demandas sindicais estavam

²⁶ Para comprender el optimismo de estos sectores políticos debe tomarse en cuenta también el diagnóstico de situación del cual partieron. La idea de que el peronismo estaba políticamente agotado y había perdido apoyo popular y que el estallido revolucionario, con su enorme apoyo civil era producto de su trabajo sobre las conciencias, como expresó el socialista Américo Ghioldi en la Junta Consultiva Nacional, era una opinión generalizada. Esta idea apareció también reflejada en la euforia de La Nación del 23 de septiembre de 1955, cuando hizo mención a la "reserva democrática" que ese día colmaba la Plaza de Mayo. Poco más tarde, estuvo presente en el reconocimiento que tributó el almirante Rojas a "los diversos sectores políticos de la república, que por su historia y plataforma prepararon el clima de resistencia a la dictadura". (SPINELLI, 2005, p. 189).

direcionadas para a volta de Perón a vida política; é neste momento também que surge o *peronismo revolucionário* liderado por John W. Cooke, atuando como uma das vertentes armadas do peronismo. O anti peronismo se viu então pressionado a abrir o jogo político frente as mobilizações promovidas pelos setores populares, Caraballo, Charlie e Garulli (2011).

A primeira demonstração do peso eleitoral do justicialismo foi apresentada por ocasião das eleições para a constituição da Assembleia Constituinte - a constituição de 1940 havia sido derrubada em setembro de 1957-. Na ocasião, foi imposto o voto em branco sobre as duas frações em que se dividiu a União Cívica Radical (UCRI liderada por Frondizi; UCRP liderada por Balbín). O projeto do partido de Yridoyen refletia a existência de duas posições sobre o problema peronista. (tradução livre)²⁷ (CARABALLO, CHARLIE E GARULLI, 2011, p.24).

A força dos votos em branco obedece a diretivas de Perón para os trabalhadores. Neste momento Arturo Frondizi sela um acordo eleitoral com Perón, o que lhe concede uma quantidade significativa de votos peronistas e uma vantagem decisiva ainda com o peronismo proibido na Argentina. No poder, Frondizi marca uma nova etapa na política argentina, onde o capital estrangeiro e as empresas transnacionais passam a desempenhar um papel central na política de substituição de importações. O governo Frondizi lida com algumas tentativas golpistas, afora isto, a burguesia industrial passa a desconfiar da aliança entre Frondizi e Perón.

E neste momento ele também não contava mais com o apoio da classe trabalhadora por ter desconhecido o pacto feito com Perón. No intento de contornar essa situação e recuperar força política, Frondizi levanta a proibição do peronismo em muitos distritos e províncias, e em 1962 ocorre outro golpe de Estado devido a uma ruptura dentro da corporação militar que se dividiu em duas facções: azuis e colorados que se enfrentaram com armas até que os azuis liderados pelo general Juan Carlos Onganía, saísse vitorioso num conflito que envolvia posicionamentos acerca do peronismo, embora ambos fossem anti peronistas. segundo Caraballo, Charlie e Garulli (2011).

O candidato da UCRP Arturo Illia é eleito em 1963, apesar de um percentual baixo de votos devido a convocação de Perón (ainda que em exílio) para que os trabalhadores votassem em branco mais uma vez. O governo radical de Arturo Illia tinha uma política econômica voltada ao mercado interno e proteção do capital nacional, bem como promovia uma limitação

²⁷ La primera demostración del peso electoral del justicialismo se presentó con motivo de las elecciones para conformar la Asamblea Constituyente- la constitución de 1940 había sido derogada en septiembre de 1957-. En esa oportunidad, el voto en blanco se impuso por sobre las dos fracciones en las que se había dividido la Unión Cívica Radical (UCRI encabezada por Frondizi; UCRP liderada por Balbín). La factura del partido de Yridoyen reflejaba la existencia de dos posturas frente al problema peronista. (CARABALLO, CHARLIE E GARULLI, 2011,p.24).

de interferência do capital estrangeiro, o que provocou a fúria da oposição e dos empresários. Arturo Illia sai do governo em 1966 e Juan Carlos Onganía o substitui em mais um golpe de Estado, Caraballo, Chalie e Garulli (2011).

3.3 Os Novos Cinemas Latino-americanos

3.3.1. As Vanguardas do Cinema Brasileiro

A partir dos anos 1960, o cinema brasileiro passa por uma série de revoluções internas, no campo da estética e da política. Dentre elas, a mais destacada foi o o *Cinema Novo*, nascido em um clima de otimismo em torno das transformações da sociedade. Os cineastas cinemanovistas tinham em sua formação política e cinematográfica, a experiência nos cineclubes, assim como na crítica cinematográfica e principalmente nas discussões acerca da realidade do País e da América Latina. A construção do movimento também se dá através do questionamento acerca de qual era o papel do cinema no contexto político do momento, como nos diz Carvalho (2016).

Estes cineastas buscavam fazer filmes que embora fossem considerados “mal feitos” (dentro uma perspectiva do cinema comercial), fossem fortes o suficiente para construir um pensamento. No caso do cinema novo esta estética do que pode ser considerado “mal feito” ou “feito” possui um propósito. Inspirados no *neorrealismo italiano* e na *nouvelle vague francesa*, estes cineastas não queriam fazer filmes que seguissem a estética e a narrativa clássica do cinema norte-americano. Deveria ser feito um cinema novo no conteúdo e na forma, com novos temas e novas formas de filmar, conforme Carvalho (2006, p. 290):

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p. 290)

O movimento cinema novo brasileiro conta com nomes como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues dentre outros. Contou com representações nos Estados do Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Paraíba e Minas Gerais. Para os cineastas do cinema novo era importante conhecer a história do seu País, analisar essa história e aprender com ela, para assim transformar o País. Tendo como principal intenção discutir e repensar a realidade social, política, econômica e cultural do Brasil e da América

Latina, a partir de perspectivas históricas. Apresentando em seus filmes um diverso panorama da história brasileira desde o período colonial até a década de 1960. Acreditando que o cinema novo poderia ser capaz de escrever um novo capítulo na história do País, conforme Carvalho (2006).

As produções do movimento cinema novo giravam em torno de três grandes temáticas: a escravidão, o misticismo religioso e a violência presente especialmente na região nordeste. Depois irão trabalhar em seus filmes as transformações políticas no Brasil e outras temáticas mais, segundo Carvalho (2006, p. 292):

Alguns desses temas estão nos filmes *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1963) e *Os herdeiros* (1970), de Carlos Diegues; *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. A liberdade, discutida por meio da escravidão e da permanência da pobreza que caracteriza a situação dos negros no Brasil; a revolução latente no Nordeste, potencializada por fome, violência e falta de perspectivas para o homem nordestino, oprimido pelo "coronelismo" e pelo misticismo religioso; a recente história política do país e a direção dada ao seu desenvolvimento aparecem representadas nesses filmes. (CARVALHO, 2006, p. 292).

Em 1965, Glauber Rocha (2004) vai escrever o manifesto *Uma Estética da Fome*, uma concepção estética do cinema novo de 1966-1967, momento de extrema repressão policial e ditatorial no Brasil. Glauber Rocha vai fundamentar sua argumentação na condição de subdesenvolvimento do Brasil e da América Latina. Para ele as injustiças, desigualdades e a fome brasileira estariam sendo representadas pelo cinema novo. Para Glauber a nossa "maior miséria" é a nossa incapacidade de perceber que sentimos fome devido as próprias limitações desta fome e da nossa condição de faminto.

O manifesto *Uma Estética da Fome* sugere uma estética de agressividade crítica para pensar o problema da fome, que representa uma condição de miséria, assim como de subdesenvolvimento, condição do brasileiro, condição do latino-americano. A representação da miséria provoca uma ruptura com a linguagem cinematográfica clássica, pois era necessária a criação de uma linguagem própria, também miserável e faminta (ROCHA, 2004). Para Glauber Rocha falar da fome e usar essa estética da fome, era tocar na ferida de um País que se negava a enxergar esse problema e por sua vez preferia as belas imagens produzidas pelo cinema comercial. Com inspirações neorrealistas, o filme *Rio 40 graus* (1954) do Nelson Pereira dos Santos é um dos antecessores do movimento cinema novo. Assim como os documentários *Arraial do Cabo* de (1959) de Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Longe da estética comercial estes filmes retratam o universo de populares e suas realidades (RAMOS, 2000).

No começo da década de 1960, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) vai patrocinar a produção coletiva do documentário *Cinco Vezes Favela* (1962), com os curtas: *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman; *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges - mais o curta já finalizado *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade). As seguintes produções do movimento *cinema novo* vão apresentar temáticas mais direcionadas à compreensão da cultura popular, como o samba o futebol, o carnaval e o candomblé. Temas considerados alienantes e que leva os cinemanovistas a refletirem acerca de suas próprias condições enquanto classe média brasileira (RAMOS, 2000).

Ramos (2000) vai nos dizer que, a partir de uma reflexão acerca do momento político e do papel do cinema novo neste contexto, bem como com base no desenvolvimento de suas obras com suas características estéticas e narrativas, é possível distinguir pelo menos quatro momentos do movimento cinema novo. O primeiro momento é marcado por filmes que falam de um país com conflitos políticos, além do uso de um realismo “nordestino”. Com imagens estouradas e muito sol, além de cenários naturais e a presença do povo na tela. Fazem parte da primeira “trindade”: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

Assim como aconteceu com outros grupos cinematográficos do período, além das outras artes, o cinema novo vai ser perseguido pela ditadura militar. Mesmo atingindo um reconhecimento internacional com filmes premiados em festivais importantes. Ainda assim a produção cinema novo vai diminuir consideravelmente devido ao forte controle do regime militar. Segundo Carvalho (2006, p. 298):

Assim, entre 1965 e 1967, cada um dos componentes do grupo filma um longa-metragem, em circunstâncias diferentes, mas tentando manter certa coerência com o ideário do movimento, ainda que uma dura lição tenha sido aprendida - seus filmes não tinham força nem poder para transformar a realidade como chegaram a crer. Por isso, restava voltarem-se sobre o processo que engendrara o próprio Cinema Novo para entender o que acontecera e, sobretudo, abrir outros caminhos possíveis para sua expressão (CARVALHO, 2006, p.298).

Depois de uma desarticulação, o cinema novo encontra uma maneira de voltar a produzir. Com filmes que expressavam muita criatividade para falar dentre outras coisas, do próprio cinema novo. O segundo momento vai se dar após o golpe de 1964, e vai ser um momento de bastante autocrítica no próprio movimento. Com filmes que trazem como temáticas os dilemas e conflitos do jovem de classe média naquele contexto político. Fazem parte desta segunda “trindade”, os filmes: *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro*

(Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967).

A terceira “trindade” vai acontecer num momento de maior censura, o que estimula as produções que fazem uso da alegoria para pensar o Brasil e a situação política vivida. Tentando neste momento estabelecer uma articulação entre a alegoria e a produção cinematográfica um tanto quanto mais “comercial”, para assim tentar chegar até o público, mesmo assim o cinema novo fracassa em relação a conquista do público, como afirma Ramos (2000). Fazem parte deste momento, os filmes: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970).

O regime militar tornava as coisas cada vez mais difíceis para o movimento *cinema novo* que, a partir da década de 1967, diante de tantos conflitos tenta se adaptar às dinâmicas impostas pela situação. Produzindo filmes com temáticas mais aceitáveis para o regime ditatorial, como *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman e *Capitu*, de Paulo César Saraceni. Neste momento também ocorre uma dispersão do grupo. Diante de um cenário político cada vez pior, Glauber Rocha (2004) lança o manifesto *Estética do Sonho* defendendo sua nova consciência acerca das mudanças políticas, bem como sobre sua nova concepção de arte revolucionária, que para ele era agora aquela responsável por tirar o homem da realidade absurda em que vivia. O sonho era o “único direito que não se pode proibir”, tendo como grande representante desta estética o filme *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*. O quarto momento corresponde à geração que sucedeu o movimento cinema novo: o cinema marginal, conforme Ramos (2000, p. 4):

Na medida em que os expoentes do CN enveredavam para uma produção de maior porte, abandonando a improvisação e a liberdade dos primeiros filmes, um novo grupo de cineastas, a partir de 1968 e até por volta de 1974, se lança numa produção cinematográfica de baixos custos, com características de vanguarda. Na realidade, as propostas já contidas em “Uma Estética da Fome” são agora levadas ao extremo. Trata-se de filmes em que a representação escatológica do horror e da abjeção atingem seu grau máximo, juntamente com uma intensa fragmentação narrativa. Filmes que expressam uma época de agonia, atingindo, neste processo, a própria enunciação fílmica que, no limite, torna-se uma impossibilidade. (RAMOS, 2000, p. 4).

O *cinema marginal* surge durante um momento de efervescência política e apesar de nascer do movimento cinema novo, decidem romper com as perspectivas deste grupo, ou melhor dizendo com as perspectivas tomadas nos últimos períodos do cinema novo, pois o cinema marginal guarda em sua essência algo que esteve nos primeiros momentos do movimento cinema novo (MORAES; CARVALHO, 2010). O cinema marginal se construiu enquanto um movimento de características singulares, dialogando de modo cômico com o universo do cinema norte-americano, por exemplo, Ramos (2000).

Antes de se chamar *cinema marginal*, o grupo teve outros nomes, como: “Udigrudi”, “do lixo”, “cafajeste”, “de poesia”, “de invenção” e “pós-novo”. Estreando com os filmes *A Margem* de Ozualdo Candeias e *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, ambos filmes de 1967. Outros diretores também foram importantes no cinema marginal, como: Julio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, dentre outros, conforme nos diz Caetano (2018).

Ainda que a expressão *cinema marginal* tenha ficado marcada como modo de denominação dos filmes deste grupo, ao que parece os cineastas deste grupo não gostavam de ser assim definidos. Porém, o *cinema marginal* apresenta uma série de elementos que o diferencia de outros modos de fazer cinema no Brasil durante o mesmo período. Rejeitando o horizonte utópico que fazia parte de uma tradição cinematográfica no Brasil, o cinema marginal nos apresenta um mundo em decomposição.

Diversamente de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não renunciou tornar melhor o mundo em que as pessoas vivem, mas apenas torná-las conscientes da sua precariedade irreversível (CAETANO, 2018, p. 200).

O *cinema marginal* rompia com o desejo de chegar ao grande público tão buscado pelo *cinema novo*. Tentando dialogar com o público através da herança histórica das relações de público. O *cinema marginal* promovia um cinema de dilaceramento, com sujeira, vômitos, dentre outras coisas. Era um cinema de ruptura radical e diatópica. Influenciado pelos conflitos causados pelo rompimento com o cinema novo. Assim como influenciado pela conjuntura política do momento:

Não se tratava somente de romper com a geração anterior por desejo de se destacar ou porque o grupo cinemanovista estava chegando a acordos com um governo que impunha o ambiente ditatorial daqueles dias; estava também em questão a relação com o público e com a história pregressa do cinema brasileiro. Não foi por acaso que diversos filmes do marginalismo buscaram os velhos astros das chanchadas para fazer parte do seu elenco, tais como Grande Otelo e Zezé Macedo. (CAETANO, 2018, p.201).

O *cinema marginal* utilizou o cinema experimental na maior parte de suas obras, ironizando o cinema novo e promovendo a estética do lixo. Utilizando uma estética agressiva no intuito de criar um novo estilo. Impulsionando o recurso da encenação sem recorrer aos demais artifícios cinematográficos. Para o *cinema marginal* não se tratava apenas de desenvolver uma linguagem que estabelecesse uma crítica contra o sistema, mas também

desenvolver uma proposta de estética capaz de inovar a linguagem cinematográfica, de acordo com Moraes e Carvalho (2010).

Outro momento marcante dessa década se deu com a *Caravana Farkas* vai atuar entre 1964 e 1981, produzindo trinta e nove filmes, a grande maioria documentários que são divididos em três fases, conforme nos diz Sobrinho (2008, p. 1). São elas:

Primeira Fase: Memória do cangaço (Paulo Gil Soares, 1965), Subterrâneos do futebol (Maurice Capovilla, 1965), Nossa escola de samba (Manuel Horácio Gimenez, 1965) e Viramundo (Geraldo Sarno, 1965); Segunda Fase A morte do boi (1969-1970), A vaquejada (1969- 1970), Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges (1970), A erva bruxa (1969-1970), O homem de couro (1969-1970), A mão do homem (1979), Jaramataia (1970) – dirigidos por Paulo Gil Soares; A cantoria (1969-1970), Vitalino Lampião (1969), O engenho (1969-1970), Padre Cícero (1971), Casa de farinha (1969-1970), Os imaginários (1970), Jornal do sertão (1970), Viva Cariri (1969-1970), Região Cariri (1970) – dirigidos por Geraldo Sarno, Rastejador e Roda e Outras Histórias (Sérgio Muniz, 1969-1979) e Visão de Juazeiro (Eduardo Escorel, 1970); Terceira Fase: A cuica (1970), De Raízes & Rezas, entre outros (1972), Cheiro/Gosto, o Provador de café (1976), Um a um (1976), Andiamo In'merica (1977-78), Beste (1977-78) e O Berimbau (1978) – dirigidos por Sérgio Muniz; A morte das Velas no Recôncavo (1970) e Feira da banana (1972-73) – dirigidos por Guido Araujo; Paraíso Juarez (1971), Todomundo (1978-80) e Hermeto, Campeão (1981) – dirigidos por Thomaz Farkas; Trio Elétrico (Miguel Rio Branco, 1978); Ensaio (Roberto Duarte, 1975) e Certas Palavras (Mauricio Beru, 1979). (SOBRINHO, 2008, p.1).

A maior parte dos filmes da *Caravana Farkas* possui um interesse por questões relacionadas a vida do nordestino, apesar de terem produzido no Sudeste também. Há na representação do Nordeste, aspectos da miséria e a inevitável menção a alienação e subdesenvolvimento. O interesse pela realidade brasileira articulada ao pensamento sociológico corresponde a uma característica da geração de artistas e intelectuais brasileiros da década de 1960, segundo nos diz Sobrinho (2008).

Clara Leonel Ramos (2007) afirma que, conforme uma avaliação feita por Sérgio Muniz, os filmes da *Caravana Farkas* vão ser possíveis graças a posição de Thomaz Farkas como produtor dos filmes, assim como devido ao cenário em que atuava o cinema brasileiro em meio aos avanços tecnológicos e à renovação estética promovida pelo movimento cinema novo. As câmeras leves e os equipamentos que proporcionavam um som sincrônico, vão ajudar a dar voz ao brasileiro em um momento considerado de transição. *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha vão apresentar o ponto de partida do novo documentário brasileiro. E vão ser referências para Thomaz Farkas, assim como vão ser para uma geração de cineastas brasileiros e latino-americanos.

A *Caravana Farkas* surge neste motivador e renovador momento do cinema brasileiro. Seu idealizador Thomaz Farkas iniciou sua carreira como fotógrafo na década de 1940 e no começo de 1960 conheceu os documentaristas argentinos Fernando Birri e Edgardo Pallero.

Segundo Ramos (2007, p. 21).

Birri realizou algumas conferências em São Paulo em 1963, e no mesmo ano Vladimir Herzog e Maurice Capovilla fizeram um estágio de três meses na Escola de Documentários de Santa Fé, fundada por ele na Argentina. A partir destes intercâmbios, articulou-se um grupo de jovens brasileiros, do qual Farkas fazia parte, em torno dos documentaristas argentinos e da Cinemateca Brasileira em São Paulo. Além de Farkas, Herzog e Capovilla, o grupo reunia também Lucila Bernadet e o argentino Manuel Horácio Gimenez. (RAMOS, 2007, p. 21).

O grupo estava unido com a intenção de realizar filmes acerca da realidade brasileira. Algum tempo depois, Farkas estreita os laços com os jovens cineastas Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno. Farkas estava interessado em produzir os documentários de jovens cineastas em um momento tão difícil como a ditadura. Os primeiros filmes da Caravana Farkas são produzidos durante o ano de 1964 e finalizados ao começo de 1965. Farkas foi produtor de todos os filmes e fotógrafo de *Viramundo* e *Subterrâneos do futebol*, como nos diz Ramos (2007).

Com influência do *cinema direto* e do *cinema verdade*. Os filmes da Caravana Farkas vão ser possíveis graças aos avanços tecnológicos, tendo como ponto de partida o seminário do documentarista sueco Arne Sucksdoff que aconteceu no Rio de Janeiro no ano de 1962. Na ocasião ele apresentou o som direto para os cineastas brasileiros. Para Farkas o cinema direto e o cinema verdade vão ser a base para a produção documental no Brasil na década de 1960, segundo Ramos (2007), que nos diz que é provável que neste momento a influência do cinema direto nas produções brasileiras tenha se dado mais num nível técnico do que teórico.

Os documentários produzidos pela Caravana Farkas vão ser denominados de “Brasil verdade” e ainda que possuam diferenças entre si, vão dialogar acerca de sua maior proposta que é retratar criticamente a realidade brasileira através de um modo expositivo de representação, que está relacionado aos documentários que possuem um caráter sociológico. Além da existência de uma dimensão antropológica e política nos documentários da Caravana Farkas, Ramos (2007). A *Caravana Farkas* que vai receber esse nome na década de 1990 por Eduardo Scorel (membro do grupo) que sintetiza tudo o que compõe a Caravana, bem como por exemplo, percorrendo a região nordeste de carro, Sobrinho (2008).

3.3.2. Cinema Ukamau, na Bolívia

O grupo *Ukamau* surge de modo não planejado, em 1966, quando um grupo de cineastas vinculados ao Instituto Cinematográfico Boliviano lançam o filme *Ukamau (Así Es)*

com a direção de Jorge Sanjinés. Filme que fala da vingança do povo *aymara* contra a violência e a exploração praticadas pelo mestiço. Uma das características mais importantes (e talvez o seu caráter mais revolucionário) é que ele é bilingue, é falado tanto o espanhol quanto o *aymara* (uma das línguas dos povos indígenas originários da América do Sul). Devido a popularidade do filme e ao fato das pessoas chamarem o grupo de *Ukamau*, o grupo que antes era denominado de *Kollasuyo*, passa a se chamar *Ukamau*, segundo Wood (2019).

Como consequência do filme Jorge Sanjinés foi despedido do Instituto Cinematográfico Boliviano, pois o filme foi considerado politicamente subversivo em um momento em que a Bolívia estava sob o regime do general René Barrientos. René Barrientos que em 1964 vai derrubar com um golpe de Estado, doze anos do movimento nacionalista revolucionário (MNR). O governo de Barrientos atuou com violência e repressão contra a classe trabalhadora, além de facilitar a entrada do capital estrangeiro, Wood (2019).

Durante o governo revolucionário, em 1953, foi criado o ICB – Instituto Cinematográfico Boliviano, órgão semiautônomo responsável pela produção de filmes educativos e culturais. No governo golpista, Barrientos vai convidar Sanjinés para dirigir o ICB, no ano de 1965. *Ukamau* foi o primeiro longa-metragem produzido pelo grupo, através deste filme Sanjinés expressa seu desejo de romper com o racismo, com o colonialismo e com o caráter paternalista presente nas obras do ICB até então. O grupo contratou dois linguistas para colaborar na construção do filme: Juan Dias Yapita e Pedro Copana. Para estes cineastas, inserir a língua *aymara* representava também inserir a estrutura *aymara* na cinematografia boliviana, segundo afirma Wood (2019, p. 18).

Nesse sentido, *Ukamau* representou um avanço em relação aos curtas anteriores do grupo: *Aysa!* e *Inundación*, também produzida pelo ICB, e pelo filme independente *Revolución*. Esses filmes tentaram superar o desafio logístico e cultural de atingir uma comunidade nacional multilíngue com uma alta taxa de analfabetismo, suprimindo amplamente o diálogo e, em vez disso, favorecendo a narrativa visual em vez de paisagens sonoras expressivas e em várias camadas. Com *Ukamau*, os cineastas de língua espanhola do ICB demonstraram seu compromisso em alcançar uma colaboração significativa e uma profunda compreensão cultural da Bolívia indígena ao escrever o roteiro do que seria o primeiro filme predominantemente em língua nativa que fez o Falantes bilíngues aimará-espanhol, um grupo privilegiado de espectadores capazes de entender o filme sem a necessidade de legendas. (tradução livre)²⁸ (WOOD, 2019, p. 18).

²⁸ En este sentido, *Ukamau* representaba un paso hacia delante respecto de los cortos anteriores del grupo: *¡Aysa!* e *Inundación*, también producidos por el ICB, y del film independiente *Revolución*. Estas películas habían intentado superar el reto logístico y cultural de dirigirse a una comunidad nacional multilingüe con una alta tasa de analfabetismo suprimiendo en gran medida los diálogos y favoreciendo en su lugar una narración visual contrapuesta a paisajes sonoros expresivos y de múltiples capas⁵. Con *Ukamau*, los cineastas de habla hispana del ICB demostraron su compromiso por lograr una colaboración significativa y un entendimiento cultural profundo de la Bolivia indígena al escribir el guion de lo que sería la primera película hablada predominantemente en lengua

Anterior ao filme *Ukamau* e a concepção do próprio grupo *Ukamau*, Sanjinés produziu o curta *Revolución*²⁹(1963), onde ele constrói um discurso acerca da história do povo boliviano. Aspecto presente em suas obras, além do protagonismo indígena, como nos diz Silva (2013, p. 411):

Revolución (1963) - o terceiro curta de Jorge Sanjinés – é um filme sem diálogos, com planos organizados de forma rítmica em que encontramos muitos elementos do sistema de montagem elaborado por Griffith e teorizado posteriormente por Serguei Eisenstein como “montagens de atrações”, as quais, além de serem didáticas, tinham pretensões revolucionárias. Apesar de Sanjinés ao realizar esse filme ainda não ter assistido ao *Encouraçado Potemkin* (1925), é possível traçar paralelos entre este e seu curta, assim como *A greve* (1924), ou, de forma mais ampla, com os primeiros e consagrados escritos de Eisenstein sobre um cinema político direcionado para as massas. (SILVA, 2013, p.411).

Dentre as principais influências do cinema de Sanjinés, estão os cineastas Soviéticos Eisenstein, Pudvkin e Kulechov. Além da produção cinematográfica e teórica de outros cineastas latino-americanos, como o cubano Gutiérrez Alea e o brasileiro Glauber Rocha. O que vai estimular que Sanjinés publique ao final da década de 1970, o manifesto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Este período foi bastante rico teoricamente para o *nuevo cine latinoamericano*. Sanjinés defendia um cinema coletivo capaz de romper com as formas tradicionais de cinema e que tivesse o povo como protagonista, Silva (2013).

3.3.3. Os Movimentos Cinematográficos Argentinos

Na Argentina, a atmosfera política também se torna favorável ao surgimento de movimentos estético-políticos. A *Escuela Documental de Santa Fé* surge entre o fim da década de 1950 e começo da década de 1960, sendo uma grande inspiração para o cinema militante argentino dos anos seguintes, falar e refletir acerca da Escola Documental de Santa Fé é antes de tudo pensar a atuação do grande documentarista Fernando Birri. Fernando Birri foi uma figura extremamente importante na construção do Instituto de Cinematografía de la Universidad de Santa Fé, assim como da Escuela Documental de Santa Fé.

E assim como outros cineastas latino-americanos na década de 1960, Birri era

nativa y que hacía de los hablantes bilingües aymara- español un grupo privilegiado de espectadores capaces de entender la película sin necesidad de subtítulos. (WOOD, 2019, p. 18).

²⁹ Los fundamentos de esta propuesta, basada en una mirada crítica de la realidad inmediata, se expresan en el manifiesto de la Escuela Documental Santa Fé elaborado por Birri en 1962. Señala la importancia del cine documental en los países subdesarrollados como medio de neutralizar la “falsa imagen de la sociedad y del pueblo” que dan las películas no documentales o comerciales y como herramienta para recuperar los “valores positivos de esa sociedad, (es decir) los valores del pueblo”. (BRAVI, 2010, p.1-2).

inspirado pelo cinema neorrealista italiano. Birri buscou uma renovação política e cinematográfica que fosse capaz de compreender as demandas de uma população subdesenvolvida. Estas ideias e inspirações, assim como a discussão acerca da noção de terceiro cinema e o pensamento Gramsciano vão orientar suas produções, assim como vão orientar a formação do Instituto e da Escola. Que vão ser guiadas pela busca de um cinema popular e nacional,

Os fundamentos desta proposta, a partir de uma visão crítica da realidade imediata, estão expressos no manifesto da Escola Documental de Santa Fé elaborado por Birri em 1962. Aponta a importância do cinema documentário nos países subdesenvolvidos como meio de neutralizar a “falsa imagem da sociedade e do povo” dada pelos filmes não documentais ou comerciais e como ferramenta para recuperar os “valores positivos daquela sociedade, (isto é) os valores do povo”. (tradução livre)²⁹ (BRAVI, 2010, p.1-2).

Fernando Birri (1925-2017) iniciou a escola com um seminário de cinematografia que foi complementado com aulas práticas. Buscando desenvolver uma formação que articulasse teoria e prática, unindo elementos da realidade argentina e da cidade de Santa Fé, visando a criação de um cinema de alcance popular, mas que também articulasse elementos artísticos. Tentando se contrapor ao cinema comercial, que para os integrantes da escola, representava uma cultura decadente, burguesa e colonial, conforme Lima (2006).

Em 1962, Fernando Birri publica o *manifesto de Santa Fé*, onde ele afirma que o subdesenvolvimento é um fato para a América Latina, incluindo, a Argentina. E suas causas são, dentre outras coisas, o colonialismo. O cinema dos países colonizadores e imperialistas, participa desse processo colonizador e alienante. Transmitindo para a população uma imagem falsa. Uma imagem que não é a imagem do povo subdesenvolvido. Esta é uma das principais funções do documentário latino-americano, mostrar a cara e a realidade do seu povo. Esta é sua cara revolucionária, segundo Birri.

Birri (1988) nos diz que a Argentina e os países subdesenvolvidos da América Latina, necessitavam de um cinema que os desenvolva. Que ajude na tomada de consciência, assim como fortaleça a consciência revolucionária daqueles que já possuem alguma consciência. Que desloque o pensamento latino-americano até um pensamento antioligárquico, anti burguês, anticolonial e imperialista, além de várias outras coisas. No intuito de construir uma nova sociedade em todos os aspectos, com uma história nova e um homem novo, consequentemente inaugurar uma arte nova e um cinema novo.

Para Fernando Birri, a experiência da *Escola de Santa Fé*, não se tratava apenas de copiar o *neorrealismo italiano*, pois o *neorrealismo italiano*, não é apenas um estilo

cinematográfico, é também uma atitude moral. Não se tratava de fazer um *neorrealismo argentino*, mas sim de construir uma arte cinematográfica comprometida com a realidade das imagens, entendendo que os problemas regionais correspondem também as demandas nacionais e urgentemente humanas, segundo Lima (2006).

A *Escuela Documental de Santa Fé* vai atuar como um dos antecessores do cinema militante argentino, principalmente através do filme *Tire Dié* (1958) do Fernando Birri. Sendo considerada a primeira escola de cinema da América Latina, a Escola de Santa Fé vai promover uma forma diferente de ensino, demonstrando forte interesse pelas questões sociais, pois Fernando Birri estava interessado em promover um cinema e uma universidade que estivessem comprometidos com uma tomada de consciência de forma responsável, segundo Lima (2006). O documentário *Tire Dié* vai trazer uma nova abordagem, sendo considerado por muitos, um divisor de águas no cinema latino-americano e na história do “documentário social”. Em *Tire Dié* o trem assume outras perspectivas, aquela dos que enxergam a modernidade, mas não conseguem tocar essa modernidade. Há neste documentário uma outra cara do progresso, a desigualdade social em um País subdesenvolvido (BESKOW, 2016). O Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral surge com o intuito de desenvolver uma cinematografia realista através do uso de uma formação teórico-prática. Em um momento em que o cinema dominante na Argentina era um cinema “irrealista”, mostrando a imagem de uma Argentina que era alheia as realidades do país. Especialmente com os filmes “Taquilleros” (que visavam a venda de muitos ingressos de cinema) e as “chancadas”. Além de um cinema que se dizia “popular”, mas era comercial e outro que se denominava cinema “culto”, mas era um cinema de elite. A Escuela Documental de Santa Fé contribuiu com objetivo e método para a construção dessa cinematografia realista que surgia de uma necessidade nacional, assim como visava contribuir no entendimento de uma identidade latino-americana e sua condição de subdesenvolvimento, conforme Birri (1988).

O Instituto de Cinematografia de Santa Fé vivia um momento de expansão, quando, no início da década de 1960, passa a sentir os efeitos da censura e da repressão militar. Em 1963, alguns membros do instituto deixam a Argentina para ir ao Brasil. Fernando Birri antes de chegar ao Brasil, organiza um livro sobre o Instituto de Cinematografia de Santa Fé. Foi devido a repressão do Estado que o instituto passa a se burocratizar. Mas apesar disto, teve o seu papel no processo de renovação do cinema latino-americano, como afirma Lima (2006).

Birri, assim como outros cineastas (especialmente os cineastas do cinema militante argentino) do *nuevo cine latinoamericano*, acreditavam que uma grande problemática para este “novo cinema” era a questão da exibição e da distribuição, no entanto, ele acreditava que a

solução deveria se dar por vias governamentais. Controlando a quantidade de filmes estrangeiros exibidos nas salas de cinema do País. Assim como, diminuindo os custos dos elementos que envolvem a produção de um filme, Birri (1988).

Se esta não é uma solução global ou definitiva, é, pelo menos, um princípio de solução nas contingências atuais, válido para a produção independente dos países cinematograficamente desenvolvidos e, mais ainda, dos subdesenvolvidos. A referida fórmula coloca o produtor independente sob a proteção da irregular recuperação do seu capital, derivado do rendimento incerto dos filmes nacionais. Com os menores custos de produção sendo amortizados mais rapidamente, é possível reinvestir continuamente em novas produções. O baixo custo, em segundo lugar, permite a colaboração de capitais menos servís, que podem até ser autônomos; dessa forma, os filmes ficam livres de toda ou quase toda a dependência oficial de crédito, o que restringe a liberdade e impõe censura e autocensura aos autores. Terceiro, renova-se expressivamente, pois a produção de baixo custo determina a substituição de equipamentos técnicos e humanos tradicionais por uma organização funcional, adaptada às condições possíveis de filmagem. Esta forma de imaginar e fazer um filme, com os meios não que se quer, mas que se pode, condicionará, por sua vez, uma forma de linguagem, no melhor dos casos um estilo, fruto de causas econômicas e culturais. Limitações técnicas de todos os tipos, para nós cineastas latino-americanos, devem ser transformadas em novas soluções expressivas, se não quisermos correr o risco de ser paralisados por elas. (tradução livre)³⁰ (BIRRI, 1988, p.15-16).

Muito do que Birri (1988) nos diz ao falar acerca do *nuevo cine latinoamericano* e da realidade dos povos da América Latina, está presente no filme *La Hora de Los Hornos*, como é o caso da afirmação de que o subdesenvolvimento é um fato para a América Latina. E suas causas consistem no colonialismo, por fora e por dentro. Onde o cinema destes países vai participar deste processo, transmitindo a sociedades colonizadas uma imagem falsa das sociedades nas quais está inserido, assim como das sociedades colonizadas. Por isto, cabe ao cinema documentário latino-americano transmitir e ser testemunha da realidade latino-americana. Birri defendia um cinema documentário social que promovesse a tomada de consciência da realidade e levasse o povo a mudança da sub vida até a vida. Filmando o real de forma crítica a partir da visão do subdesenvolvimento, caso contrário esse cenário poderia ser cúmplice do subdesenvolvimento, sendo considerado um sub cinema.

³⁰ Si ésta no es una solución global ni definitiva, es, por lo menos, un principio de solución en las actuales contingencias, válida para la producción independiente de los países cinematográficamente desarrollados y, más, de los subdesarrollados. Dicha fórmula, coloca al productor independiente al reparo de la irregular recuperación de su capital, derivada de la incierta renta de los filmes nacionales. Amortizándose, además, los bajos costos de la producción más rápido, es posible reinvertir continuamente en nuevas producciones. El bajo costo, en segundo lugar, permite la colaboración de capitales menos serviles, que inclusive pueden ser autónomos; se libera así los filmes de toda o casi toda dependencia crediticia oficial, la cual coarta la libertad, e impone la censura y la autocensura a los autores. En tercer lugar, renueva expresivamente ya que la producción a bajo costo determina la sustitución de equipo técnico y humano tradicional, por una organización funcional, adaptada a las condiciones posibles de filmación. Esta manera de imaginar y de hacer un filme, con los medios no que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas. (BIRRI, 1988, p. 15-16).

Por sua vez, o manifesto *Hacia un tercer cine*, traduzido para o português “Em busca de um terceiro cinema”, foi lançado em 1969, pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas. Trazendo os conceitos de primeiro cinema (hollywoodiano) e segundo cinema (cinema de autor europeu), entendendo que estes conceitos não seriam suficientes para pensar o cinema latino-americano frente às demandas políticas do momento, Getino e Solanas criaram uma nova categoria chamada *terceiro cinema*. Segundo Del Valle (2012), o *terceiro cinema* promove um cinema de descolonização e de libertação dos países de terceiro mundo. Atuando como vertente cinematográfica dos ideais de esquerda, relação que nasce durante a primeira conferência tricontinental em Havana, em 1966, o manifesto “Para um terceiro cinema” foi escrito a pedido da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAL), para ser publicado na Revista Tricontinental³¹, ao final da década de 1960.

Ainda segundo Del Valle (2012), um ano após a primeira edição de *Hacia un tercer cine*, Getino e Solanas publicam uma versão revisada e ampliada do manifesto. Eles também escreveram um texto chamado “*Cine de descolonización*”, o qual não é possível, segundo o autor, afirmar se foi escrito antes da primeira versão ou da versão ampliada, ainda que a estrutura do texto esteja mais próxima da segunda versão. Nas duas versões do manifesto, os autores vão afirmar que o *terceiro cinema* deve evitar toda associação com os circuitos de produção, distribuição e exibição tradicionais, pois o terceiro cinema é um projeto cinematográfico revolucionário que está à margem do sistema. A ideia de *terceiro cinema* está diretamente associada à ideia de terceiro mundo, rejeitando assim a participação de países capitalistas e imperialistas. Pryston (2009), nos diz que os cineastas do terceiro cinema buscavam seus temas nas esferas marginalizadas da sociedade, mas também possuíam forte influência do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Fato de certo modo comum ao cinema produzido na América Latina durante o período das ditaduras militares, mas isto não indica a inexistência de particularidades na proposta do *terceiro cinema*.

Segundo o próprio Getino (1982), o *terceiro cinema* foi uma proposta de cinema essencialmente revolucionária, pois era preciso inventar novas linguagens que caminhassem junto à nova consciência. O *terceiro cinema* precisava se reconhecer enquanto arte, ciência e política, na luta por uma libertação cultural. Para os cineastas do *terceiro cinema* era explícito que o *terceiro cinema* não poderia dialogar com o cinema dominante, pois o *terceiro cinema* se constrói enquanto cinema de agressão, cinema ação, cinema de desconstrução e construção. É preciso dizer que isto não significa que obrigatoriamente os cineastas desse cinema deveriam

³¹ A Revista Tricontinental surge durante a primeira conferência tricontinental em Havana, 1966. Liderada por Ernesto Che Guevara e Mehdi Bem-Barka, a OSPAAL nasce com o compromisso com os povos de terceiro mundo.

abordar apenas temas revolucionários e políticos, no entanto, as ideias do *terceiro cinema* sempre estariam presentes quando a vida do homem latino-americano fizesse parte de um filme, ainda conforme Getino (1982).

Segundo Getino e Solanas (1969), o mais valioso instrumento de comunicação (especialmente do século XX) estava nas mãos daqueles que só concebiam um cinema efeito, desconsiderando as causas. O cinema estava nas mãos dos donos do mercado mundial, em sua maioria norte-americanos. Porém, como poderia existir um cinema de descolonização e revolucionário neste contexto? As perguntas surgem neste momento apesar de chegarem quase dez anos depois (na realidade estavam em construção) da experiência da Revolução cubana, da épica luta vietnamita e dos movimentos de libertação (especialmente nos países de terceiro mundo), que representam um caminho alentador para o cinema revolucionário latino-americano. Havia ao final da década de 1960, uma nova história em construção e com ela, se formava também um novo homem. Assim sendo, existia a necessidade da construção de uma nova arte (como apontava Fernando Birri), um novo cinema que exigia dos cineastas latino-americanos (assim como dos cineastas dos países imperialistas) uma nova atitude, uma atitude revolucionária. Com a demanda por esta nova atitude revolucionária também se incorpora o debate acerca do papel do intelectual e artista dentro do processo revolucionário.

A cultura, a arte, o cinema, respondem sempre aos interesses das classes em conflito. Na situação neocolonial competindo duas concepções de cultura, arte, ciência, cinema: a dominante e nacional. E essa situação vai persistir enquanto o estado de colônia e semicolônia prevalecer. Ainda assim, a dualidade só pode ser superada para alcançar uma categoria única e universal quando os melhores valores do homem passam da prescrição à hegemonia, quando ele universaliza a libertação do homem. Enquanto isso, existe uma cultura nossa e uma cultura deles. Nossa cultura, na medida em que conduz à emancipação, permanecerá até que isso seja alcançado, uma cultura da subversão e, portanto, carregará consigo uma arte, uma ciência e um cinema de subversão. (tradução livre)³² (GETINO E SOLANAS, 1969, p.25).

O cinema norte-americano mobiliza inúmeras áreas de conhecimento a fim de transmitir as mensagens que satisfaçam as necessidades imperialistas. Assim como o exército em Buenos Aires é capaz de transformar urbanisticamente bairros no intuito de facilitar os golpes militares. Deste modo, se faz necessário que as massas possuam uma organização sólida

³² Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonia. Aun, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando universalice la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión. (GETINO E SOLANAS, 1969, p.25).

e especializada em distintas áreas do saber, como na arte e no cinema, assim como na revolução. Organizando frentes de trabalho que deveriam estabelecer prioridades conforme exija cada etapa da luta revolucionária. O preenchimento dos espaços vazios ocasionados pela luta pela libertação, deveria se dá através do fortalecimento dessas frentes de trabalho e pelas especialidades. É neste sentido que deveria se desenvolver o papel de intelectual. A cultura e a consciência revolucionária só poderiam atingir um nível de massas através da conquista do poder político, era necessária utilizar os meios científicos e artístico a fim de liberar o caminho para que a revolução aconteça, Getino e Solanas (1969).

Por meio de sua ação o intelectual deve verificar qual é a frente de trabalho em que desenvolve de forma racional e sensata um trabalho mais eficaz. Determinada a frente, a tarefa que corresponde é determinar dentro dela, qual é a trincheira do inimigo e onde e como deve coloque o seu. É assim que pode nascer um cinema, um medicamento, uma cultura da revolução, aquela base sobre a qual o novo homem exemplificado por Che nutriria de agora em diante. Não é um o homem em abstrato ou "a libertação do homem", mas outro homem apto a se elevar acima das cinzas do homem velho e alienado que somos e que ele destruirá cutucando hoje o incêndio. (tradução livre)³³ (GETINO E SOLANAS, 1969, p.26).

Para Getino e Solanas (1969), ao final da década de 1960, a luta anti-imperialista seria o centro da revolução mundial e o terceiro cinema reconhece a luta anti-imperialista como uma grandiosa manifestação cultural, artística e científica. O terceiro cinema impulsionaria a descolonização da cultura de um País. Tendo em consideração que a cultura de um País neocolonizado seria a expressão da dependência a qual este País foi submetido. O neocolonialismo para se efetivar precisa dizer e convencer ao povo que ele (o povo) é inferior. Assim como precisa convencer o homem latino-americano que para ser considerado um homem com letras maiúsculas, ele precisa ser igual ao seu opressor (estas e outras frases de Getino e Solanas 1969, estão presentes no filme *La Hora de Los Hornos*). E o artista precisa deixar de criar para fazer cópias da arte dominante, em sua maioria europeia. Levando o intelectual neocolonizado a desempenhar o papel de espectador.

Getino e Solanas (1969) nos falam que como resultado da expansão do imperialismo norte-americano torna-se cada vez mais difícil diferenciar o cinema comercial do chamado “cinema de autor”. A difusão do cinema norte-americano leva a adoção de uma ideologia

³³ A través de su acción el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar dentro de él, cuál es la trincheira del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o “la liberación del hombre” sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aquél alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego. (GETINO E SOLANAS, 1969, p.26).

contida na linguagem desse cinema. Que ao ser pensado enquanto cinema espetáculo coloca o homem sempre como consumidor passivo. Visando a venda e o consumo, trata-se de um cinema que pensa o homem para o cinema, nunca um cinema para o homem. Neste sentido atuam os analistas e investigadores das mais variadas áreas. Para construir um cinema que venda sonhos e uma ideia de vida baseada na realidade imaginada pelas classes dominantes.

O primeiro cinema é o cinema dominante. Que se expande pelos países dependentes, assim como encontra nestes países seus condescendentes continuadores. O segundo cinema, o cinema de autor representa um progresso em relação a liberdade de expressão, assim como representa uma tentativa de promover a descolonização cultural. Como é o caso de *Tire Dié* de Fernando Birri, que inaugura na Argentina, o que Getino e Solanas vão chamar de documentário depoimento argentino (em espanhol “documentário testimonial argentino”). O segundo cinema vai criar suas próprias estruturas para distribuir e exhibir seus filmes. Mas se equivocou ao tentar competir com as estruturas do primeiro cinema, Getino e Solanas (1969).

Getino e Solanas (1969) perguntam quais seriam as opções de desenvolvimento de um novo cinema que busca ser fiel a sua tentativa de contribuir no processo de colonização, sem que o primeiro cinema faça com que todas as portas fechem para este cinema? Eles respondem que não existia espaço para a passividade e inocência na América Latina naquele momento. E que o compromisso do intelectual está relacionado também pelo que ele arrisca. Está presente mais em suas ações em prol da libertação do que em suas ideias e palavras.

Que outra possibilidade de desenvolvimento existe para aquela tentativa do segundo cinema que não é o único a empreender, aproveitando todas as lacunas que ainda oferecem nos sistemas, uma obra cada vez mais indigesta pelas classes dominantes, cada vez mais explicitamente feito para combatê-los? Que outra alternativa senão o salto para um terceiro cinema, uma síntese das melhores experiências deixadas pelo segundo cinema? O cinema não será mais para quem se lança nessa aventura, uma "indústria geradora de ideologia", mas antes um instrumento de comunicação com outra verdade nossa, ser profunda, objetivamente subversiva. Estruturas, mecanismos de divulgação, publicidade, formação ideológica, linguagem, suporte econômicas, etc., importam substancialmente, mas estão sujeitas a uma prioridade que é a transmissão dessas ideias, dessa concepção que serve, até onde o cinema pode fazer, a libertar um homem alinhado e subjugado. Condicionado a esse objetivo maior, que é o único que pode justificar a existência de um cineasta descolonizado hoje, os bases infraestruturais e superestruturais deste terceiro cinema, que desde a subversão em que o sistema os julga, não passarão por agora, de bases incipientes com relativo poder de manobra, seu destino está intimamente ligado ao processo global de libertação. Ele não se importa mais conquista da "fortaleza do cinema", porque você sabe, tal conquista não ocorrerá enquanto o poder político não mudou de mãos de forma revolucionária. (tradução livre)³⁴ (GETINO E SOLANAS, 1969, p.33-34).

³⁴ ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explicitamente elaboradas para combatirlas? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine? El cine no será ya para quien se

O neocolonialismo foi muito eficaz em afastar os setores intelectuais (especialmente artistas), da realidade nacional, ofertando-lhes uma arte conforme os modelos universais. Estando muitas vezes por último nas lutas de massas, quando não estão em confronto com elas. Por este motivo, muitas organizações de massas, encaravam com desconfiança a presença de intelectuais e artistas em suas lutas. Além disto, muitos intelectuais temerosos com a relação entre arte, política e militância associados ao nacional, buscaram facilitar uma política de “paz e democracia” que pertencia muito mais à uma contradição mundial. No entanto, na América Latina da década de 1960, o cinema passa a ser inserido no processo revolucionário, acompanhando mobilizações estudantis e obreiras, agregando o debate ato, próprio do terceiro cinema, Getino e Solanas (1969).

Ainda de acordo com Getino e Solanas (1969), o imperialismo e o capitalismo vendem a imagem de uma realidade que oculta obscuros interesses. Nos vendem a fantasia e o fantasma, onde “a monstruosidade se veste de beleza e a beleza se veste de monstruosidade”. A fantasia corresponde ao universo burguês e o fantasma ao sujeito dos países subdesenvolvidos. O imperialismo vai sempre buscar desenhar uma imagem feia e criminosa do revolucionário. Portanto, somente a revolução é capaz de dissolver a ideia de fantasia e fantasma. Por isso, o cinema revolucionário precisa ser um cinema de destruição e construção. Destruição da imagem que o neocolonialismo elaborou acerca do latino-americano, assim como do cinema latino-americano. Além de destruir a própria imagem do neocolonialismo. Para assim contruir uma realidade latino-americana.

Em um mundo onde reina o irreal, a expressão artística é empurrada através dos canais de fantasia, ficção, linguagens de código, sinais e mensagens sussurradas entre linhas. A arte é dissociada dos fatos concretos, pois o neocolonialismo testemunha acusação, e volta para si, pavoneando-se em um mundo de abstrações e fantasmas, se torna atemporal e a-histórico. Pode se referir ao Vietnã, mas longe do Vietnã, à América Latina, mas longe do continente, onde perde eficácia e instrumentalização, onde se despolitiza. (tradução livre)³⁵ (GETINO E SOLANAS, 1969, p.37).

lance a tal aventura, una “industria generadora de ideología”, sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profunda, objetivamente subversiva. Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alineado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra, su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación. No le importa ya la conquista de la “fortaleza del cine”, porque sabe, tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos. (GETINO E SOLANAS, 1969, p.33-34).

³⁵ En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción, de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas. El arte se desvincula de

A base para uma cinematografia revolucionária está no cinema documentário e sua capacidade de fornecer um testemunho acerca da realidade nacional, além de outras coisas. O cineasta revolucionário precisa encontrar sua linguagem própria, capaz de expor sua militância e transformar a realidade a qual ele aborde. Levando sempre em consideração que o cinema revolucionário é antes de tudo, um cinema ação, onde não há espaço para a observação passiva da realidade. No entanto, as regras existentes no processo de libertação, não são gerais, pois devem atender as demandas particulares de cada lugar e /ou situação. Da mesma forma, o cinema deve estar conforme as circunstâncias da população a qual deseja chegar, Getino e Solanas (1969).

Sendo Getino e Solanas argentinos, a construção de um terceiro cinema estava relacionada às demandas políticas na Argentina, em destaque o aumento das mobilizações populares ao final da década de 1960. Ainda que a ideia de *terceiro cinema* estivesse diretamente ligada à noção de *terceiro mundo*, contemplando a América Latina, Ásia e África, como já foi dito anteriormente. Nesta busca por novas linguagens que dialogassem com a construção de uma nova consciência, o terceiro cinema cria uma categoria interna, chamada cinema militante, que irá atuar diretamente na promoção de circuitos de exibição popular, conforme afirma Mestman (2009).

3.4 O Cinema Militante Argentino - “Cine de Liberación” e “Cine de La Base”

De La Puente (2008), assinala que o cinema produzido na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 é um cinema político. Para o autor, é possível dizer que todo cinema é político, mas existe um cinema que, além de político é militante. No entanto, o cinema militante não surge na Argentina durante as décadas acima citadas. O cinema militante argentino é herdeiro de um cinema de intervenção mundial, que surge em meados da década de 1920, com os soviéticos, através do *agitprop*, caracterizado por atividades artísticas e militantes promovidas durante a revolução de forma itinerante. No cinema, eram realizadas em navios e trens exibições de curtas-metragens com o intuito de promover o pensamento político, como já foi desenvolvido no primeiro capítulo.

Assim como o terceiro cinema, o cinema militante emerge em meio às necessidades

los hechos concretos, para el neocolonialismo testimonio de acusación, y gira sobre sí, pavoneándose en un mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico. Puede referirse a Vietnam pero lejos de Vietnam, a América Latina pero lejos del continente, allí donde pierda eficacia e instrumentalización, allí donde se despolitice. (GETINO E SOLNAS, 1969, p.37).

da população argentina e latino-americana, passando a atuar em prol não somente de uma conscientização, mas principalmente de uma operacionalização do cinema enquanto “arma”, atuando diretamente com trabalhadores, líderes sindicais, estudantes e com a população em geral. Conforme afirma Villela (2014) o cinema militante é reconhecido no cinema argentino como um gênero cinematográfico, que passa a atuar num momento em que a Argentina vive um regime ditatorial sob o governo de Juan Carlos Onganía.

Dentro da história do cinema argentino, o chamado cine militante tem um espaço reservado como gênero cinematográfico. Tal ponto coincide com uma inflexão dentro da história política: o Cordobazo, manifestação que virou símbolo da resistência e união do povo argentino ante a ditadura militar é, segundo Mestman; Peña (2002), imagem recorrente do cine militante dos anos 1960 e 70 (MESTMAN; PEÑA apud VILLELA, 2014, pág.3).

O cinema militante argentino defendia o uso da projeção cinematográfica como um ato político e como parte do filme, conforme De La Puente (2013), promovendo, depois da exibição dos filmes, debates em torno da temática do filme ou sobre alguma questão proposta pelos participantes, pois sua característica militante reside em algo que está além dos aspectos técnicos e do conteúdo dos filmes. Sua natureza militante está no ato político após as exibições dos filmes, inserindo o espectador no processo de construção do mesmo, não apenas enquanto ator, mas como ator militante, como parte de um processo político. O filme ato vai se dar em grande parte nos registros desses debates, como afirma Mestman (2009).

De La Puente (2008), nos diz que o cinema militante precisa ser operacional, que o filme deve tornar-se ato político através da projeção e do debate, sendo a ação provocada pelo filme o que realmente vai dar sentido a ele. Por esta razão, a difusão e exposição são extremamente importantes para o cinema militante, pois é na exposição que o filme encontra seus atores militantes. O autor sugere a existência de três características básicas que são essenciais para entender as diferenças entre o cinema militante e outras formas de fazer cinema.

Desta forma, seguindo a análise que Octavio Getino e Susana Velleggia desenvolvem no cinema das histórias da revolução, podemos destacar que as três características fundamentais que diferenciam o cinema político dos demais tipos de cinema são: uma linha divisória dada pelo objetivo político que o filme persegue em relação à realidade extra-cinematográfica; a intencionalidade política dos cineastas; e a relação de discurso filme-realidade-espectador, em que a mediação da instituição política prevalece sobre a relação cinematográfica (tradução livre)³⁶ (DE LA PUENTE, 2008, p. 2)

³⁶ De esta manera, siguiendo el análisis que Octavio Getino y Susana Velleggia desarrollan en El cine de las historias de la revolución, podemos señalar que los tres rasgos fundamentales que diferencian al cine político con respecto a los otros tipos de cine, son: una línea divisoria dada por el objetivo político que el filme persigue respecto

Mestman (2009) vai nos dizer que um filme vai ser definido enquanto militante, não só por sua ideologia, mas principalmente por sua prática. E ainda que o manifesto “Hacia un tercer cine” tenha feito algumas classificações a fim de definir o cinema militante e tentar diferenciá-lo de forma efetiva das demais formas de ser fazer filme. O manifesto era demasiadamente limitado para contemplar as demandas do filme ato, por esta razão, outros textos que discutiam a instrumentalização no filme ato, passaram a ser produzidos.

Dessa experiência do terceiro cinema e do cinema militante, vão surgir na Argentina dois grupos cinematográficos que se propuseram a pensar essa articulação entre cinema e política, promovendo uma nova forma de se pensar a construção de um filme, colocando em prática aquilo que estava sendo discutido pelo cinema argentino nas décadas supracitadas, são eles: *Cine de Liberación* ou cinema de libertação, e *Cine de la Base* ou cinema de base.

3.4.1. *Cine de Liberación*

Liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, o Cine de Liberación surge praticamente ao mesmo tempo que o manifesto Hacia un tercer cine, também construído por Getino e Solanas ao final da década de 1960. O primeiro filme do grupo foi *La hora de los hornos*, onde os autores buscavam desconstruir a linguagem clássica produzida pelo modelo de cinema hollywoodiano. Para os cineastas do Cine de Liberación, uma transformação da linguagem era extremamente necessária para que a revolução ocorresse no conteúdo e na forma, e uma das maneiras que eles encontraram para fazer isto foi revelando ao espectador os aspectos manipuladores do modelo clássico de cinema, como nos diz De La Puente (2008). *La hora de Los Hornos* vai inaugurar o cinema militante argentino em 1968, sendo um filme de denúncia contra o neocolonialismo, como bem afirma Amieva et al (2003). *La Hora de Los Hornos* vai contar com a direção de Fernando Solanas, roteiro de Octavio Getino, além da participação de Gerardo Vallejo e Edgardo Pallero. Ambos formaram parte do grupo cine de liberación. Gerardo Vallejo vinha da experiência da Escola de Santa Fé, enquanto estudante. Para Getino e Solanas, *La Hora de Los Hornos* pode ser considerado um filme-ensaio. Foi criado um texto após uma honesta pesquisa. Texto que vai conduzir o filme, revelando-se uma interpretação acerca da situação política latino-americana, tomando uma perspectiva a partir da Argentina. Para Getino e Solanas, o nacionalismo poderia levar a Argentina ao socialismo, Perez (2014). Segundo Mestman, “*La hora de los Hornos*, antes de ser um filme, é um ato, um ato de

a la realidad extracinematográfica; la intencionalidad política de los realizadores; y la relación discurso filmico-realidad-espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica (DE LA PUENTE, 2008, pág.2).

libertação, é uma obra inacabada, aberta a incorporação do diálogo e vontades revolucionárias” (tradução livre)³⁷ (MESTMAN, 2009, p.123).

Como nos diz Monteagudo (2020), o cineasta argentino Fernando Solanas, dedicou sua obra cinematográfica às questões políticas que envolviam a Argentina e América Latina. Mesmo ganhando prêmios e o reconhecimento mundial. Sua experiência acadêmica em direito, letras e artes foram de grande relevância na construção de seus filmes. Solanas lança no começo da década de 1960, dois curtas *Seguir Andando* de 1962 e *Ciudadana* de 1963. Além dos filmes políticos, Solanas fez vários curtas publicitários como forma de trabalho remunerado. Trabalho que o inseriu nas diversas áreas do cinema, além de proporcionar que ele juntasse dinheiro para a realização da *La Hora de Los Hornos*. Do encontro com Getino em 1963 começam as primeiras pesquisas e coleções de reportagens e documentários para construir o filme. Que devido a ditadura Onganía, é realizado em condições de clandestinidade. Após a produção de seu primeiro longa-metragem de ficção *Los Hijos de Fierro* de 1975, Solanas e a maioria dos envolvidos no filme passam a ser perseguidos pela Triple A e depois pela ditadura militar. Por esta razão, Solanas parte para o exílio. Voltando anos depois e ocupando cargos políticos como deputado e senador. Assim como Solanas, Octavio Getino dedicou sua vida ao cinema e a reflexão política. Trabalhando como roteirista, diretor de cinema, professor e muitas outras coisas. Getino nasceu na Espanha, mas mudou-se para a Argentina na década de 1950, fugindo da ditadura franquista. Getino publicou ao longo de sua vida vários livros sobre cinema e política, além de ter sido diretor do Instituto Nacional de Cine ao final da década de 1980 e começo de 1990, conforme Monteagudo (2012).

Schumann (1986) vai abrir o tópico acerca do cinema argentino presente no livro *Historia del Cine Latinoamericano* trazendo um trecho do filme *La Hora de Los Hornos*. Se trata de uma sequência de frases tiradas da primeira parte do filme. Que nos falam acerca da extensão territorial da Argentina, dizendo que caberia neste território, vários países da europa, como: Gran Bretanha, França e Alemanha, dentre outros. Além de trazer informações também acerca da variedade climática, e do mau uso dos recursos hidráulicos e do solo cultivável. Continuando:

Um vasto território quase totalmente despovoado, que produz oito milhões de calorias por habitante, que consome dez milhões e precisa de muito mais. O país com o maior grau de industrialização da América Latina, com a população rural mais escassa, com o padrão de vida mais elevado, com a classe trabalhadora mais organizada, com a maior burguesia, com o maior número de intelectuais menos orientados. Sentimento latino-americano. Um país com muitos nomes: País de fazendeiros, País comerciante,

³⁷ “La hora de los Hornos, antes de ser una película, es un acto, un acto de liberación, es una obra inconclusa, abierta a la incorporación del diálogo y las voluntades revolucionarias”

celeiro do mundo. Para a Oligarquia, o resultado de três fatores: o ouro inglês, a mão de obra italiana e o espírito francês. (tradução livre)³⁸ (GETINO E SOLANAS, 1968 apud SCHUMANN, 1986, p.15).

Schumann (1989) nos diz que estes dados acerca da Argentina na década de 1960, vão ser alterados (de modo negativo) graças as consequências causadas pela última ditadura militar. Ditadura que leva aos últimos lugares uma cinematografia que antes figurava entre as primeiras na América Latina. A cinematografia argentina que apesar de ser historicamente dependente de uma influência estrangeira, é uma cinematografia rica em tradição. Uma relação de dependência que surge desde a chegada do cinema na América Latina (conforme se deu as condições dessa chegada, o que já foi discutido ao início deste trabalho). E que se configura enquanto uma relação comum a maior parte dos países da América Latina. Também vai ser a partir de iniciativas estrangeiras (especialmente de imigrantes europeus) que o cinema que buscava contar histórias, passa a ocupar um lugar de preferência entre os argentinos no começo do século XX. Em seguida, se dá o período que contempla a Primeira Guerra Mundial. O que vai representar um enorme retrocesso para a indústria cinematográfica europeia e consequentemente para a indústria cinematográfica argentina. Que precisou reformar suas produções. Contando naquele momento com consideráveis investimentos financeiros, o melodrama social vai inaugurar essa nova fase do cinema argentina. O que vai também caracterizar um novo período artístico e econômico na Argentina. Trazendo temas que interessavam as massas trabalhadores. Este cinema cativou (associado aos baixos custos dos ingressos) mais este público do que a burguesia, que neste momento preferia ir à ópera.

Ao final dos anos 20, o cinema argentino passa por uma crise graças a demanda pela sonorização do cinema. Na década de 1930, a figura de Carlos Gardel como ator, contribuiu bastante para a expansão do cinema sonoro na Argentina (ainda que fosse a partir de estúdios franceses e norte-americanos). Também nesta mesma década se inicia o processo de industrialização do cinema argentino. Ofertando, especialmente filmes de tango. Um cinema escapista que em algum momento ou outro trazia críticas sociais, mas que de modo geral, as massas consideravam como seu. Também na década de 1930, vai surgir um cinema mais próximo da burguesia (ou que agradava mais a burguesia). Era um cinema de comédia e drama social. Por sua vez, trazendo a temática da revolução de trabalhadores do campo, o filme

³⁸ Un vasto territorio casi todo despoblado, que produce ocho millones de calorías por habitante, que consume dez millones y necesita muchas más. El País con el más alto grado de industrialización en América Latina, con la más escasa población rural, con el más alto nivel de vida, con la clase trabajadora mejor organizada, con la mayor burguesía, con la mayor cantidad de intelectuales que menos se orientan en un sentimiento latinoamericano. Un País con muchos nombres: País estaciero, País comerciante, granero del mundo. Para la Oligarquía, el resultado de tres factores: El oro inglés, la mano de obra italiana y el espíritu francés. (GETINO E SOLANAS, 1968 apud SCHUMANN, 1986, p.15).

prisionero de la tierra (1939) de Mario Soffici, pode ser considerado um precursor do cinema político na América Latina. Em termos de produção e o comércio, a indústria cinematográfica argentina vive o seu auge no começo da década de 1940, contando com mais de trinta estúdios de cinema e mais cinquenta filmes em andamento. Levado a imitar as produções hollywoodianas, mas em ter as mesmas técnicas destas produções, o cinema argentino foi perdendo o que era próprio da cultura latino-americana e aos poucos passou também a não ser mais atrativo para as massas, Schumann (1986).

A indústria cinematográfica argentina precisou então pedir apoio ao governo. Que dentre suas ações, limitou a importação de filmes estrangeiros. No entanto, a debilitação do cinema argentino foi inevitável. A crise política na década 1950, associada a queda do governo peronista em 1955, paralisou e em seguida transformou a estrutura do cinema argentino. Com a criação do Instituto Nacional de cinema em 1957, as possibilidades foram ampliadas para o cinema argentino. Com um clima de renovação, o cinema caminhava junto dos anseios de renovação na política durante o governo de Arturo Frondizi. O filme *La Casa del Ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson, teve reconhecimento internacional, o que impulsionou a cinematografia argentina. Porém devido a linguagem utilizada, os filmes de Torre Nilsson agradavam mais a uma elite que, inclusive, era a quem as críticas dos filmes de Torres Nilsson eram direcionadas. E apesar de admirarem o trabalho de Torres Nilsson, os novos cineastas sabiam que deveriam buscar outro caminho. Esse caminho era a realidade. Desta geração surgem filmes como *Tire dié* do Fernando Birri (mais uma vez trazido para este trabalho como forma de expressar sua grandiosa importância para o cinema militante argentino), Schumann (1986).

Ainda conforme nos diz Schumann (1986), Fernando Birri vai exercer uma influência entre todos os cineastas do *nuevo cine latinoamericano* e principalmente do cinema militante argentino. O *cine de liberación* vai representar o primeiro momento de maior intensidade política no cinema argentino, onde Octavio Getino e Fernando Solanas que pertenciam a alta burguesia argentina, procuram financiar seu projeto cinematográfico a partir do que ganhavam através de filmes publicitários. Getino e Solanas buscavam realizar uma análise cinematográfica acerca da situação de dependência da argentina para usar como exemplo para discutir o colonialismo na América Latina. Isto em um momento de intensa repressão ditatorial. Para estabelecer este cinema, eram necessárias três coisas: criar uma nova concepção de cinema, repensar a função cineasta/intelectual e criar estratégias de distribuição. Para Schumann, isto está sintetizado em *La Hora de Los Hornos*. O método documentário no qual Solanas e Getino estão inseridos através de *La Hora de Los Hornos* é muito semelhante aquele experimentado

por Joris Ivens, Santiago Alvarez e Fernando Birri. Ao se colocarem antes de tudo, como lutadores políticos que possuíam a intenção de transformar seu público e os hábitos relacionados ao hábito de ver cinema. Não por acaso, colocam uma cartela no filme com a frase de Frantz Fanon, onde diz: “Todo espectador é um covarde ou um traidor”.

A prática exercida pelo cinema militante argentino, foi responsável por fundamentar a teoria do *terceiro cinema*. O cinema político argentino vive um promissor período que dura entre o final da década de 1960, inspirados pela atuação do *cine de liberación*, assim como pela insurreição estudantil e trabalhadora (cordobazo), até os primeiros anos da década seguinte. Neste momento se forma o grupo cine de la base, que representava (dentre muitas outras coisas) uma esquerda opositora ao cine de liberación, Schumann (1986).

Caminhando junto ao terceiro cinema, os cineastas do grupo “*Cine de Liberación*” se definiam enquanto “trabalhadores da cultura” e defendiam a organização e manifestação dos grupos marginalizados contra o imperialismo, segundo Villela (2014). Sarlo (2007) acrescenta a esta afirmação nos dizendo que em *La Hora de Los Hornos*, o cineasta não é um artista, mas sim um trabalhador da cultura. E que através dessa posição assumida pelo cineasta militante argentino das décadas de 1960 e 1970, se potencializava a relação entre cinema, arte e política, ainda que segundo a autora, isto diminuía as opções estéticas. Para a autora, a nova esquerda e o peronismo, levaram ao máximo a ideia de arte política. Às vezes fazendo com que a arte se comunique de forma despótica com a vida política. Neste sentido, é possível encontrar em quase toda a teoria acerca do cinema militante argentino, seu carácter de urgência. Seu compromisso em provocar antes mesmo da conscientização, o despertar. Não se trata aqui de justificar ou não o alcance dos ideais revolucionários no cinema argentino e latino-americano, muitas vezes traduzido em uma proposta estética específica, mas sim de entender as demandas e as necessidades de um cinema diante de todo um contexto histórico e político diante dos eventos que já foram aqui abordados.

O grupo fortalece suas relações com intelectuais ligados aos setores sindicais, bem como estreita os laços com o movimento sindical peronista, ainda durante as gravações de *La hora de los hornos*. O grupo iniciou suas exibições itinerantes a partir de 1969, contando, inclusive, com unidades móveis. Assim como defendia o *terceiro cinema* e o cinema militante, o *Cine de Liberación* fundamentava seu trabalho político na instrumentalização do cinema, *La hora de los Hornos*, vai ser definido, à luz do terceiro cinema, como um filme de estratégia e de informação. As exibições e debates acerca de *La hora de los hornos* eram feitas conforme uma divisão prévia, segundo Mestman (2009).

Um primeiro fato relevante é que a apresentação do balanço ("para sua melhor organização") é estruturada por "setores", "grupos" ou "níveis" nos quais o material do filme foi trabalhado politicamente. Textualmente: "Grupos intelectuais (artistas e profissionais)"; "Grupos de estudantes (universitários e secundários)"; "Grupos de trabalho (áreas de vizinhança e aldeias: trabalhadores e jovens). Grupos sindicais (tradução livre)³⁹ (MESTMAN, 2009, p.132).

Como afirma Mestman (2009) os relatórios produzidos pela unidade móvel Rosário indicavam a estruturação de divisões mais gerais, além de certa tendência a se trabalhar a parte I de *La hora de los hornos* com o setor intelectual e a parte II com os trabalhadores.⁴⁰

Conforme Mestman (2009), no começo da década de 1970, Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo, realizam em Madri, uma série de entrevistas com Perón. Entrevistas estas que vieram a se transformar em longas documentais, são eles: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y Perón, la revolución justicialista*. Para os cineastas do *cine de liberación* este momento é considerado o mais importante de suas experiências enquanto cineastas revolucionários, pois, para eles, estas se caracterizavam também como uma experiência histórica para o povo. Esta relação com o movimento peronista vai ser entendida por outros cineastas do cinema militante como uma relação contraditória que necessitava ser combatida. Este é, portanto, um dos principais aspectos que diferenciam o *Cine de Liberación* do *Cine de la Base*, como veremos a seguir.

3.4.2. *Cine de la Base*

O grupo *Cine de la Base* surge no começo da década de 1970, com o filme *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer, que vem a assumir a liderança do grupo, ainda que o *cine de la base* conte com outros nomes, como: Juana Sapiro, Álvaro Melián, Jorge Denti, Nério Barberis e outros. O grupo aparece como braço do Partido Revolucionário dos Trabalhadores- Exército Revolucionário Popular- PRT-ERP, produzindo dois comunicados para o partido, segundo Villela (2014). Amieva *et al.* (2003) nos dizem que ocorre depois um distanciamento do *Cine de la Base* com o PRT, ainda que não tenha ocorrido um corte radical de relações. É preciso destacar que este é um aspecto relevante quando pensamos as semelhanças e distinções entre o *Cine de Liberación* e o *Cine de la Base*. Se de um lado existe uma assumida associação ao

³⁹ Un primer dato relevante es que la presentación del balance ("para su mejor organización") se estructura por "sectores", "grupos" o "niveles" en los cuales se trabajó políticamente con el material filmico. Textualmente: "Grupos intelectuales (artistas y profesionales)"; "Grupos estudiantiles (universitarios y secundarios)"; "Grupos trabajadores (zonas barriales y villas: trabajadores y juventud). Grupos sindicales (MESTMAN, 2009, pág.132).

⁴⁰ "La hora de los hornos" é dividido em três partes- I. "Neocolonialismo e violência" (95 minutos). II. "Ato para a liberdade" (120 minutos). III. "violência e revolução" (45 minutos), MESTMAN (2009).

peronismo, no outro existe um posicionamento extremamente contrário a este tipo de relação.

Jorge Denti (1979), nos diz que o grupo cine de la base se constrói durante as lutas populares contra a ditadura Onganía (mais precisamente em 1969). Tendo como principais áreas a produção e a distribuição, o grupo buscava promover o debate político entre os trabalhadores argentinos. A produção estava ligada à documentários que discorressem acerca dos problemas da classe trabalhadora urbana e rural. E a distribuição estava dividida em três níveis: o sindicato, o bairro e a universidade. Assim, o grupo vai desenvolver seu trabalho até o ano de 1976, quando Raymundo Gleyzer vai ser sequestrado pelas forças armadas argentinas, neste mesmo ano ocorre o golpe militar de Jorge Rafael Videla, o que leva o grupo a interromper suas atividades. De acordo com Sapire e Sabat (2017), depois do golpe militar de 1976, todos os envolvidos no filme *Los Traidores*, passaram a ser perseguidos. Por isso, muitos precisaram ir ao exílio. O filme *Las AAA Son Las Tres Armas*, foi realizado por membros do grupo cine de la base em exílio no Perú. Dizem ainda, que depois que Gleyzer desapareceu, cineastas de toda a América Latina trataram de denunciar seu desaparecimento. Russo e Ciucci (2020), podem complementar essa informação nos dizendo que na ocasião do sequestro de Gleyzer, os sequestradores entraram em seu apartamento e levaram tudo que eles consideravam “valioso”, porém deixaram algo de extrema valor. Deixaram os filmes. Não se sabe exatamente por qual razão.

Se faz necessário abrir um parêntese para falar um pouco acerca da atuação de Raymundo Gleyzer no cinema. Sapire e Sabat (2017) nos falam que o primeiro filme de Gleyzer foi o curta ficcional *El Círculo* de 1963, embora ele não considerava este seu primeiro filme, preferindo *La Tierra Quema* de 1964. De acordo com Russo e Ciucci (2020), somam-se a filmografia de Gleyzer, os filmes *México*, *La Revolución Congelada* de 1971, além dos comunicados para o PRT-ERP (junto do cine de la base). Além de *Ni Olvido Ni Perdón* de 1973, *Los Traidores* também de 1973 e o último filme de Gleyzer junto do cine de la base, *Me Matan Si No Trabajo Y Si Trabajo Me Matan* de 1974.

Um dos maiores desejos de Gleyzer era estudar na *Escola de Santa Fé*. Pelo fato da escola possuir uma proposta de comprometimento social através de Fernando Birri e do documentário social. Birri e Gleyzer possuíam muitos desejos e inspirações em comum, dentre elas estava o interesse em documentar o nordeste brasileiro. Raymundo teve uma enriquecedora experiência no nordeste do Brasil no começo da década de 1960, onde teve contato com o homem rural do nordeste brasileiro, assim como com ligas agrárias. *La Tierra Quema* foi gravado durante o governo de João Goulart. Onde os detentores de riquezas e poder, além de latifundiários, pressionavam o governo para não seguir adiante com os projetos de “reformas

de base”, que incluíam a famigerada reforma agrária, Sapire e Sabat (2017).

A convite do Itamaraty, fizemos alguns filmes de esclarecimento popular sobre as virtudes da Reforma. Estamos indo para o Nordeste, para o Polígono de Secas: toda a subnutrição e o subdesenvolvimento estão lá, no sertão. As doenças são incríveis: bócio endêmico castiga 18 milhões de brasileiros; equistossomose em 4; tracoma para 1 milhão; Doença de Chagas para outro milhão; lepra para 64.000 pessoas; doença mental 45.000. Cerca de 100.000 morrem anualmente de tuberculose. É a "zona amaldiçoada", a "caatinga"; onde não chove há oito meses ou chove e inunda o esforço do homem. Francisco Julião, famoso líder camponês agora detido, apresenta-nos a zona e os seus problemas. Com a colaboração deles fizemos *The Burning Land*, filmado no meio do deserto, a 1.000 quilômetros de Recife. Juan Amaro, o camponês do filme, conta-nos a sua vida e a filmamos tal como é, sem necessidade de imposição: o seu próprio drama de viver está representado... Chega finalmente o golpe de estado fascista de Castelo Branco, chega a hora baixo. Devemos terminar o filme na Argentina (1965). Nós deixamos *A terra queima* como um testemunho claro e cru do que vivemos. O Brasil precisa da sua divulgação, toda a América Latina precisa. "Que o mundo todo olhe para o Nordeste brasileiro, é o espelho!" (Francisco Julião). (tradução livre)⁴¹ (SAPIRE E SABAT, 2017, p. 35-36).

Ainda segundo Sapire e Sabat (2017), ao final da década de 1960, Raymundo Gleyzer e Juana Sapire recorrem países da Europa pertencentes ao chamado bloco comunista. Algum tempo depois viajam até Cuba (pós-Revolução cubana). Onde com o apoio do ICAIC, fizeram algumas filmagens no interior da ilha. Ao presenciar a experiência cubana pós-revolução. Gleyzer tinha certeza de que a revolução era possível na América Latina. Depois de um tempo, Raymundo e Juana viajam até o México, onde filmam *México, La Revolución Congelada*. Filme que contou com a ajuda de Humberto Ríos. Ao longo dos anos e com o avanço repressivo das forças militares na Argentina, assim como com a experiência do Cordobazo. Gleyzer e Ríos vão tomar caminhos políticos distintos, uma vez que Humberto Ríos (enquanto peronista) se une às Fuerzas Armadas Argentinas-FAR (um dos grupos que defendia a volta de Perón). Gleyzer e Sapire (assim como o cine de la base) acreditavam na Revolução Socialista, assim como outros grupos de esquerda na Argentina naquele momento, mas um ponto essencial de divergência era que eles não aceitavam a figura de Perón como líder dessa revolução.

⁴¹ Invitados por la Cancillería Brasileira realizamos algunos films de esclarecimiento popular sobre las virtudes de la Reforma. Nos dirigimos al Nordeste, al Polígono de Secas: toda la subnutrición y el infradesarrollo se encuentran allí, en el sertão. Las enfermedades son increíbles: el bocio endémico castiga a 18 millones de brasileiros; la equistossomiosis a 4; el tracoma a 1 millón; el Mal de Chagas a otro millón; la lepra a 64.000 personas; las enfermedades mentales a 45.000. Nada menos que 100.000 mueren anualmente por tuberculosis. Es la "zona maldita", la "caatinga"; donde no llueve durante ocho meses o llueve e inunda el esfuerzo del hombre. Francisco Julião, famoso líder campesino hoy detenido, nos introduce en la zona y sus problemas. Con su colaboración realizamos *La tierra quema*, filmada en pleno desierto, a 1.000 kilómetros de Recife. Juan Amaro, el campesino de la película, nos va relatando su vida y la filmamos tal cual es, sin necesidad de impostación: está representado su propio drama de vivir... Llega finalmente el golpe de estado fascista de Castelo Branco, el tiempo apremia. Debemos terminar el film en la Argentina (1965). Nos queda *La tierra quema* como testimonio claro y crudo de lo que hemos vivido. Brasil necesita de su divulgación, toda Latinoamérica lo necesita. "Que el mundo entero se mire en el Nordeste Brasileiro, ¡es el espejo!" (Francisco Julião). (SAPIRE E SABAT, 2017, p.35-36).

Enquanto estávamos ativos no PRT, Perón estava no exílio ... para o Peronistas. Não esperávamos que ele voltasse, nem pensávamos que seu retorno fosse necessário para tirar o país do abismo ... Para nós, Perón poderia ficar na Espanha o tempo que quisesse! Enquanto isso, o grupo Cine de Liberación (com Pino Solanas e Octavio Getino à frente) preparava *Perón: la revolución justicialista* (1971) y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), dois filmes nos quais o General ele falou com seu povo do exílio em sua residência da Porta de Ferro, em Madrid. Lamentamos e repudiamos toda perseguição e violência contra nossos camaradas, tanto da esquerda peronista quanto não peronista. Tivemos uma grande comunhão com alguns deles; neste caso, Raymundo havia colaborado como cinegrafista em uma cena de *La hora de Los Hornos*, apesar das divergências com o grupo Cine de Liberación, que se aprofundariam com o tempo. (tradução livre)⁴² (SAPIRE E SABAT, 2017, p. 122).

Gleyzer e Sapire enxergavam na relação com o PRT-ERP, uma maneira de dar organicidade ao que eles pensavam acerca da militância política e intelectual. O partido teria a capacidade de viabilizar esta luta através de seus meios. Como as organizações de esquerda daquele momento trabalhavam de forma clandestina, os comunicados do partido eram feitos de formas “alternativas”. Gleyzer então, teve a ideia de fazer alguns comunicados em vídeo para o PRT-ERP. O comunicado Swift foi a primeira semente para a construção futura do cine de la base. O comunicado Swift corresponde a prisão e julgamento do cônsul inglês e gerente da empresa de alimentos Swift pelo ERP. Acusado pelo ERP de expor seus funcionários a condições sub-humanas de trabalho, além de representar os inimigos do povo argentino: o imperialismo britânico e o monopólio norte-americano, e colaborar com a ditadura. Na ocasião, os sindicalistas corruptos também foram alvo do ERP. Os quais foram abertamente chamados de traidores. Proibido de ser exibido na televisão, o comunicado foi exibido de forma clandestina em vilas, fábricas, universidades e outros espaços alternativos, Sapire e Sabat (2017).

O PRT- ERP surge de uma influência trotskista e se posiciona contra o governo de Perón, fazendo duras críticas à sua associação a burguesia. Sua relação com o cine de la base se oficializa em 1971, quando o já então prestigiado cineasta Raymundo Gleyzer uniu-se à Frente dos Trabalhadores da Cultura-FATRAC, que foi uma das iniciativas do PRT-ERP, conforme Peña e Vallina (1998, p. 1).

⁴² Mientras militábamos en el PRT Perón estaba en el exilio... para los peronistas. No estábamos esperando que volviera, ni pensábamos que su vuelta fuera necesaria para sacar al país del abismo ¡Para nosotros, Perón se podía quedar en España todo lo que quisiera! Mientras tanto, el grupo Cine Liberación (con Pino Solanas y Octavio Getino a la cabeza) preparaba *Perón: la revolución justicialista* (1971) y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), dos películas en las que el General hablaba a su pueblo desde el exilio en su residencia de Puerta de Hierro, en Madrid. Nosotros lamentábamos y repudiábamos toda persecución y violencia contra los compañeros, tanto de la izquierda peronista como de la no peronista. Teníamos una gran relación de compañerismo con algunos de ellos; en este caso, Raymundo había colaborado como camarógrafo en una escena de *La hora de los hornos*, a pesar de las diferencias con el grupo Cine Liberación, que se profundizarían con el tiempo. (SAPIRE E SABAT, 2017, p.122).

O E.R.P. executa 90 por cento das ações conhecidas neste momento. O mais importante: o sequestro de Stanley Silvester, cônsul britânico em Rosário, trocado por 25 milhões de pesos em alimentos para os trabalhadores; várias distribuições em áreas pobres de carne e leite roubados; o roubo de 450 milhões de pesos (cerca de 6 milhões de dólares) do Banco Nacional de Desenvolvimento, durante a noite de 29 de janeiro passado ". (RAYMUNDO GLEYZER EM UMA CARTA INFORMATIVA PARA UMA PRODUTORA DA BBC DE LONDRES, 1972 apud PEÑA E VALLINA, 1998, p.1). (tradução livre)⁴³

O PRT se constrói oficialmente em 1965, dez anos depois do golpe de Estado que derrocou o governo de Perón, denominado “Revolución Libertadora” (Revolução Libertadora, em português). Um golpe político que irá marcar um longo período de conflitos sociais na Argentina. A resistência e a combatividade da luta obreira vão construir um cenário de instabilidade política para os governos sucessores ao golpe de 1955, atuando como terreno para o nascimento de novos grupos revolucionários sob a luz socialista, Stavalle e De Santis (2016).

Conforme nos diz Denti (1979), o filme *Los Traidores* dá início ao trabalho político do grupo *cine de la base*, contando em sua formação com artistas de áreas variadas, além de trabalhadores e estudantes que vinham tanto do peronismo revolucionário, quanto da esquerda militante. Ambos com o intuito de contribuir com a libertação da classe trabalhadora das artimanhas da burocracia sindical, além de contribuir na luta pelo socialismo. Segundo Pronzato (2012), *Los traidores* reflete as dinâmicas políticas na Argentina, trazendo uma forte crítica ao pacto de classes. Não há no filme grandes aspectos técnicos que mereçam uma maior atenção, mas existem algumas questões relacionadas à linguagem que precisam ser consideradas, como a utilização do humor enquanto recurso popular, bem como a escolha pela ficção, como instrumento para atingir um público, segundo os cineastas do *Cine de la Base*, acostumado com a linguagem do cinema comercial. A escolha pela ficção também se dá como forma de se contrapor ao *Cine de Liberación*. Para De La Puente (2008) o *cine de la base* trazia a proposta de repensar coisas simples, para viabilizar a articulação entre teoria e prática, bem como pensar o uso de determinados elementos presentes nos meios de comunicação burguesa, a fim de atingir a população, como as telenovelas, por exemplo.

Pronzato (2012) nos diz que o grupo passa a exhibir o filme *Los traidores* em toda a Argentina, no intuito de mostrar a classe operária a traição de seus dirigentes. Afora *Los traidores*, obra que data do começo do *cine de la base*, o grupo produz também *Me matan si*

⁴³ El E.R.P. realiza el 90 por ciento de las acciones conocidas en este momento. Las más importantes: el secuestro de Stanley Silvester, cónsul británico en Rosario, canjeado por veinticinco millones de pesos en comida para los trabajadores; diversas distribuciones en las áreas pobres de carne y leche robadas; el robo de 450 millones de pesos (unos 6 millones de dólares) del Banco Nacional de Desarrollo, durante la noche del último 29 de enero". (RAYMUNDO GLEYZER EM UMA CARTA INFORMATIVA PARA UMA PRODUTORA DA BBC DE LONDRES, 1972 apud PEÑA E VALLINA, 1998, p.1).

no trabajo y si trabajo me matan (1974) e *Las AAA son las três armas* (1977), produzido depois do desaparecimento de Raymundo Gleyzer⁴⁴, com um caráter de carta aberta. Denti (1979), nos diz que a partir da experiência de produção e distribuição de *Los Traidores*, assim como a partir da necessidade de ampliar as possibilidades relacionadas com a distribuição e exibição, o grupo vai aderir a *FAS- Frente Antiimperialista y por el Socialismo*. Desenvolvendo a partir desta relação, novos critérios no campo cinematográfico, assim como no campo político. Promovendo a construção de um circuito de projeções dos filmes junto das bases, além de tentar alcançar mais pessoas no interior da Argentina. Através da construção de filiais do *cine de la base*. Conseguindo alcançar de forma efetiva, pelo menos cinco províncias.

Se era uma característica do cinema militante promover certa “estética de urgência”, o “*cine de la base*” o fez, por exemplo, utilizando uma câmera participativa em *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, conforme Villela (2014). O filme é um curta-metragem acerca da greve dos trabalhadores da fábrica INSUD⁴⁵ por melhores condições de trabalho e pelo fim do envenenamento por chumbo no sangue, conforme Amieva *et al.* (2003).

Entre os objetivos do grupo destaca-se a necessidade de resolução de questões relacionadas aos processos de distribuição e exibição fílmicas, visando promover um cinema que chegasse aos mais diversos setores da sociedade, como aldeias, universidades etc., como nos fala Amieva *et al.* (2003). Mantendo uma relação orgânica com as forças revolucionárias, o *Cine de la Base* defendia o uso da projeção como parte do filme e como ato político que devia estimular o debate acerca dos conflitos vivenciados pela população DE LA PUENTE (2013).

O *Cine de la Base* promovia as ideias do terceiro cinema de modo efervescente, e ainda com tão pouco tempo de duração, promoveu um cinema “quente” conforme defendia Raymundo Gleyzer ao defender este cinema urgente e político, tal qual a situação demandava. Ao defender a ideia do cinema enquanto arma contra todo autoritarismo promovido pelo Estado, em sua mais horrenda face, bem como contra a alienação propagada pelo cinema dominante, Raymundo Gleyzer nos proporciona vislumbrar tamanha urgência do cinema promovido e defendido pelo grupo, que foi se desfazendo com o desaparecimento de seu líder, depois de três anos de atividades intensas, ainda que a memória deste cinema continue viva.

Nerio Barberis nos diz em Peña e Vallina (2000), o *cine de la base* surge a partir de uma necessidade de Raymundo Gleyzer, uma necessidade relacionada com a problemática da distribuição. Gleyzer já tinha sentido esse problema com o filme *México, La, Revolución*

⁴⁴ Três anos após a criação do “*cine de la base*”, Raymundo Gleyzer foi sequestrado por uma força tarefa paramilitar, nunca tornando a aparecer, como afirmam GAMBAROTTA; MASCARÓ y MESTMAN (2018).

⁴⁵ Grupo empresarial argentino, atuando no ramo farmacêutico, dentre outros.

Congelada. Então pensou na construção de um grupo que se ocupasse de pensar a distribuição. O grupo *cine de la base*, surgiu a partir desta demanda. Tendo a experiência de *Los Traidores* como forte estimulador disto, uma vez que Gleyzer não tinha interesse que o filme fosse exibido em salas de cinema, pois ele acreditava que o filme deveria ir até a base e a base não iria até o cinema. Gleyzer queria que o filme fosse visto nas vilas, sindicatos e setores populares. Dessa forma, Gleyzer constrói o grupo *cine de la base*, como uma forma de levar o cinema até a base. Pensando o grupo enquanto grupo de distribuição aberto, onde o filme não pertenceria a nenhum partido ou organização política, e apesar do vínculo com o PRT-ERP, as informações básicas para a construção de *Los Traidores* foram obtidas com o peronismo de base, por exemplo. E quando o filme começa a ser projetado, em muitas ocasiões, a juventude peronista fazia parte do público. Uma juventude peronista que poderia ser tanto do peronismo de base, quanto dos montoneros⁴⁶ ou de outro setor.

O *cine de la base* vai dar um suporte a FAS no setor de comunicação, por acreditar que essa frente reunia setores revolucionários do peronismo. Assim como de outras organizações políticas. Com a FAS, o *cine de la base* teve uma relação com mais diálogo e possibilidades, filmando em algumas ocasiões, ações promovidas pela FAS. Os principais filmes exibidos pelo cine de base, eram *Operación Masacre* (1973) do Jorge Cedron e *Los Traidores*. Que eram exibidos de modo clandestino ou semiclandestino em bairros e apartamentos. Os membros do grupo cobravam uma contribuição voluntária, quando era possível, geralmente durante exhibições às classes médias. Além das exhibições, o grupo mantinha reuniões políticas semanais, que geralmente aconteciam na casa de Raymundo, às cinco da manhã, por questões de segurança.

Gleyzer e seu cinema militante promovido pelo cine de la base, pensava no público antes mesmo de começar a produzir o filme, não somente durante o processo de distribuição. Era um cinema com a intenção de ser instrumento e arma política, que se preocupava primeiro com a revolução. Que sabia que se o artista intelectual não colocasse sua obra a serviço das lutas dos trabalhadores e do povo, esta obra estaria a favor da classe burguesa, Russo e Ciucci (2020).

⁴⁶ Organização político-militar argentina que surge no começo da década de 1970. Atuando como um dos braços armados da esquerda peronista. Pacheco (2014).

4. A INTELLECTUALIDADE ORGÂNICA E AS TENSÕES POLÍTICAS NA ARGENTINA: A CONSTRUÇÃO DAS BASES DO CINEMA MILITANTE

Este capítulo pretende discorrer acerca da questão do intelectual presente na teoria gramsciana, mais especificamente sobre o intelectual orgânico. Percorremos a trajetória das tensões políticas na Argentina, ao longo das décadas de 1960 e 1970, a fim de compreender os movimentos que deram origem ao cinema militante argentino, notadamente através dos filmes *La Hora de Los Hornos* de 1968 e *Los Traidores* de 1973. Obras que respectivamente representam o início dos grupos de cinema militante argentino: *Cine de Liberación* e *Cine de La Base*.

4.1 O Intelectual como Categoria Conceitual

A questão do intelectual possui especial relevância na obra de Antonio Gramsci, sendo possível identificar a importância que Gramsci dava a esta questão desde seus escritos pré-carcerários, ganhando um valor orgânico e estratégico através dos cadernos de cárcere conforme nos diz Liguore e Voza (2009). Gramsci (2001) vai destacar duas categorias como mais importantes a partir de um processo complexo de formação de intelectuais. Para entender melhor estas duas categorias Liguore e Voza (2009) colocam que a questão dos intelectuais vai ser atravessada por duas indagações fundamentais que possuem conexão entre si: a primeira é se os intelectuais devem ser considerados um grupo que possui autonomia ou se cada grupo social vai ter uma categoria própria de intelectuais. A segunda é sobre o alcance da interpretação de intelectual e como definir quais seriam os limites dessa noção.

Acerca da primeira questão, para Gramsci todo grupo social que se origina a partir de uma função vital para o mundo da produção econômica é capaz de criar uma camada ou mais de uma camada de intelectuais que lhe certificam homogeneidade e consciência acerca de sua função no campo econômico. Seria o intelectual enquanto categoria orgânica, porém existem as categorias de intelectuais consideradas pré-existentes, que são denominadas categorias tradicionais. E que possuem uma percepção de si enquanto grupo social independente, estas categorias serão discutidas ao longo deste tópico. Acerca da segunda questão, Gramsci nos diz que é errôneo procurar o caráter da atividade intelectual em suas qualidades particulares. É na realidade, no sistema de relações em que a atividade do intelectual se encontra dentro de tudo que envolve as relações sociais, que se deve buscar esse caráter. Para Gramsci é muito

importante observar como os intelectuais se desenvolvem frente os processos de produção de hegemonia, Liguore e Voza (2009).

Gramsci (2001) nos expõe algo mais profundo acerca do intelectual, ao dizer que o operário se caracteriza a partir das condições e das relações sociais nas quais desenvolve seu trabalho. Nenhuma atividade é puramente física, sempre vai existir algum nível de qualificação técnica e uma atividade intelectual por menor que seja. É possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas nem todos vão exercer a função de intelectual. Cabendo às especializações o papel de enunciar a competência de intelectual. As categorias especializadas para o exercício da função intelectual, são formadas através da conexão com todos os grupos sociais, mas principalmente, através da conexão com os grupos sociais mais importantes. Sofrendo maiores elaborações a partir da ligação com o grupo social dominante.

A relação entre intelectuais e produção – afirma G. – “não é imediata, como acontece para os grupos sociais fundamentais, mas é mediada, e é mediada por dois tipos de organização social: a) pela sociedade civil, isto é, pelo conjunto de organizações privadas da sociedade, b) pelo Estado”. Este modo de colocar a questão não comporta somente uma “extensão muito grande do conceito de intelectuais”, mas também, e sobretudo, torna possível chegar a “uma aproximação concreta da realidade” (idem). Isso significa então (dito de forma esquemática) que o intelectual orgânico não é simplesmente o intelectual do consenso, fórmula que por si mesma subtende e evoca por contraste uma noção “estatutária”, considerada mais íntima, mais autêntica, do intelectual como naturaliter portador de verdade, de “dissenso”, de “crítica”. (LIGUORE E VOZA, 2009, p.839).

O intelectual que uma classe cria durante seu desenvolvimento vai cumprir tarefas que estão implicadas na origem dessa classe e conforme a função por ela desempenhada no modo de produção. As diferentes atividades intelectuais não são desempenhadas pelos dirigentes de uma classe social, mas sim por seus representantes, os intelectuais orgânicos, o que funciona também com a classe burguesa. Uma das principais funções do intelectual orgânico, é a função econômica, no entanto, o triunfo de uma classe social está diretamente ligado à sua capacidade de criação de intelectuais orgânicos que desempenham também uma função política, segundo Piotte (1973, p 17):

Os intelectuais também são os portadores da função hegemônica exercida pela classe dominante na sociedade civil. Eles trabalham nas diferentes organizações culturais (sistema escolar, organizações de radiodifusão - jornais, revistas, rádio, cinema, etc.), e nos partidos da classe dominante, a fim de garantir o consentimento passivo, senão o ativo, das classes dominadas na direção que a classe dominante dá à sociedade (tradução livre)⁴⁷.

⁴⁷ Los intelectuales son también los portadores de la función hegemónica que ejerce la clase dominante en la sociedad civil. Trabajan en las diferentes organizaciones culturales (sistema escolar, organismos de difusión-

Se os intelectuais são portadores da função hegemônica de uma classe sobre outra, eles são portadores para que o poder desta classe se efetive no tocante a outra. Vivar y Soler (2017) nos dizem que a noção de intelectualidade foi utilizada de modo limitado e popularmente vulgar pelo conservadorismo. Gramsci avança na discussão acerca de intelectualidade e propõe uma desconstrução da noção clássica de intelectual. É preciso lutar contra a ideia de que a atividade intelectual é propriedade exclusiva da filosofia e encontrá-la também na cultura popular e no folclore, por exemplo. O intelectual orgânico também é organizador da cultura, podendo atuar de modo consciente em relação a sua realidade e deste modo atuar de forma crítica frente as estruturas do Estado. Disto surge a demanda de criar um novo estatuto para o intelectual que se compromete com a realidade na qual está inserido. O intelectual orgânico deve lutar com ajuda de aparelhos ideológicos para que existam condições para que a hegemonia seja produzida, mas com o fortalecimento da cultura popular, por exemplo. Tendo em conta que tanto a ideologia e a cultura estão inseridas na superestrutura.

Em relação à hegemonia, pode-se afirmar que ela é um instrumento eficaz porque potencializa as ideologias, transformando o conhecimento e dando-lhe uma amplitude que escapa aos interesses burgueses. Mas, qual é, especificamente, a relação da hegemonia com a função crítica exercida pelo intelectual? A resposta a essa pergunta encontra-se delineada na conclusão de que, durante o exercício da atividade política, o intelectual procede uma remontagem de sua prática, procurando superar o economicismo-corporativista por meio da profusão de novas experiências que valorizam cada vez mais a emancipação das massas (VIVAR Y SOLER, 2017, p. 547-548).

Ainda segundo Vivar y Soler (2017), Gramsci identifica a hegemonia enquanto dinâmica aberta pertencente à superestrutura. Desenvolvendo-se nela. Enquanto para o marxismo ortodoxo só é possível superar as ideologias através da ação revolucionária. Gramsci, por sua vez diz que através de uma articulação filosófica entre teoria e prática a atividade filosófica pode ser entendida como uma consolidação da hegemonia. Gramsci (2001) diz que os intelectuais atuam de modo a representar as classes dominantes desempenhando funções organizativas serventes do poder político e da hegemonia social. Porém, a partir disto se dá a divisão do trabalho onde ocorre várias nuances das qualificações e em alguns casos, o fator organizativo desaparece.

periodicos, revistas, radio, cine-, etc.), y en los partidos de la clase dominante, con el fin de asegurar el consentimiento pasivo, sino el activo, de las clases dominadas en la dirección que la clase dominante imprime a la sociedad (PIOTTE, 1973, p.17).

Conforme Gramsci (2001) as novas classes vão criar intelectuais orgânicos que em muitos casos correspondem a especializações em aspectos parciais de atividades primitivas desse novo tipo social que nasce da nova classe. Ainda que muitos intelectuais tradicionais sejam de origem camponesa e que outros grupos consigam seus intelectuais a partir deste lugar. A massa camponesa não cria seus intelectuais orgânicos, nem incorpora seus intelectuais tradicionais, mesmo estes camponeses desempenhando uma função essencial na produção. Os grupos sociais essenciais que emergiram a partir de uma estrutura econômica anterior, encontraram categorias de intelectuais pré-existentes, como foi dito anteriormente. Estes intelectuais representavam uma continuidade histórica bastante sólida, que nem mesmo as mais dramáticas modificações sociais e políticas puderam interromper. Os eclesiásticos representavam a mais peculiar destas categorias de intelectuais, responsáveis por monopolizar durante muito tempo serviços considerados importantes, como: a moral, a escola, a justiça, a ideologia religiosa, dentre outros. Sendo considerada uma categoria organicamente ligada a aristocracia fundiária. Os eclesiásticos dividiam com ela os privilégios e o exercício da sociedade feudal. Através do monopólio exercido pelos eclesiásticos nas superestruturas, surge a compreensão geral de “intelectual” ou de “especialistas”. As várias categorias de intelectuais tradicionais alimentavam um chamado “espírito de grupo” e através de sua qualificação e continuidade histórica, colocam-se enquanto autônomos e independentes do grupo social dominante. O que gera consequências nos campos ideológicos e políticos.

Segundo Vivar y Soler (2017) o intelectual orgânico possui características próprias, que o distinguem do intelectual tradicional e seu conservadorismo. Ao estabelecer uma comparação entre o político e o intelectual orgânico, o autor nos diz que o intelectual assim como o político assume o compromisso de pensar a atuação do socialismo junto com as bases, sendo presente em cada setor das classes oprimidas, trabalhando para o nascimento de uma consciência coletiva de classes. Liguore e Voza (2009) falam acerca da diferença entre o intelectual como categoria orgânica e o intelectual como categoria tradicional. Dizendo que para Gramsci é fundamental uma análise acerca do partido político. Entendendo que o partido político cumpre na sociedade civil a mesma função que o Estado, e cumpre na sociedade política em maior escala. Realizando uma espécie de “soldagem” entre intelectuais orgânicos e intelectuais tradicionais. Segundo Gramsci (2001) o partido político atua de modo a elaborar o intelectual orgânico junto de alguns grupos sociais. O intelectual através do partido político participa da vida política e social de um grupo, de modo a confundir-se com seus intelectuais orgânicos. O que não aconteceria ou aconteceria de modo débil através do Estado. É através do partido político que um grupo social econômico é capaz de superar sua construção histórica e

torna-se agente das atividades mais amplas de caráter nacional. Através de uma análise histórica firme acerca do desenvolvimento das categorias de intelectuais orgânicos e tradicionais aparece com mais nitidez esta função do partido político.

Liguore e Voza (2009) nos falam que Gramsci entende que é necessária a experiência de contato dos intelectuais com as massas para se construir “um bloco intelectual moral”, responsável por viabilizar o progresso intelectual das massas. O nível de organicidade vai estar relacionado com o desenvolvimento das funções cognitivas e organizativas pelos intelectuais. Funções que são percebidas pelo intelectual na “estrutura maciça das democracias modernas”. O modo de ser do novo intelectual não se fundamenta mais na capacidade oratória e persuasiva, mas principalmente em sua inserção na vida prática. Onde deve torna-se dirigente especialista e político. Para Gramsci este modo de ser do novo intelectual deve ser a base para a relação entre intelectuais e massas, entre intelectuais e movimento operário, assim como com o socialismo.

Gramsci (2001) nos diz que a elaboração das camadas de intelectuais deve ocorrer através de processos históricos reais, nunca vai se dar em um campo democrático abstrato. Diferente do que ocorre com os grupos sociais fundamentais, os intelectuais vão precisar de uma mediação para estabelecer uma relação com o mundo da produção. O que se dá em vários níveis e precisa passar por todo o tecido social, assim como precisa passar pelo conjunto das superestruturas (cultura, ideologia, leis...), onde os intelectuais são considerados os “funcionários”.

Uma das características mais marcantes de todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista “ideológica” dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão for capaz de elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos (GRAMSCI, 2001, p. 19).

A categoria intelectual foi ampliada de modo considerável no mundo moderno, onde nem todas as categorias surgem das necessidades de produção, ainda que conservem interesses políticos das classes dominantes. Gramsci (2001) nos diz que a civilização moderna está mais propensa a criar intelectuais especialistas em um nível mais elevado.

Deve-se ter presente a tendência em desenvolvimento, segundo a qual cada atividade prática tende a criar para si uma escola especializada própria, do mesmo modo como cada atividade intelectual tende a criar círculos próprios de cultura, que assumem a função de instituições pós-escolares especializadas em organizar as condições nas quais seja possível manter-se informado dos progressos que ocorrem no ramo científico próprio (GRAMSCI, 2001, p. 34).

O surgimento da escola unitária vai representar a união entre o trabalho intelectual e o trabalho industrial em toda a sociedade. E todos os aspectos da cultura irão refletir o princípio unitário. Porém, em nossa sociedade atual ocorre uma separação entre a academia e a vida, assim como entre o intelectual e o povo. Fazendo-se necessária uma unificação entre as organizações culturais, academias com as atividades que contemplam a vida coletiva, assim como com o universo do trabalho e da produção. O trabalho (atividade teórico-prática), em seu conceito e fato, está indissociável da escola primária, uma vez que os direitos e deveres da ordem social estatal são inseridos na ordem natural através do trabalho. É fundamentando-se no trabalho e na atividade teórico-prática do homem, que o conceito de equilíbrio entre ordem social e natural vai gerenciar os primeiros princípios de libertação das superstições, construindo a partir disto a dialética e a concepção histórica do mundo, Segundo Gramsci (2001, p. 49):

Na escola atual, em função da crise profunda da tradição cultural e da concepção da vida e do homem, verifica-se um processo de progressiva degenerescência: as escolas de tipo profissional, isto é, preocupadas em satisfazer interesses práticos imediatos, predominam sobre a escola formativa, imediatamente desinteressada. O aspecto mais paradoxal reside em que este novo tipo de escola aparece e é louvado como democrático, quando, na realidade, não só é destinado a perpetuar as diferenças sociais, como ainda a cristalizá-las em formas chinesas.

De acordo com Gramsci (2001) a escola tradicional era direcionada à construção de dirigentes, mas fornecia o desenvolvimento de homens superiores, o que caracteriza uma marca social. A multiplicação de escolas do tipo profissionais, ajudam a perpetuar as diferenças tradicionais, além de fornecer uma falsa tendência democrática. A tendência democrática não deve corresponder ao fato de um operário manual se qualificar, mas sim, ao fato de cada pessoa poder tornar-se governante. Para Gramsci não existe o não-intelectual, existem vários graus da atividade intelectual. Em toda atividade humana há a intervenção intelectual, não existindo a separação do *homo faber* e *homo sapiens*.

Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para suscitar novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 2001, p.53).

Conforme Vivar y Soler (2017) a revolução proposta por Gramsci contempla sobretudo uma intensa mudança cultural da sociedade. Onde cultura e sociedade possam estabelecer uma relação homogênea. Para Gramsci, a consciência na força da hegemonia é a primeira fase para uma autoconsciência. A hegemonia revela ao intelectual tradicional as forças

políticas, as quais ele está preso. Neste processo, o intelectual pode conceber como sua prática pode ser útil para a emancipação cultural das massas. Se faz necessário consultar o manual do intelectual buscando compreender sua função crítica na relação direta com a cultura. A cultura para Gramsci atua como um instrumento de ampliação dos significados, seria um instrumento político responsável por fortalecer e conscientizar as massas. Valorizando a cultura e os produtos nacionais, especialmente em detrimento da cultura imperialista. A cultura também precisa ser entendida como um bloco onde todas as pessoas fazem parte. Para Gramsci, a cultura é algo que flui, que se move. Por isto o trabalho do intelectual é gerenciar a partir deste processo. O intelectual não é mais o detentor do saber, ele deve ser parte das relações sociais, entendendo a cultura como vida social. “A organização dos intelectuais depende exclusivamente do olhar praticado por eles, ou seja, se determinado intelectual está comprometido com antigas práticas, ele é um conservador; entretanto, se ele é um crítico da superestrutura, ele é orgânico” (VIVAR Y SOLER, 2017, p.555).

Neste tópico buscou-se trazer os complexos conceitos de intelectual tradicional e orgânico na teoria gramsciana, direcionando a discussão para o que seria e o que compõe a noção e a figura do intelectual orgânico. Figura central para a discussão e entendimento deste trabalho.

4.2 A tensão dos intelectuais na Argentina nas décadas de 1960 e 1970

Através deste tópico busca-se construir um resumido panorama (dado intenso processo político experimentado na Argentina nas décadas que serão discutidas no presente trabalho) sobre a atuação dos intelectuais vinculados ou não aos partidos políticos na Argentina em 1960 e 1970. Período de grandes tensões na Argentina e em toda América Latina no campo político, social e econômico. Neste período, os principais partidos e grupos revolucionários vão ser inspirados por orientações políticas internacionais com grande representação mundial, como veremos a seguir. Aqui estão presentes discussões acerca de alguns grupos e orientações políticas, que provavelmente irão facilitar o desenvolvimento deste trabalho conforme os objetivos propostos, assim como de acordo com a problemática em questão. Tendo em conta que estes dados não representam uma totalidade acerca do cenário político argentino nas décadas anteriormente citadas, mas sim, representam uma seleção que corrobora com esta pesquisa.

Celentano (2012) nos diz que diante dos conflitos e rupturas vivenciadas pelo partido comunista, destaca-se a experiência da década de 1960 com os comunistas chineses, liderados

por Mao Tsé-Tung. Experiência que vai promover uma separação do movimento comunista internacional. Na Argentina a propagação das ideias comunistas chinesas ocorre através da imprensa do partido comunista argentino (PCA) e crônicas de viagem, distribuídas por comunistas latino-americanos. A partir da década de 1950, muitos intelectuais vinculados ao PCA viajam à União Soviética e China. Estes fatores vão contribuir para que a partir da década de 1950, os comunistas argentinos divulguem com suas crônicas e folhetos, a ideia de que a construção do socialismo na China através da figura de Mao, era algo a ser tomado como exemplo a ser seguido. O que vai mudar na década de 1960, quando a Revolução cubana vai ser comemorada pelo partido comunista chinês, mas questionada pelo partido comunista argentino, frente as tensões chino-soviéticas. No começo da década de 1960, o conflito chino-soviético alcança também a esquerda argentina.

O acontecimento da Revolução cubana promove uma maior circulação das ideias maoístas. No cenário rio-platense, além das edições de crônicas de viagem à China, outros três canais de difusão do comunismo chinês e do maoísmo foram incorporados, são eles: revistas político-culturais, edições acadêmicas e a criação dos primeiros partidos maoístas. Dentre estas crônicas destaca-se *China 1964* de Eduardo Galeano. No momento Galeano era um jornalista na revista uruguaia *Marcha*, além de correspondente da revista marxista *Monthly Review*, conforme Celentano (2012). “Um dos aspectos mais interessantes da China 1964 é a tentativa de Galeano de aproveitar a viagem para ter acesso às opiniões dos setores populares chineses sobre a crise do comunismo e, assim, verificar a veracidade dos textos da controvérsia chino-soviética” (tradução livre)⁴⁸ (CELENTANO, 2012, p.67).

No que se refere às revistas, as análises da revolução chinesa povoam as páginas das revistas *Fichas* (1963-1966), *Revista de la Liberación* (1963-1964), *Pasado y presente* (1963-1965) e *Capricornio* (1965, 2º ép.), publicações que têm em comum o fato de serem editadas por grupos de intelectuais que romperam com os partidos socialistas e comunistas, ou que aderiram ao trotskismo. Essas páginas divulgaram novas análises do peronismo, ao mesmo tempo em que divulgaram materiais da revolução cubana e dos movimentos de libertação nacional do chamado “terceiro mundo”. Quanto à controvérsia chino-soviética, tendeu a estar associada aos efeitos da revolução cubana, à qual os chineses aderiram com veemência até meados dos anos 60 e se tornou o eixo de sua propaganda na América Latina (tradução livre)⁴⁹ (CELENTANO, 2012, p.67).

⁴⁸ Uno de los aspectos más interesantes de *China 1964* es el intento de Galeano de aprovechar el viaje para acceder a las opiniones de los sectores populares chinos sobre la crisis del comunismo, y con ello chequear la veracidad de los textos de la polémica chino-soviética (CELENTANO, 2012, p.67).

⁴⁹ En cuanto a las revistas, los análisis de la revolución china pueblan las páginas de las revistas *Fichas* (1963-1966), *Revista de la Liberación* (1963-1964), *Pasado y Presente* (1963-1965) y *Capricornio* (1965, 2º ép.), publicaciones que tienen en común el hecho de ser editadas por grupos de intelectuales que rompieron con los partidos socialista y comunista, o que adhieren al trotskismo. Esas páginas difundieron nuevos análisis del peronismo, al tiempo que divulgaron materiales provenientes de la revolución cubana y de los movimientos de liberación nacional del llamado “tercer mundo”. En cuanto a la polémica chino-soviética, ella tendió a ser asociada a los efectos de la revolución cubana, a la que los chinos adhirieron fervorosamente hasta mediados de los sesenta

De acordo com Celentano (2012) entre os partidos e organizações militantes, destacam-se o Partido del Trabajo (1964) e o Vanguardia Comunista (VC) que atuou entre 1965 e 1978. Representados pela editora *Paidós*. As edições acadêmicas vão constituir o terceiro canal para discussão e difusão do comunismo chinês e do maoísmo. A difusão dos mais diversos materiais sobre o maoísmo até 1969, vai servir como base para a coedição de quatro volumes de obras selecionadas de Mao para editoras porteñas. O que vai representar, dentre outras coisas, um suporte para a elaboração de novos grupos e partidos argentinos que se identifiquem com o maoísmo. O maoísmo⁴⁸ não vai exercer influência apenas na chamada nova esquerda argentina. Atuando também na vertente nacional e popular. Permitindo, inclusive, uma análise acerca de processos históricos, como o peronismo. “Na década de 1970, tanto o filme *La hora de los hornos* (1968) quanto a revista *A Crise Cultural* (1973-1976) atraiu explicitamente esses historiadores quando associam a figura do líder chinês com a de Perón” (tradução livre)⁵⁰ (CELENTANO, 2012, p.71).

O *cordobazo* vai representar um momento especial para as publicações da nova esquerda argentina, o que vai ampliar a discussão acerca do marxismo e da experiência comunistas (Celentano, 2012). Burgos (2004) nos diz que durante as décadas de 1950 e 1960, a Cidade de Córdoba vai se transformar no epicentro dos conflitos sociais na Argentina. Transformando-se em um pólo industrial de automóveis. E além das indústrias militares, Córdoba vai receber algumas empresas estrangeiras italianas. Experiência que vai transformar o trabalhador de origem rural em trabalhador industrial. Acompanhando o rápido desenvolvimento industrial da Cidade que até a segunda década do século anterior era uma Cidade com atividades predominantemente agrícolas.

O principal símbolo da cidade era sua lendária universidade, território tradicional das elites de Córdoba, mas que naquela década foi assaltada pelos filhos de prósperos fazendeiros e de setores emergentes das classes médias urbanas. Este cerco à universidade teve seu ponto culminante no Movimento de Reforma Universitária que, nascido em Córdoba em 1918, se espalhou pela América Latina como um símbolo libertário (tradução livre)⁵¹ (BURGOS, 2004, p.64).

y convirtieron en eje de su propaganda en América Latina (CELENTANO, 2012, p.67).

⁵⁰ En los años setenta tanto la película *La hora de los hornos* (1968) como la revista cultural *Crisis* (1973-1976) abrevan explicitamente en esos historiadores cuando asocian la figura del líder chino con la de Perón (CELENTANO, 2012, p.71).

⁵¹ En los años setenta tanto la película *La hora de los hornos* (1968) como la revista cultural *Crisis* (1973-1976) abrevan explicitamente en esos historiadores cuando asocian la figura del líder chino con la de Perón (CELENTANO, 2012, p.71).

Segundo Burgos (2004), ao final da década de 1920, Córdoba possuía uma fábrica de aviões, considerado um grande empreendimento industrial da província. Somado a isto, na década de 1930, outras fábricas militares são construídas, como a fábrica militar de pólvora e explosivos. Assim vai se desenvolver a experiência técnica na Cidade e região. O governo de Amadeo Sabatinni na década de 1930, criou um campo favorável ao desenvolvimento industrial em Córdoba. Desenvolvimento que também foi estimulado pelo governo de Perón, que ainda no começo da década de 1950 cria o IAME -Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado, que unia as fábricas militares com a fábrica de motores e automotores criada pelo governo peronista e que produzia motores para a fábrica de aviões em Córdoba. Pouco tempo depois, Córdoba tornou-se a segunda maior produtora de motocicletas do mundo. Na década de 1950, o desenvolvimento industrial de Córdoba se dava essencialmente pelas indústrias mecânicas.

Em 1954, o governo Perón assinou um acordo com a empresa FIAT de Turín para a compra, pelo complexo italiano, da fábrica de tratores IAME, localizada no bairro periférico de Ferreyra. Seu objetivo era estabelecer um grande complexo de produção de veículos. Pouco antes de sua queda, em 19 de janeiro de 1955, Perón assinou um novo acordo, desta vez com o industrial norte-americano Henry J. Kaiser, para construir um complexo denominado Industrias Kaiser Argentina (IKA), para a fabricação de automóveis em bairro periférico de Santa Isabel da mesma cidade. Além dos complexos industriais IAME, IKA e FIAT, em 1963 começou a operar a fábrica da PERKINS, de capitais britânicos, dedicada à fabricação de motores para diversos usos (tradução livre)⁵² (BURGOS, 2004, p.65-66).

Tamanho crescimento, alterou o desenvolvimento urbano e cultural da província. Inserindo um novo perfil de trabalhador urbano, vindo também através do fluxo migratório. Graças a estas características, Córdoba protagonizou as principais lutas sociais na década de 1960. Ao vivenciar a crise da indústria automobilística junto das repressões decorrentes da nova ditadura militar. Neste cenário, o movimento estudantil e trabalhador se construía enquanto nova esquerda revolucionária, conforme Burgos (2004).

Burgos (2004) nos diz que Córdoba vai inaugurar o chamado sindicalismo classista e combativo. Além de proporcionar uma aproximação entre o peronismo e as esquerdas marxistas. Naquele momento em Córdoba vão ocorrer situações, alianças, organizações, dentre outros fatos, considerados muito relevantes, no entanto, o acontecimento mais importante vai

⁵² En 1954, el gobierno de Perón firmó un convenio con la empresa FIAT de Turín para la compra, por parte del complejo italiano, de la fábrica de tractores de IAME, ubicada en el barrio periférico de Ferreyra. Su objetivo era establecer un gran complejo de producción de vehículos. Poco antes de su caída, el 19 de enero de 1955, Perón firmó un nuevo convenio, esta vez con el industrial norte americano Henry J. Kaiser, con el objeto de construir un complejo denominado Industrias Kaiser Argentina (IKA), para la fabricación de automóviles en el barrio periférico de Santa Isabel de la misma ciudad. Además de los complejos industriales de IAME, IKA y FIAT, en 1963 comenzó a operar la fábrica PERKINS, de capitales británicos, dedicada a la fabricación de motores para diversos usos (BURGOS, 2004, p.65-66).

ser a construção do Córdoba. José Aricó, fundador da revista *Pasado y presente*, natural de Córdoba, resume um pouco da experiência de ser gramsciano em Córdoba neste período.

Porque éramos gramscianos quando publicamos a revista, imaginávamos morar em uma Turim latino-americana, ou concordávamos com Gramsci por que de alguma forma Córdoba era uma? Talvez estivéssemos simplesmente predestinados a ser. Nos anos incandescentes, e de uma perspectiva que foi leninista por muito tempo, lemos Gramsci com paixão; além disso, aprendemos a linguagem para lê-lo em suas fontes originais. Pudemos aprender sobre seus escritos anteriores aos Cadernos e toda a abundante literatura interpretativa que nos chegou da Itália. Mas também lemos Togliatti, Luporini, Banfi, Della Volpe, Coletti; traduzimos seus escritos e os distribuimos. Nosso debate os incorporou. De alguma forma, o que estava germinando em Córdoba era um movimento social e político com novas características, e nesse grupo que se fundia lutamos para que as ideias de Gramsci circulassem como se fossem nossas (tradução livre)⁵³ (ARICÓ, 1988, p.72 apud BURGOS, 2004, p.67-68).

De acordo com Burgos (2004) a revista *Pasado y presente* vai ter duas etapas: Uma que vai começar em 1963 até 1965, e outra que vai durar apenas alguns meses do ano de 1973. Porém, a revista começa a ser concebida no começo da década de 1960, durante o governo de Arturo Frondizi e seu fantasma liberal-democrático e de esquerda. Além da grande representação da Revolução cubana e a libertação da Argélia e seus efeitos no imaginário estudantil latino-americano. Em Córdoba, alguns setores passam a dirigir centros estudantis em algumas faculdades. José Aricó era neste momento secretário de organização da Federación Juvenil Comunista (FJC) de Córdoba. A revista vai ser considerada um instrumento de transformação no seio do partido comunista cordobés, que inclusive, apoia a revista em um primeiro momento. A revista foi concebida como um movimento de renovação partidária. Acerca dos objetivos propostos pela revista, afirma:

Tínhamos que decompor a história como a havíamos composto, mudar a caracterização do mundo peronista e apontar uma diferença fundamental entre o julgamento do governo de Perón e o efeito de nacionalização em massa que essa experiência histórica criou. Para isso, era necessário um rearmamento ideológico do partido e uma modernização dos instrumentos que lhe permitissem estabelecer um diálogo produtivo com as ciências sociais no processo de conquista dos novos intelectuais (tradução livre)⁵⁴ (ARICÓ, 1991, p.58 apud BURGOS, 2004, p.71).

⁵³ ¿Porque éramos gramscianos al publicar la revista nos imaginábamos vivir en una Turín latinoamericana, o accedimos a Gramsci porque de algún modo Córdoba lo era? Tal vez, simplemente, estábamos predestinados a serlo. En los incandescentes años, y desde una perspectiva que fue por mucho tiempo leninista, leímos a Gramsci con pasión; aún más, aprendimos el idioma para leerlo en sus fuentes originales. Pudimos conocer sus escritos anteriores a los Cuadernos y toda una abundante literatura interpretativa que nos llegaba de Italia. Pero leímos también a Togliatti, Luporini, Banfi, Della Volpe, Coletti; traducíamos sus escritos y los hacíamos circular. Nuestro debate los incorporaba. De algún modo, lo que estaba germinando en Córdoba era un movimiento social y político de características nuevas y en esse grupo en fusión pugnamos porque las ideas de Gramsci circularan como si fueran propias (ARICÓ, 1988, p.72 apud BURGOS, 2004, p.67-68).

⁵⁴ Sobre los objetivos y expectativas de la revista, en una entrevista realizada en agosto de 1991, poco tiempo antes de su muerte, Aricó decía: Había que descomponer la historia tal como la habíamos compuesto, cambiar la caracterización del mundo peronista y señalar una diferencia fundamental entre el juicio sobre el gobierno de Perón

Segundo Burgos (2004) a revista *Pasado y presente* se constituiu dentro do partido comunista enquanto elemento crítico de “inspiração gramsciana”. No entanto, o desentendimento aconteceu de imediato com a publicação do primeiro número da revista. A revista fez uso de códigos gramscianos para revelar ao trabalhador e militante argentino a necessidade histórica da “presença do proletariado”, assim como, da necessidade do intelectual construir uma relação profunda e de base com o povo. Havia nas reflexões fornecidas pela revista e seus integrantes, críticas acerca da trajetória do partido comunista na Argentina, dentre outros representantes de esquerda, que segundo a revista representavam um marxismo dogmático, que copiava a experiência soviética e rejeitava as novas tendências. Propondo-lhes uma “permanente e impiedosa autocrítica”

Tendo como ponto de partida o marxismo, a revista atribuía a si a tarefa de promover uma política de unificação cultural legítima e comprometida em levar ao trabalhador sua plena consciência histórica. Para tanto a revista rejeitava o uso de um enciclopedismo que não fosse útil, mas que exercesse sua função de arma combatente. Isto em relação a forma e estilo, Burgos (2004).

Burgos (2004) nos diz que o partido comunista de Córdoba vai reagir negativamente, de tal modo a buscar maneiras de afetar a imagem dos integrantes da revista. E quando o partido comunista já não faz mais parte da construção da revista, ela passa então a ser vista como uma legítima expressão de renovação da esquerda política, que vinculada à luta do movimento social cordobés, vai alcançar visibilidade em âmbito nacional.

Gramsci era uma espécie de "fundo teórico" sobre o qual ocorria uma prática, às vezes antagônica ao que poderia ser logicamente derivado de suas ideias, como veremos; entretanto, era uma prática que conservava uma espécie de “bússola” gramsciana. Mas o Gramsci que a revista e o grupo levaram foi um Gramsci "moldado" pela experiência histórica concreta, que se fundiu com outras tendências da época. Assim, o Gramsci que apareceria vigoroso nessa primeira fase da revista e do grupo foi o Gramsci da questão nacional-popular, um Gramsci que lhes permitiu pensar a trágica separação entre o sentimento e a prática das classes subalternas na A sociedade argentina e o pensamento socialista, e repensando sua atuação na sociedade, como intelectuais que encontraram na causa da libertação das classes proletárias o fio condutor de suas ações e de suas vidas, sem necessariamente pertencer a essa classe (tradução livre)⁵⁵ (BURGOS, 2004, p. 82).

y el efecto de nacionalización de masas que creó esa experiencia histórica. Para eso era necesario un rearme ideológico del partido y una modernización del instrumental que permitiera ponerse en condiciones de establecer un diálogo productivo con las ciencias sociales como parte del proceso de conquista de los nuevos intelectuales (ARICÓ, 1991, p.58 apud BURGOS, 2004, p.71).

⁵⁵ Gramsci era uma espécie de “telón de fundo teórico” sobre el cual sucedía una práctica a veces antagónica a lo que lógicamente se podría derivar de sus ideas, como veremos; sin embargo, se trataba de una práctica que conservaba una especie de “brújula” gramsciana. Pero el Gramsci que la revista y el grupo tomaban era un Gramsci “moldeado” por la experiencia histórica concreta, que se fundía con otras tendencias de la época. Así, el Gramsci que aparecería vigoroso en esa primera etapa de la revista y del grupo fue el Gramsci de la cuestión nacional-

Como ocorreu com outros grupos, a revista *passado y presente* se aproxima da luta armada ao acercasse do *Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP)*, que se forma em 1963 no Noroeste argentino. E contava em grande maioria com jovens peronistas, que possuíam vinculação com a chamada “Resistência Peronista”, movimento popular que surge após a queda de Perón em 1955, (Burgos, 2004). Schulz (2014) cita a Insurreição cívico-militar em 1956, liderada pelo General Juan José Valle, e que buscava derrubar a ditadura da chamada “Revolución libertadora”. Também ocorreram ações do Movimiento Nacional de Tacuara entre 1955 e 1956, além das guerrilhas rurais promovidas pelo Movimiento peronista de Liberación nacional “Uturuncos”, além de outros. Porém vai ser em meados da década de 1960, que a luta armada será incorporada à maioria do peronismo, sendo adotada como principal estratégia. Neste sentido é preciso considerar a influência da proibição do peronismo nessa escolha do movimento. Isto em nível nacional. Em um nível internacional, tem grande importância neste processo a Revolução cubana em 1959.

Schulz (2014) vai usar a definição “empate hegemônico” de Juan Carlos Portantiero, para se referir ao período político vivido na Argentina entre 1955 e 1976. Onde nenhuma força política vai demonstrar força suficiente para apresentar um projeto de País próprio. Levando o País a uma instabilidade da ordem política e distanciando Estado e sociedade. A ditadura militar de Juan Carlos Onganía através da chamada “Revolución argentina”, apesar de pretender “normalizar” a sociedade argentina (normalizar dentro de uma noção militar sugere a presença de fatores problemáticos para a população), vai fracassar.

Isso ocorre por vários motivos importantes a serem observados. Segundo Portantiero, a Revolução Argentina pode ser dividida em três etapas: na primeira, de 1966 a 1970, a elite dirigente tentou estabilizar uma mobilização no modelo de acumulação, na relação das forças sociais básicas e no modelo político; na segunda, de 1970 a 1971, busca-se formular um modelo com maior participação do capitalismo nacional, nos mesmos moldes autoritários; e a terceira, de 1971 a 1973, foi feita uma tentativa de "sair" dessa situação, congelando a iniciativa estatal na economia (tradução livre)⁵⁶ (SCHULZ, 2014, p.2).

popular, un Gramsci que les permitía pensar la trágica separación entre el sentimiento y la práctica de las clases subalternas en la sociedad argentina y el pensamiento socialista, y repensar su actuación en la sociedad, en tanto que intelectuales que encontraban en la causa de la liberación de las clases proletarias el leitmotiv de sus acciones y de su vida, sin, necesariamente, pertenecer a esa clase (BURGOS, 2004, p.82).

⁵⁶ Esto se debe a varias razones que es importante destacar. Según Portantiero, la Revolución Argentina puede dividirse en tres etapas: en la primera, de 1966 a 1970, la elite gobernante intentó estabilizar una movilización en el modelo de acumulación, en la relación de fuerzas sociales básicas y en el modelo político; en la segunda, de 1970 a 1971, se da un intento de formular un modelo con mayor participación del capitalismo nacional, bajo los mismos moldes autoritarios; y el tercero, de 1971 a 1973, se produce un intento de “salida” para esta situación, mediante la congelación de la iniciativa estatal sobre la economía (SCHULZ, 2014, p.2).

No entanto, a crise ao redor da ditadura de Onganía não era apenas econômica. A crise era também: social, política e cultural. Ganhando maior força em 1969-70. A burocracia sindical, que em um primeiro momento manteve relações e negociava com a elite governante, se viu de certo modo, obrigada a endurecer sua postura. Neste momento o poder que restava a burocracia sindical, era resultado tanto do seu papel de negociadora das condições de trabalho quanto do seu outro papel, o de porta-voz da classe trabalhadora, uma vez que o peronismo estava proibido, (SCHULZ, 2014).

Conforme Burgos (2004) a ditadura de Onganía tinha um severo projeto desenvolvimentista, promovendo a inserção da Argentina no mercado internacional, além de fomentar a associação com o capital multinacional. Uma política econômica oposta a exercida pelo presidente radical Arturo Illia, deposto pelo golpe liderado por Onganía.

[...] a modernização proposta pelos militares deve ser alcançada eliminando os obstáculos à acumulação de capital (os benefícios da legislação trabalhista em primeiro lugar), reduzindo o gasto público e aumentando a produtividade do trabalho. Isto é, exigia, por um lado, a extinção da democracia representativa e, por outro, a necessidade de disciplinar o poderoso movimento operário argentino, formado e dirigido principalmente pelo Movimento Peronista, um complicado mosaico político comandado por Juan Domingo Perón de seu exílio. Espanhol (tradução livre)⁵⁷ (Burgos, 2004, p. 126).

Conforme Burgos (2004) nos diz, o apoio e esforço de líderes sindicais ao governo militar não se sustentaram frente as diversas ameaças investidas contra os direitos dos trabalhadores, incluindo o direito a greve. Neste sentido, em 14 de dezembro de 1966, acontece uma greve geral, convocada por dirigentes sindicais e que se configura como a primeira resposta à nível nacional contra a ditadura de Onganía. Recebido com dureza pelo governo. Em 1968 o movimento de trabalhadores na Argentina vive uma reorganização produtiva para os trabalhadores frente a ditadura. Onde a Confederación General de Los Trabajadores (CGT) vai sofrer uma divisão que vai colocar de um lado o setor que colaborava (tendo como líder Augusto Timoteo Vandor) com o governo. E do outro lado se estabelece um setor combativo liderado por Raymundo Ongaro. Divisão que vai se estender por toda a Argentina. De acordo com Schulz (2014) apesar das tentativas do governo de Onganía em implementar ações que projetassem ou

⁵⁷ [...] la modernización que proponían los militares debería ser alcanzada eliminando las trabas para la acumulación del capital (los beneficios de la legislación laboral en primer lugar), reduciendo el gasto público e incrementando la productividad del trabajo. Esto es, exigía, por un lado, la extinción de la democracia representativa y, por otro, la necesidad de disciplinar al poderoso movimiento obrero argentino, formado y dirigido mayoritariamente por el Movimiento Peronista, complicado mosaico político comandado por Juan Domingo Perón desde su exilio español. (Burgos, 2004, p. 126).

até mesmo impusessem uma “paz social”, a insurreição obreira- estudantil denominada Cordobazo, revelava a dimensão do descontentamento social frente ao Estado autoritário da ditadura de Onganía. O Cordobazo vai contar com o apoio das duas CGTs, Burgos (2004).

Juan Domingo Perón, do exílio, afirmou que «perante tal anacronismo (do governo Onganía) não pode haver outra solução senão preparar-se da melhor maneira para derrubar tal estado de coisas, embora a violência mais dura deva ser usado para isso ». Por sua vez, o ex-presidente Arturo Frondizi afirmou em comunicado público que “a violência popular é a resposta à violência que vem de cima [...] Por isso não há pacificação possível que não seja baseada na cessação da a violência engendrada pela política econômica atual” (tradução livre)⁵⁸ (SCHULZ, 2014, p.5).

E é no meio desta crise institucional e política, que vai surgir a maior organização guerrilheira da Argentina: os Montoneros, que surgem em meados de 1970. Também em 1970, destituem o General Juan Carlos Onganía do poder, assumindo por um período interregno Roberto M. Levingston e oficialmente assume o general Agustín Lanusse. O qual reabilita a atividade dos partidos, assim como do peronismo, (Schulz, 2014).

A revista *Pasado y presente*, se vincula à guerrilha através do contato com o ex-militante comunista Ciro Bustos. Guerrilha que ocorreu na província de Salta e foi impulsionada pela figura do jornalista argentino Jorge Ricardo Masetti, conhecido como Comandante Segundo. Guerrilha que foi pensada segundo os planos de Ernesto Che Guevara para o Cone Sul da América Latina. Membros e militantes que apoiavam a revista *pasado y presente*, forneceram apoio logístico a guerrilha, tendo como consequência a prisão de alguns de seus membros fundadores e apoiadores. No entanto, esta experiência de apoio a guerrilha não foi concebida e partilhada pelos membros da revista de forma homogênea, o nível de comprometimento, assim como as motivações para participar foram distintas. Portanto, os integrantes da revista possuíam uma postura crítica acerca de sua relação com o EGP, e a experiência da guerrilha, segundo nos diz Burgos (2004).

José Aricó vai até Salta falar com o chefe da guerrilha e dizer-lhe que não era possível continuar frente ao desastre que representava o número de mortos durante a guerrilha. Apesar de tudo, o grupo permanece vinculado ao EGP. No entanto, a experiência de guerrilha dura

⁵⁸ Juan Domingo Perón, desde el exilio, afirmaba que “frente a semejante anacronismo (el del gobierno de Onganía) no puede quedar otra solución que prepararse de la mejor manera para derribar semejante estado de cosas, aunque para ello deba emplearse la más dura violencia”. A su vez el también ex-presidente Arturo Frondizi manifestaba en un comunicado público que “la violencia popular es la respuesta a la violencia que procede de arriba [...] Por eso no hay pacificación posible que no se funde en el cese de la violencia que engendra la actual política económica” (SCHULZ, 2014, p.5).

pouco, sendo derrotada em 1964. Nesta ocasião, os membros da revista prestam apoio aos companheiros presos. Assim como, levam esta experiência como conteúdo para a revista. Neste mesmo ano, Aricó declarava a necessidade da esquerda direcionar o olhar e a ação para o trabalhador do noroeste argentino. Tendo como principal referencial Lenin, Gramsci aparecia em segundo lugar, especialmente quando se pensava os intelectuais no ambiente rural (Burgos, 2004).

Segundo Burgos (2004), Aricó considerava que o mesmo “voluntarismo político” que os levou a apoiar a guerrilha, os impediu de atuar de uma maneira maior e mais efetiva em Córdoba. O que também aconteceu devido suas inspirações gramscianas. Após esta experiência, a revista se direcionava à questão do trabalhador.

Em uma seção central intitulada "A condição do trabalhador", foram publicados um ensaio de José Aricó e um "relatório preliminar" sobre uma longa disputa trabalhista na fábrica da FIAT de Córdoba, textos apresentados como "bases mínimas para uma discussão sobre o conflito". que a direção da revista se propôs a realizar em janeiro de 1966 com as lideranças operárias. A introdução ao "relatório" também continha a promessa de que as conclusões daquela discussão seriam publicadas no número 10 da revista, que deveria ser publicado em julho de 1966. A promessa de retorno ao assunto não se cumprirá até abril de 1973, em a breve segunda etapa da revista, mas já em outras condições históricas (tradução livre)⁵⁹ (BURGOS, 2004, p.93-94).

Para Burgos (2004) a retomada de interesse por parte dos integrantes da revista pelo trabalhador das fábricas revela uma reaproximação do que havia sido esboçado no primeiro número da revista. Entendendo a necessidade de um direcionamento do trabalho intelectual até a esfera rural, mais uma vez recorrendo ao pensamento gramsciano. Em seu último número, a revista busca criar uma conexão entre os setores de trabalhadores e intelectuais, tendo como ponto de partida a fábrica.

De acordo com Burgos (2004) este interesse da revista *Pasado y presente* em favorecer o diálogo entre fábrica e sociedade, revela o triunfo da “alma leninista-gramsciana” em relação a posição “maoísta-guevarista”. *Pasado y presente* era, segundo Aricó, uma experiência inclassificável. Que apesar de conquistar a militância universitária e consideráveis representantes do movimento do movimento de trabalhadores, preferiu conserva-se enquanto grupo cultural com atuação política e não formar um partido político. Porém essa postura os

⁵⁹ En una sección central titulada “La condición obrera”, fueron publicados un ensayo de José Aricó y um “informe preliminar” sobre un largo conflicto laboral en la fábrica FIAT de Córdoba, textos presentados como “bases mínimas para una discusión sobre el conflicto”, que la dirección de la revista se proponía realizar en enero de 1966 con los dirigentes obreros. La introducción al “informe” contenía también la promesa de que las conclusiones de esa discusión serían publicadas en el número 10 de la revista, que debería aparecer en julio de 1966. La promesa de retomar la cuestión no será cumplida sino en abril de 1973, en la breve segunda etapa de la revista, pero ya en otras condiciones históricas (BURGOS, 2004, p. 93-94).

levou à um “isolamento”, e com o tempo a revista passou a perder militantes que optaram por novos grupos de esquerda. A revista chegou ao fim em setembro de 1965, como a publicação número 9.

Segundo Burgos (2004) apesar de sua imensa contribuição para a cultura política argentina e latino-americana, a revista *pasado y presente* foi por poucas vezes objeto de estudos. Os poucos trabalhos mais significativos focam na constituição do universo intelectual a partir de 1955 até 1966. Período que contempla desde a queda do governo de peronista até o golpe militar de Juan Carlos Onganía. Fato que levou uma densa camada de intelectuais à radicalização. É necessário ressaltar que a revista *Pasado y presente* buscava intervir politicamente na cultura, promovendo, dentre outras coisas, um diálogo com intelectuais provenientes de setores médios da sociedade argentina. Da relação entre intelectuais e classe trabalhadora, vai ser introduzida a figura do intelectual orgânico.

O desenvolvimento desse vínculo permitiria o reencontro com a cultura nacional e popular e a superação dos abismos entre a esquerda marxista e o povo, politicamente referenciado no peronismo. O Gramsci da questão nacional-popular, como Aricó indica mais de uma vez e é possível detectar na produção da revista, forneceria os elementos adequados para essa operação. Somente na junção do início dos anos 1970 essa tese chegará perto de uma realização concreta, nas relações entre uma crescente radicalização das massas populares peronistas e uma abordagem bem-sucedida do mundo popular de um denso grupo de intelectuais também radicalizados (tradução livre)⁶⁰ (BURGOS, 2004, p. 119).

Tremendo vai ser o impacto do ano de 1966, que com o golpe liderado por Onganía e a chamada “Revolución argentina”, vai estabelecer o fim e a construção de uma nova etapa na história argentina, neste momento acaba os anos 50 e seu período instrutivo da intelectualidade. Começa a década de 1960, com uma intelectualidade mergulhada na agitação revolucionária. O General Onganía investiu em alhanar cada vez mais a participação popular, promovendo repressões e um sufocamento em setores estudantis, trabalhadores e/ou intelectuais, Burgos (2004).

Não por acaso, durante anos, a esquerda revolucionária interpretou o Cordobazo como o ponto de partida da revolução socialista na Argentina. Num momento marcado por

⁶⁰ El desarrollo de este vínculo permitiría el reencuentro con la cultura nacional y popular y la superación de los abismos entre la izquierda marxista y el pueblo, referenciado políticamente en el peronismo. El Gramsci de la cuestión nacional-popular, como más de una vez indica Aricó y es posible detectar en la producción de la revista, proveería los elementos adecuados para esa operación. Sólo en la coyuntura de comienzos de la década de los '70 esta tesis se aproximará a una realización concreta, en las relaciones entre una creciente radicalización de las masas populares peronistas y una exitosa aproximación al mundo popular de una densa camada de intelectuales también radicalizados (BURGOS, 2004, p. 119).

violenta transformação de valores e cultura, com os efeitos do “Maio da França” pairando sobre o mundo juvenil, com o fantasma da ação e morte de Che Guevara na Bolívia, para grande parte da Juventude, estes acontecimentos demonstraram a iminência da revolução e transformaram-se em apelo e vontade de trabalhar ativamente por ela. Deu origem a uma onda de radicalização de grandes contingentes juvenis que alimentaram o setor de esquerda da sociedade, em particular o que ficou conhecido como a “nova esquerda” Argentina (tradução livre⁶¹) (BURGOS, 2004, p.131-132).

Conforme Burgos (2004), esta nova esquerda surgia da relação entre estudantes, trabalhadores e intelectuais. Córdoba era um lugar propício para esta relação, uma vez que possuía uma tradição acadêmica. Destes fatos é possível entender a relação entre a Federación Universitaria de Córdoba (FUC) e a revista *Pasado y presente*. Relação que se inicia após o rompimento da revista com o partido comunista. Esta relação se dava de modo fluído até o momento da ditadura de Onganía. Que, ainda em seu primeiro ano de governo fechou a FUC. Coube ao movimento estudantil atuar como resistência. Dois anos depois a FUC se reestrutura. O que foi muito importante para a atuação obreira-estudantil durante o *cordobazo*. Na efervescência do *cordobazo* ocorre o Encuentro de Intelectuales promovido pela corrente universitária vinculada à revista *Pasado y presente*, denominada CIU. Este encontro ocorre em abril de 1970. Promovendo o debate acerca das possíveis vias para a transformação argentina. Debate que reunia diversas tendências de esquerda.

A Corriente de Izquierda Universitaria (CIU) foi construída em 1969 e contava com a participação do grupo estudantil independente vinculado à revista *Pasado y presente*. Com a “via pacífica” rejeitada enquanto estratégia revolucionária, a discussão central do encontro se dava acerca de qual “via armada” seria utilizada. Com uma comissão de arte e literatura, este encontro conseguiu reunir e fornecer um panorama acerca da nova esquerda argentina, pois conforme Burgos (2004, p.142):

A formação da chamada “nova esquerda” Argentina está intimamente ligada a processos ocorridos principalmente no interior de duas grandes correntes políticas, ideológicas e sociais da segunda metade do século: o peronismo, por um lado, e as velhas correntes de esquerda nascidas no campo, do marxismo - comunistas, socialistas, trotskistas - do outro (tradução livre)⁶² (BURGOS, 2004, p. 142).

⁶¹ No por casualidad, durante años, la izquierda revolucionaria interpretó el Cordobazo como el punto de partida de la revolución socialista en la Argentina. En una época marcada por una violenta transformación de los valores y de la cultura, con los efectos del “Mayo francés” flotando sobre el mundo juvenil, con el espectro de la gesta y muerte de Che Guevara en Bolivia, para una gran parte de la juventud esos acontecimientos demostraban la inminencia de la revolución y se transformaban en un llamado y una disposición para trabajar activamente por ella. Se originó una onda de radicalización de grandes contingentes juveniles que alimentó el sector de izquierda de la sociedad, en particular lo que se conoció como la “nueva izquierda” argentina (BURGOS, 2004, p. 131-132).

⁶² La formación de la llamada “nueva izquierda” argentina está estrechamente relacionada con procesos ocurridos principalmente dentro de dos grandes corrientes políticas, ideológicas y sociales de la segunda mitad del siglo: el

Segundo Burgos (2004) alguns acontecimentos vão ser fundamentais para a formação dessa nova esquerda. Burgos vai citar três, são eles: a queda de Perón em 1955, a Revolução cubana em 1959 e o golpe de Estado liderado por Onganía em 1966 contra o presidente Arturo Illia. A caída do governo de Perón, leva a Argentina a experimentar dois processos diversos, porém que estabelecem um diálogo. O primeiro se dá ao redor da chamada “Resistência peronista”, processo que durou dezoito anos e terminou com a volta de Perón ao poder. E o segundo processo corresponde a incitação à reflexão das forças liberal-democráticas e das esquerdas que ao longo da história não conseguiam construir uma relação estreita com os trabalhadores e com as camadas mais populares da sociedade argentina.

É possível segundo Burgos (2004) identificar a partir da década de 1950, as primeiras formas organizativas que vão construir esta nova esquerda. A partir da tentativa de atingir os setores populares hegemonizados pelo peronismo. Além de ser na década de 1950 que surgem as primeiras formas de ruptura com a chamada velha esquerda, o *Palabra Obrera*⁶³ (veremos adiante) é uma delas. Por parte do peronismo, a resistência peronista seguiu caminho à radicalização sob o comando de John William Coke⁶⁴. Baixo esta influência, assim como inspirada na Revolução cubana, os *Uturuncos*⁶⁵, vão inaugurar as atividades das organizações guerrilheiras na Argentina. Da segunda metade da década de 1950 até começo da década de 1960, tanto o peronismo quanto a oposição de esquerda vão formar diversas organizações políticas radicalizadas que erguem a nova esquerda revolucionária.

A revista *Pasado y presente* não está fora deste cenário. Participando de modo singular, utilizando a experiência editorial como intervenção política. Inserindo-se enquanto “provedor de ideologia”. A FUC também compartilhou desta forma de intervenção, através da experiência com a editora *Eudecor* (Editorial Universitario de Córdoba) que publicava textos pré-selecionados pela revista *Pasado y presente*. Ao final é possível dizer que a revista *Pasado y presente* conseguiu alcançar boa parte da América Latina através de seus *cuadernos*, que atuaram enquanto instrumento político cultural de difusão da literatura marxista (Burgos, 2004).

peronismo, por un lado y las viejas corrientes de izquierda nacidas en el campo del marxismo —comunistas, socialistas, trotskistas—, por outro (BURGOS, 2004, p. 142).

⁶³ Movimento revolucionário de trabalhadores que surge em meados da década de 1950, com orientação trotskista. Disponível em: < https://izquierdasocialista.org.ar/viejos_es/cgi-bin/elsocialista.cgi.php?es=225¬a=17 >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

⁶⁴ Advogado e político argentino. Líder de um setor da chamada resistência peronista. Disponível em: < https://www.todo-argentina.net/biografias-argentinas/john_william_cooke.php?id=231 >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

⁶⁵ Grupo formado por estudantes universitários, trabalhadores e políticos da chamada nova esquerda que também pertence a resistência peronista. E vai proporcionar a primeira guerrilha na Argentina. Disponível em: < <https://razonyrevolucion.org/uturuncos/> >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

Coggiola (2006) nos diz que militantes do partido comunista argentino vão sair do partido e construir a primeira geração de trotskistas, inspirados pela oposição de esquerda, assim como pela IV Internacional.

Eram Roberto e M. Guinney, Pedro Milessi, Camilo López, Ostrovski, Héctor Raurich, Liborio Justo, Reynaldo Frigerio, Mateo Fossa. Eventualmente, alguns chegaram ao trotskismo após uma breve passagem pelo velho tronco socialista, como Antonio Gallo, Esteban Rey; O próprio Mateo Fossa pediu a Trostky (em 1937) sua filiação ao IV, por ser membro do Partido Socialista dos Trabalhadores. Nesta geração encontramos não poucos estrangeiros (tradução livre)⁶⁶ (COGGIOLA, 2006, p.169).

Com o esgotamento e desaparecimento desta primeira geração, militantes sindicais e estudantes como: J. Posadas, Jorge A. Ramos, Nahuel Moreno, Miquel Posse e Aurelio Narvajas, vão organizar uma segunda geração de trotskistas, o que ocorre paralelo ao surgimento do peronismo. Além de contar com a experiência frustrada do Partido Trabalhador da Revolução socialista em 1941 na IV Internacional. Ocorria uma dificuldade para que o grupo se organizasse de forma unificada devido a divergências acerca de questões políticas da Argentina, bem como com o enfraquecimento da IV Internacional, principalmente ao final da Segunda Guerra Mundial, o que desemboca numa considerável dispersão a partir de 1952-53. Adolfo Gilly, A. Heredia, Daniel Pereyra, Milciades Peña, Jorge E. Spilimbergo vão fazer parte da terceira geração de trotskistas argentinos. Ainda que repetindo erros das gerações anteriores, esta geração conseguiu superar alguns aspectos relevantes para o não desaparecimento do grupo (Coggiola, 2006).

Conforme Coggiola (2006) nos diz, com o surgimento e ascensão do peronismo e tudo que implicou e resultou isto (já foi discutido anteriormente). Alguns marxistas de origem Stalinista e Trotskista, buscaram dar forma ao seu posicionamento favorável ao peronismo. Fizeram ou tentaram fazer isto, teorizando acerca dele. Segundo Coggiola, resultando esta tentativa em uma versão controversa da historiografia liberal.

Foi mérito do POR, ao contrário das outras correntes de esquerda, tentar basear a sua atividade numa análise relativamente elaborada da realidade argentina, da sua formação histórica através das formas de produção da vida social, do surgimento, do desenvolvimento e luta de classes sociais. A Frente Proletária e a Revolução Permanente deram conta, na forma de artigos e teses, desse esforço. Contra os mitos

⁶⁶ Fueron los Roberto y M. Guinney, los Pedro Milessi, Camilo López, Ostrovski, Héctor Raurich, Liborio Justo, Reynaldo Frigerio, Mateo Fossa. Eventualmente, algunos llegaron al trotskismo luego de un breve paso por el viejo tronco socialista, como Antonio Gallo, Esteban Rey; el propio Mateo Fossa pidió a Trostky (en 1937) su afiliación a la IV, siendo militante del Partido Socialista Obrero. En esta generación encontramos a no pocos extranjeros (COGGIOLA, 2006, p. 169).

liberais, apelou-se a análise de classe e, contra os mitos nacionalistas, mostrou-se a continuidade da dominação oligárquica (e imperialista) da Argentina, mesmo sob os governos que aparentemente eram sua negação. Mas em suas conclusões históricas (e políticas), as análises do POR prestaram homenagem ao liberalismo que o “morenismo” abordou para combater o peronismo. No melhor estilo do antigo socialismo, um sinal de igualdade foi colocado entre a dominação direta da oligarquia e os movimentos que a confrontavam agitando bandeiras democráticas ou nacionalistas (tradução livre)⁶⁷ (COGGIOLA, 2006, p. 171-172).

Para Coggiola (2006), tanto o radicalismo quanto o peronismo não representavam ainda uma força democrática e anti-imperialista. Ainda assim, representavam um grito entre as classes exploradas contra a oligarquia e a opressão imperialista. O trotskista Milciades Peña vai publicar seu trabalho “*Rasgos biográficos de la famosa burguesia industrial argentina*” em 1957 na revista *Estratégia*. Revista que era direcionada aos marxistas e simpatizantes. Neste trabalho Peña vai criar uma polêmica ao redor dos autores marxistas e sua relação com o “nacionalismo revolucionário”. Além disto, vai relatar a conexão econômica e social existente entre a oligarquia, a burguesia industrial e o capital imperialista. Marcando assim, uma denúncia também contra as alianças peronistas. Que mesmo tendo atritos com o imperialismo, utiliza o apoio popular não para colocar um fim na influência do imperialismo, mas sim para negociar com ele e fechar o melhor acordo que beneficie a esta mesma burguesia. Para Peña, a burguesia argentina explorava o proletariado. Tendo a essência desta exploração nos “movimentos nacionais”. Para Coggiola, este argumento é unilateral, pois se faz necessário contemplar as contribuições dos processos históricos.

Coggiola (2006) nos diz que Trotski entendia que na América Latina existe uma tendência que os governos adotem modelos bonapartistas ou semi-bonapartistas. O que promovia uma instabilidade que é própria de situações pré-revolucionárias e se manifesta na natureza histórica. Na Argentina, enquanto um governo diretamente se aliava ao imperialismo contra as massas populares. O outro buscava a melhor forma de negociar com o capital estrangeiro, porém sem pretender destruir o imperialismo. Para Peña, ainda que o peronismo se

⁶⁷ Fue mérito del POR, a diferencia de las otras corrientes de izquierda, el tentar fundamentar su actividad en un análisis relativamente elaborado de la realidad argentina, de su formación histórica a través de las formas de producción de la vida social, del surgimiento, desarrollo y lucha de las clases sociales. *Frente Proletario y Revolución Permanente* dieron cuenta, en forma de artículos y tesis, de ese esfuerzo. Contra los mitos liberales, se apeló al análisis de clase, y contra los mitos nacionalistas, se mostró la continuidad del dominio oligárquico (e imperialista) de la Argentina, aun bajo los gobiernos que eran aparentemente su negación. Pero en sus conclusiones históricas (y políticas) los análisis del POR pagaron tributo al liberalismo al que el “morenismo” se acercaba para combatir al peronismo. En el mejor estilo del viejo socialismo, se puso un signo igual entre el dominio directo de la oligarquía, y los movimientos que la enfrentaban enarbolando banderas democráticas o nacionalistas (COGGIOLA, 2006, P. 171-172).

esforçasse para passar uma imagem revolucionária, nada mais era que um governo conservador, e não tinha diferença em relação a outros governos oligárquicos. Especialmente representado pela forte submissão ao capital estrangeiro com o discurso de independência da nação. Ele acredita ainda, que desde a ascensão do peronismo a classe trabalhadora argentina aceita as condutas e atitudes da classe predominante. Isto se representa no apoio da classe trabalhadora ao peronismo.

Silvio Frondizi que era irmão do presidente Arturo Frondizi, foi considerado uma grande promessa intelectual da Argentina. Porém mesmo tendo Trotsky como inspiração direta, rejeitava o adjetivo de trotskista. Frondizi tentou criar um programa revolucionário finalizado e adequado às demandas e a realidade argentina. Além de estabelecer críticas à esquerda marxista argentina, no caso trotskista, as críticas eram direcionadas às suas incoerências e empirismos. Ao longo da vida política, Frondizi constrói uma carreira bastante inconsistente. Assumindo na década de 1970, a defesa de sindicatos e perseguidos políticos, exercendo sua profissão de advogado. Em 1975, foi assassinado pela AAA do governo peronista (Coggiola, 2006).

Segundo Coggiola (2006), a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas-URSS se empenhava em divulgar uma imagem negativa do trotskismo. Insistindo no discurso que o trotskismo não representava nada, que não tinha passado, nem futuro. Também direcionava a acusação de fazer conspirações contrarrevolucionárias. Na Argentina, J. Posadas vai construir na década de 1960, o que ele denomina de *posadismo*⁶⁸, e vai definir como uma nova etapa histórica do marxismo. Posadas acreditava e difundia uma revolução dos trabalhadores, assim como acreditava em extraterrestres. Atribuindo aos trotskistas o caráter de “consciência” no processo de transformação socialista. Seriam os conselheiros da burocracia. Tendo como base a ideia de que na América Latina, a burocracia representa uma força secundária. Posadas sugere que a revolução seria feita em um Estado que tivesse como característica uma “dualidade interna de poderes”. Com uma burguesia anti-imperialista e que já não acreditasse no capitalismo. Que ao encontrar-se convencida da impossibilidade de uma revolução democrática, escolheria uma revolução socialista.

Na Argentina, algumas consignas do PO (T) posadista, progressista em relação ao esbanjador oportunismo morenista (por exemplo, o Partido Trabalhista com base nos sindicatos), foram distorcidos pelo sectarismo do grupo, que na prática agia como se já eram os trabalhadores do partido. O posadismo foi perdendo assim a influência sindical (metalúrgicos, ferroviários) conquistada em seu apogeu. Seu messianismo

⁶⁸ Setor da Quarta Internacional desenvolvida pelo próprio J. Posadas na Argentina. Disponível em: < <https://jacobinlat.com/2020/12/16/ovnis-delfines-y-marxismo/> >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

solipsista o levou a descrever como "agentes da CIA" todas as organizações que tentaram a atividade revolucionária fora dos aparatos burocráticos: Política Obrera, os Tupamaros, o PRT e muitos outros ficaram satisfeitos com o epíteto (tradução livre)⁶⁹ (COGGIOLA, 2006, p. 192).

Neste momento o trotskismo na Argentina, encontrava-se distante da classe trabalhadora e reivindicava uma liberdade que já não tinha. Devido a adoção do programa *pablista*, a IV Internacional vai se dividir no começo da década de 1950. O programa consistia na tese de que a burocracia soviética teria que acabar com o imperialismo mundial. Porém, algumas organizações trotskistas se posicionaram contra o *pablismo*⁷⁰. Depois de alguns anos e com forte recusa ao revisionismo pablista. Uma reunificação da IV Internacional é colocada como pauta pelo secretário internacional (Posadas) que antes havia apoiado o pablismo. Em 1963 a maioria das organizações trotskistas se unem criando o Secretariado Unificado da IV Internacional (COGGIOLA, 2006).

Coggiola (2006) afirma que enquanto isso na Argentina, uma parte do trotskismo se unia ao peronismo e outra estabelecia críticas ao regime de Fidel. Esta dificuldade em conchavar pontos em comum e fazer que o trotskismo caminhe em uma mesma direção, acontece também pelo fato de não existir um mesmo ponto de partida. Trotsky defendia a revolução permanente, mas outras organizações trotskistas estavam propondo a existência de “três setores da revolução mundial”. Uma revolução colonial, uma revolução proletária e outra política. Para Coggiola, a base da fragilidade organizativa do trotskismo era a força do stalinismo.

O triunfo da Revolução cubana provoca certa instabilidade nos partidos trotskistas argentinos, que passam a sentir a necessidade de elaborar uma frente única que através das novas experiências da revolução, possam incorporar a guerra de guerrilhas ao repertório e ação dos partidos revolucionários. O *morenismo*⁷¹ neste momento passa a fazer parte do peronismo, através do uso do *entrismo*⁷². O *palabra obrera* ganha destaque neste contexto. Para Coggiola (2006, p. 199-200):

⁶⁹ En Argentina, algunas consignas del PO (T) posadista, progresivas en relación al desfarrapado oportunismo morenista (por ej. *Partido Obrero basado en los sindicatos*), quedaban desvirtuadas por el sectarismo del grupo, que en la práctica actuaba como si ya fuera el partido obrero. El posadismo fue así perdiendo la influencia sindical (metalúrgicos, ferroviarios) conquistada en su auge. Su messianismo solipsista lo llevó a calificar de “agentes de la CIA” a todas las organizaciones que tentasen una actividad revolucionaria fuera de los aparatos burocráticos: Política Obrera, los Tupamaros, el PRT y muchos otros fueron gratificados con el epíteto (COGGIOLA, 2006, p. 192).

⁷⁰ Liderado por Michel Pablo. O pablismo foi uma tendência revisionista do trotskismo que buscava adaptar o movimento às esquerdas da atualidade e tornar o trotskismo mais efetivo. Disponível em: < <https://rr4i.milharal.org/2005/12/03/pablismo-e-pablismo-invertido/> >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

⁷¹ Tendência política desenvolvida por Nahuel Moreno. Que dentre outras coisas, construiu diversas críticas a tendência revolucionária Guevarista. (CARNOVALE, 2010).

⁷² Estratégia de alguns grupos trotskista que inseria seus melhores representantes de forma clandestina em partidos

A virada “cubanista” trouxe mais problemas. Acontece que houve militantes que costumam levar a sério as orientações. Ángel Bengoechea, director do PO durante vários anos, tornou público em agosto de 1963 que “Eu discordo fundamentalmente (de PO) nos meios tácticos para desenvolver a luta de massas e a sua subida ao poder” (PO, n.º 345). Com outros militantes (Lázaro Feldman, Hugo Santilli, Raúl Reig, Carlos Schiavello, etc.) foram receber treinamento militar em Cuba. De volta à Argentina, tentaram preparar a luta armada, com um fim trágico: em julho de 1964, uma explosão em seu arsenal, localizado em um apartamento da rua Posadas, matou todos os nomeados e outros 6 militantes, ferindo vários outros. A polícia tentou vincular o caso com a guerrilha Salta (EGP), o assalto à Policlínica Bancária e com PO: havia um mandado de prisão contra Moreno, E. González, A. Dabat, T. McAllister (tradução livre)⁷³

Conforme Coggiola (2006) afirma, Moreno acreditava que não era exclusividade dos movimentos de trabalhadores ocupar-se da direção dos processos revolucionários, podendo os movimentos democráticos ou agrários realizar esta função. O modelo de transição proposto por Moreno se fundamenta nas solidificações do marxismo, assim como na experiência revolucionária europeia. Moreno acreditava ainda, que o marxismo ocidental esqueceu de incorporar a luta armada. E que mesmo em situações objetivas desfavoráveis, os homens podem dar início a uma luta armada. Para Coggiola (2006), o conceito de situação objetiva precisa ser ampliado. A revolução não necessitaria de fatores políticos e sociais que a viabilizassem, mas, da vontade de um “grupo”. Que, possivelmente inspirados por determinados por fatores políticos, sociais e econômicos, possam conceber a ação revolucionária.

Neste sentido, Coggiola (2006) nos fala que depois de diversas situações contraditórias o *Palabra Obrera* deixa o *entrismo* e junta-se ao *FRIP- Frente Revolucionario Indoamericano Popular*. Organização que teve origem em Tucumán e era liderada por Mário Santucho. Junto com o FRIP de Santiago del Estero, com a *FOTIA-Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar* e com a *CGT- Confederación General del trabajo de la Republica Argentina*. O *Palabra Obrera* se une as manifestações e conflitos na década de 1960. Estas outras organizações defendiam a revolução dos trabalhadores do Norte do país. Da unidade entre o *FRIP* e o *Palabra Obrera* vai surgir o *PRT- Partido Revolucionario de Los Trabajadores*.

políticos. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2001/06/16/jornal/trotskyismo-entrismo-e-o-le-monde-158851>>. Acesso em 03 de agosto de 2021.

⁷³ El viraje “cubanista” trajo más problemas. Sucede que había militantes que tienen la costumbre de tomarse en serio las orientaciones. Ángel Bengoechea, director de PO durante varios años, hizo público en agosto de 1963 que “difiero fundamentalmente (con PO) en los medios tácticos para desarrollar la lucha de masas y su ascenso al poder” (PO, n.º 345). Con otros militantes (Lázaro Feldman, Hugo Santilli, Raúl Reig, Carlos Schiavello, etc.) fueron a recibir entrenamiento militar a Cuba. Vuelto a la Argentina, intentaron preparar la lucha armada, con final trágico: en julio de 1964, una explosión de su arsenal, situado en un departamento de la calle Posadas, mató a todos los nombrados y a otros 6 militantes, hiriendo a varios más. La policía procuró ligar el affaire con la guerrilla salteña (EGP), el asalto al Policlínico Bancario, y con PO: hubo una orden de captura contra Moreno, E. González, A. Dabat, T. McAllister (COGGIOLA, 2006, p.199-200).

Na década de 1960 uma nova geração revolucionária vai participar do cenário político argentino. Tendo como principais acontecimentos políticos, a crise do Frondicismo na Argentina. E em um contexto internacional, estava o auge da Revolução cubana, Coggiola (2006).

Politicamente, o que está em crise é o projeto de uma aliança oportunista com o peronismo, com a "intransigência" como variante democrática e com numerosas variantes de esquerda (entre as quais Palabra Obrera era a versão "trotskista"). A maioria desta geração está pensando em sair da crise pelo "jeito cubano": Santucho foi seu representante mais famoso. No entanto, um setor minoritário conseguirá considerar criticamente a questão do partido revolucionário da classe trabalhadora e, a partir daí, repensar a atividade trotskista no país (tradução livre)⁷⁴ (COGGIOLA, 2006, p. 205).

Segundo Coggiola (2006) diante das alianças ao peronismo no começo da década de 1960, a esquerda argentina (que Coggiola vai chamar de oportunista) se encontra em uma situação extremamente conflituosa quando o peronismo vence as eleições em 1962, mas o governo frondicista anula estas eleições. A esquerda argentina necessitava se redefinir. Apesar de suas incompatibilidades com o castrismo, o *Palabra Obrera* decide apoiar a construção da *OLAS- Organización Revolucionaria Latinoamericanas*, que impulsionada pelo governo cubano, atuaria como um instrumento de extensão da Revolução cubana. Isto ocorre ao final da década de 1960. Ao longo desta década o *Palabra Obrera* ganha inserção nos setores intelectuais, porém o mesmo não ocorre com os trabalhadores. Não seria possível para o *Palabra Obrera* se desenvolver longe do movimento de trabalhadores. Portanto, o partido passa a inserir seus intelectuais (estudantes) nas fábricas. Literalmente, eles passam a trabalhar nas fábricas. Isto proporciona dezenas de militantes para o partido.

O PRT que era uma fusão do *Palabra Obrera* e *FRIP*, mantinha uma admiração pela burocracia peronista. Ainda assim convocou a CGT para torna-se um novo partido político dos trabalhadores, longe do caráter burguês nacionalista do peronismo. O partido em Tucumán com a direção de Santucho, atuava de forma independente. Com as experiências fracassadas das lutas pacíficas, sentia então a necessidade de incorporar a luta armada. Oferecendo aos sindicatos suporte com bombas e sabotagem, durante as greves açucareiras em 1967. No mesmo

⁷⁴ Políticamente, lo que entra en crisis es el proyecto de una alianza oportunista con el peronismo, con la "intransigencia" como variante democrática, y con numerosas variantes de izquierda (entre las cuales Palabra Obrera era la versión "trotskista"). La mayoría de esta generación se plantea una salida a la crisis a través de la "vía cubana": Santucho fue su representante más célebre. Un sector minoritario alcanzará, sin embargo, a plantearse críticamente la cuestión del partido revolucionario de la clase obrera y, sobre esa base, a replantear la actividad trotskista en el país (COGGIOLA, 2006, p. 205).

ano, durante o III Congresso do PRT, ocorre uma convocação a construção dos braços armados da OLAS. A partir deste momento começa a elaboração das primeiras unidades combatentes do PRT. Esta iniciativa recebe o apoio da IV Internacional, que admite a necessidade da África e América Latina se prepararem para incorporar a luta armada. Neste momento, a única saída frente ao avanço das repressões fascistas, Coggiola (2006).

Na hora de colocar em prática a guerrilha rural, o morenismo, como aconteceu no Peru, recuou, em nome de algumas exceções à linha central. No início de 1968, 2/3 do Comitê Central votaram a favor de Santucho, o terço restante votou contra, ou seja, a favor da própria pele. Com eles Moreno quebrou o PRT, ficando com o jornal, então o dele ficou conhecido como PRT (La Verdad). Os anfitriões de Santucho tiraram um novo, que os tornou conhecidos como PRT (El Combatiente) (tradução livre)⁷⁵ (COGGIOLA, 2006, p.216).

Coggiola (2006) nos diz que em seu congresso em 1968, o PRT retifica seu compromisso com a luta armada tal qual a experiência de Cuba. Afirmando que é dever teórico dos marxistas revolucionários incorporar contribuições trotskistas e maoístas para alcançar uma unidade superior que representaria um retorno completo ao leninismo. O PRT chega à conclusão de que o castrismo seria a melhor opção de superação do trotskismo na Argentina. E o movimento dos trabalhadores vive na época certa estagnação. Para o PRT, a guerrilha rural seria um substituto do movimento de trabalhadores. Porém, as organizações sindicais estavam ficando débeis graças a falta de uma alternativa revolucionária. A CGT encontrava-se dividida em um processo reacionário. Para o Palabra Obrero, a ideia de luta armada do PRT (El combatiente) não pensava a luta armada como uma possível extensão da luta sindical.

Segundo Coggiola (2006) nos anos seguintes, a América Latina havia superado a proposta pacifista. Sendo a luta armada considerada a única via revolucionária. O problema com o *foquismo*⁷⁶, segundo Coggiola, é que neste momento é algo pouco racional e tardio. As guerrilhas haviam enfrentado suas derrotas em alguns Países da América Latina. O PRT na Argentina enfrentava dificuldades, principalmente em relação a burocracia.

⁷⁵ A la hora de poner en práctica la guerrilla rural, el morenismo, tal cual sucedió en Perú, se echó atrás, en nombre de ciertas salvedades a la línea foquista. A principios de 1968, los 2/3 del Comité Central votaron en favor de Santucho, el tercio restante votó en contra, es decir, a favor del propio pellejo. Con ellos rompió Moreno el PRT, quedándose con el periódico, por lo que el suyo fue conocido como PRT (La Verdad). Las huestes de Santucho sacaron uno nuevo, que los hizo conocer como PRT (El Combatiente) (COGGIOLA, 2006, p. 216).

⁷⁶ Teoria revolucionária desenvolvida por Che Guevara e Régis Debray. Que fomentava a instalação de focos revolucionários na América Latina que fosse aos poucos ganhando apoio das massas, além de destruir ou controlar as forças armadas e assim estabelecer uma Revolução Socialista. Disponível em: < <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/foquismo.htm> >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

El Combatente (21/05/69, uma semana antes do Córdobazo) disse: “Os trabalhadores e a vanguarda revolucionária estão percebendo que é suicídio enfrentar a polícia e outras organizações repressivas de mãos vazias (o que) levou a um aparente triunfo do governo, uma vez que alguns atos-relâmpago foram realizados. Os eventos públicos e as manifestações de massa devem acontecer onde temos a força militar capaz de resistir às forças da repressão. Enquanto isso, devemos nos fortalecer em milhares de escaramuças e ações clandestinas” (tradução livre)⁷⁷ (COGGIOLA, 2006, p. 221).

Como afirma Coggiola (2006), acontece que o *cordobazo* (como já foi visto anteriormente) foi uma das mais importantes e explosivas ações de estudantes e trabalhadores argentinos. Ainda no ano de 1969, trabalhadores córdobeses ocuparam a Cidade e paralisaram os organismos de repressão. Fazendo uso de uma ação direta massiva e unitária. Levando a ditadura de Onganía a enfrentar uma crise. O *cordobazo* dá início a um período revolucionário que vai ser adotado por outras províncias: *tucumazos*, *mendocinazos*, dentre outros. Ações que vão resistir até 1972 e surgem a partir de algumas demandas e considerações. Era uma rebelião das forças produtivas contra a estagnação econômica da Argentina. Também foi uma ação protagonizada pela classe trabalhadora contra a inserção imperialista. Foi também uma expressão contra a integração dos sindicatos ao Estado que se representava com a integração Vandorista e Onganiato.

Segundo Coggiola (2006) enquanto o *Palabra Obrera* ao manifestar apoio ao cordobazo, experimentou um aumento participativo dos movimentos de trabalhadores e estudantis de toda Argentina. O PRT (La verdad) permanece no mesmo lugar e agora com pouco prestígio. Para Coggiola, as forças sindicais do *Palabra Obrera* e do PRT (La verdad) possuíam uma relação de equilíbrio, apesar de uma ter vinte e cinco anos de existência e a outra apenas cinco.

Em relação à orientação política, as diferenças podem ser sintetizadas da seguinte forma: PO usou seus slogans (Congresso de Bases CGT, Milícias Operárias, Assembleia Constituinte Revolucionária, governo dos trabalhadores e popular) para organizar as massas para derrubar a ditadura; O PRT (V) designou-os à ditadura para abrir um espaço político: “Que se cumpram as promessas de democracia que a Junta Militar vem cumprindo!” Quando o sindicalismo de classes e o movimento estudantil votaram unanimemente pela rejeição da ditadura e das frentes burguesas pró-“institucionalização”, o PRT (V) descreveu a Hora do Povo como “progressista”: o

⁷⁷ El Combatiente (21/5/69, una semana antes del Cordobazo) decía: “La vanguardia obrera y revolucionaria va comprendiendo que es suicida enfrentar a los policías y demás organismos de la represión con las manos vacías (lo que) llevó a un aparente triunfo del gobierno, ya que se realizaron algunos pocos actos relámpago. Los actos públicos y concentraciones masivas deberán realizarse allí donde tengamos la fuerza militar capaz de resistir a las fuerzas de represión. Mientras tanto, debemos fortalecernos en miles de escaramuzas y acciones clandestinas” (COGGIOLA, 2006, p. 221).

morenismo se posicionou contra o movimento Cordobazo (tradução livre)⁷⁸ (COGGIOLA, 2006, p. 223).

No começo da década de 1970, o *Palabra Obrera* adere a tática da *Frente Única Antiimperialista-FUA*. Inspirada na proposta de Lenin para os Países oprimidos, onde há soberania do nacionalismo. O *FUA* podia neste momento contar com a abertura proporcionada pelo *cordobazo* desde 1969. A única forma para o trabalhador conquistar sua independência e superar a burocracia sindical, superar o peronismo e o nacionalismo burguês, é através da Frente única Antiimperialista, Coggiola (2006).

Por sua vez, o PRT (La verdad) considerava que para se dar tal luta, era necessário que os trabalhadores estivessem livres de toda influência política de líderes e partidos burgueses, principalmente do peronismo. Segundo análise do próprio *Palabra Obrera* em 1969-1972, faltou referências políticas para as organizações sindicais em um momento em que elas rompem com a burocracia peronista. O PRT (El combatiente), por exemplo, enquanto ocorria o *cordobazo*, estava planejando uma guerrilha rural, o que gera uma confusão política para o partido. Que enxergava no *cordobazo*, uma tática defensiva, desacreditando na capacidade tática ofensiva das massas populares. Assim como os desqualificando enquanto sujeitos revolucionários. Atribuindo a tarefa de tomada de poder à um exército popular. O que não existia na composição do *cordobazo*. Este mesmo PRT através da figura de Santucho, acreditava que era necessária uma união com a oposição burguesa para lutar, mas deixando claro que as contradições e diferenças existiam. Precisando aparecer na prática, não ficando reservadas ao campo verbal.

Segundo Coggiola (2006), no começo da década de 1970, existiam pelo menos cinco organizações armadas atuando na Argentina, a *FAR-Fuerzas Armadas Revolucionarias*, a *FAP-Fuerzas Armadas Peronistas*, a *FAL-Frente Argentina de Liberación*, o *MRA-Movimiento Revolucionario Argentino* e os *Montoneros*, que apesar da orientação de esquerda marxista se definia como peronista. Diante deste cenário, o PRT decidiu durante seu V Congresso, criar o ERP-Ejército Revolucionario del Pueblo. Para Santucho, o ERP iria corrigir as desviações nacionalistas e sindicalistas do trabalhador. Com a asserção de que a Argentina vivia uma

⁷⁸ En cuanto a la orientación política, las divergencias pueden sintetizarse así: PO destinaba sus consignas (Congreso de Bases de la CGT, Milicias Obreras, Asamblea Constituyente Revolucionaria, Gobierno obrero y popular) a organizar a las masas para derribar a la dictadura; PRT (V) las destinaba a la dictadura para que abriera um espacio político: “¿Que se concreten las promesas de democracia que la Junta Militar ha venido haciendo!”. Cuando el sindicalismo clasista y el movimiento estudiantil votaban unánimemente el repudio a la dictadura y a los frentes burgueses pro-“institucionalización”, PRT (V) calificaba de “progresista” a la Hora del Pueblo: el morenismo se situó a contramano del movimiento del Cordobazo (COGGIOLA, 2006, p.223).

situação pré-revolucionária. A partir de 1971, o ERP passa a ocupar um representativo lugar na política argentina, enquanto a atividade política do PRT é cada vez menor. Isto se dá também pelo fato de o PRT ser profundamente socialista, enquanto o ERP reunia outras ideologias.

Para Coggiola (2006) o PRT-ERP demonstrava certo oportunismo ao buscar herdar o peronismo. E que sua atividade representava erros anunciados por Lenin. O que os levou em direção à um distanciamento do povo, onde poucas ações do ERP chegaram a obter alguma simpatia dos mais oprimidos. Coggiola diz ainda, que faltou ao PRT entender que suas vitórias iniciais eram consequência das ações dos trabalhadores com o cordobazo, responsável por paralisar e confundir os órgãos repressores.

Em julho de 1971, com o assassinato dos cônjuges Verd e Juan P. Maestre (chefe das FAR), o Exército começou a testar os métodos da “guerra suja”. Quando a promoção dos trabalhadores apresentasse sinais de declínio, o Exército lançaria um desafio aos grupos armados: o assassinato de 16 guerrilheiros presos no massacre de Trelew (22/08/72). O ERP entrou plenamente na provocação, transformando a sua atividade numa guerra de aparelhos com as Forças Armadas, com resultados previsíveis. Três anos depois, a “Compañía del Monte” de Tucumán voltará a confirmar o desafio, convidando os oficiais a “lutarem sozinhos” (sem os conscritos) contra o ERP. O caminho da morte foi traçado pelos militares e aceito pelo ERP (tradução livre)⁷⁹ (COGGIOLA, 2006, p. 231-232).

Conforme Coggiola (2006), no começo da década de 1970, a maior parte dos partidos de esquerda argentinos incentivam o foquismo, apesar dos resultados negativos. A guerrilha urbana na Argentina terminou ou se encaminhou para um lugar desastroso. Porém, a Bolívia ao final da década de 1960 e começo da década de 1970, teve outra experiência através da significativa Asamblea Popular Boliviana. Onde trabalhadores impediram um golpe fascista. Definindo-se enquanto “órgão de poder trabalhador” e como “frente única anti-imperialista dirigida pelos trabalhadores”, a Asamblea Popular foi considerada a primeira experiência soviética de massas na América Latina, apesar de ter durado pouco tempo antes de ser desarticulada em 1971 por um golpe liderado pelo General Banzer.

Coggiola (2006) nos diz que as demais parcelas trotskistas em atividade atuaram de forma pouco solidária, ao tecer críticas aos companheiros bolivianos. Não prestando acolhimento e apoio. Em março de 1972, este erro é corrigido durante a *Conferencia*

⁷⁹ En julio de 1971, con el asesinato de los esposos Verd y de Juan P. Maestre (responsable de las FAR), el Ejército comienza a testear los métodos de la “guerra sucia”. Cuando el ascenso obrero diese síntomas de declinación, el Ejército lanzaría un desafío a los grupos armados: el asesinato de 16 guerrilleros presos en la masacre de Trelew (22/8/72). El ERP entró de lleno en la provocación, transformando su actividad en una guerra de aparatos con las FFAA, de resultados previsibles. Tres años después, la “Compañía del Monte” en Tucumán, volverá a confirmar el desafío, invitando a los oficiales a “pelear solos” (sin los conscriptos) contra el ERP. El camino de la muerte fue trazado por los militares y aceptado por el ERP (COGGIOLA, 2006, p. 231-232).

Latinoamericana por la Reconstrucción de la IV Internacional. Poucos meses depois se estabeleceu o Comité de Organización por la Reconstrucción de la IV Internacional (CORCI). Na Argentina, este comitê vai ter desentendimentos acerca da participação da burguesia nacional dentro da internacional.

Ainda segundo Coggiola (2006), no começo da década de 1970, o PRT (La verdad) buscava frear as eleições, fazendo uso do discurso “*ni golpe, ni elección: revolución*”. Discurso compartilhado por outras correntes de esquerda.

Ao mesmo tempo, o morenismo executou uma manobra de dissolução-tomada de controle em um dos múltiplos ramos em que se dividia a cadavérica social-democracia argentina. Seus militantes se reuniram ao Plenário dos Centros Socialistas (31/10/71), postulando um “polo socialista eleitoral” com base no PSA (Partido Socialista Argentino) de Juan C. Coral. Em março de 1972, *Avanzada Socialista* (PSA Weekly, Secretariado Coral) começou a ser publicado. Tratava-se do renascimento de uma corrente política quase esquecida a partir da força militante do morenismo, como este reconhece: “Num congresso do PSA realizado 6 meses após o acordo, a maioria foi assegurada para a tendência PRT (V) O CC foi organizado na base de uma maioria de 2/3 para o PRT (V). A proporção de forças nas bases é de 10 para 1 a seu favor. A tendência trotskista não controla apenas o semanário, mas também as 50 instalações abertas pelo partido ” (tradução livre)⁸⁰ (COGGIOLA, 2006, p. 245).

Isto vai refletir nas eleições, onde não vai haver nenhum representante do *cordobazo*, mas sim do PSA. O PSA vai reunir as tendências burguesas por trás de Perón. A defesa da volta de Perón à legalidade, seria na realidade, uma jogada oportunista do *morenismo*, segundo Coggiola (2006), pois Perón retoma o poder com a finalidade de impedir a vitória e a concretização de um governo de trabalhadores. Em um cenário onde os próprios representantes da ditadura responsável por tornar o peronismo proibido, agora convocam seu retorno.

De acordo com Coggiola (2006) em 1973, vai se formar no Chile, uma tendência contra o foquismo, que vai se chamar “Tendencia Lenin Trotsky” -TLT. Onde se consideram as consequências sérias da experiência de guerrilha urbana em Argentina e Bolívia. Em 1973, o PRT-ERP vai se desvincular da IV Internacional, depois de receber várias críticas por parte

⁸⁰ Paralelamente, el morenismo ejecutaba una maniobra de disolución-copamiento en una de las múltiples ramas en que se encontraba dividida la cadavérica social-democracia argentina. Sus militantes reflataron al Plenario de Centros Socialistas (31/10/71), postulando un “polo socialista electoral” sobre la base del PSA (Partido Socialista Argentino) de Juan C. Coral. En marzo 1972 comenzó a publicarse *Avanzada Socialista* (Semanao del PSA, Secretaria Coral). Se trataba del reflatamiento de una corriente política casi olvidada sobre la base de la fuerza militante del morenismo, como éste lo reconoce: “En un congreso del PSA que se celebró 6 meses después del acuerdo, quedó asegurada la mayoría para la tendencia del PRT (V). El CC se organizó sobre la base de una mayoría de 2/3 para el PRT (V). La relación de fuerzas en las bases es de 10 a 1 en su favor. La tendencia trotskista no sólo controla el semanario, sino también los 50 locales abiertos por el partido” (COGGIOLA, 2006, p. 245).

dos trotskistas argentinos. Aliando-se estrategicamente com a burguesia. Sustentando a Frente Democrática e Patriótica.

Este Tópico nos fala acerca das tensões (algumas tensões) existentes no cenário político, social, econômico e intelectual na Argentina durante as décadas que completam o cenário responsável pela existência do cinema militante argentino, assim como nos fornece dados acerca de um período pré-tensão intelectual na Argentina. Se é possível dizer isto, levando em consideração que as tensões sempre se fizeram presentes nos setores políticos e/ou intelectuais na América Latina. E na Argentina, talvez isto ocorreu com ainda mais intensidade.

Aqui também estão presentes alguns indícios do proceder da burocracia sindical nas décadas em destaque neste trabalho (especialmente após a queda do peronismo). Além de conflitos que resultam da queda do peronismo, da ditadura Onganía, do cordobazo. Assim como está presente informações sobre a revista *Pasado y presente* (instrumento político e cultural utilizado por alguns gramscianos argentinos para o processo revolucionário). Além de algumas considerações acerca das primeiras experiências de guerrilha na Argentina.

5. O INTELLECTUAL ORGÂNICO GRAMSCIANO EM LA HORA DE LOS HORNOS E LOS TRAIADORES

Após o mapeamento das tensões políticas na Argentina, principalmente dentro dos distintos movimentos revolucionários, de diversos matizes marxistas, passamos então à análise do cinema militante como um dos feixes de tensão e formação de intelectuais na classe trabalhadora. Para tanto, valemo-nos de uma metodologia inspirada tanto na pesquisa documental quanto na pesquisa etnográfica. Diante de todos os dilemas gerados pela experiência de viver uma pandemia durante os anos de 2020 e 2021. E das limitações advindas da necessidade de estar “em casa”. Foi pensado com muitíssimo cuidado acerca de qual seria a melhor metodologia a ser usada neste trabalho, ou melhor dizendo, qual metodologia poderia atender aos anseios que impulsionaram esta pesquisa. Disto isto, a pesquisa documental permitiu o acesso a livros, artigos acadêmicos, revista virtuais, filmes e outros materiais presentes neste trabalho. Assim como a etnografia será utilizada para análise e compreensão de fatores políticos, sociais, culturais e econômicos da sociedade Argentina e latino-americana nas décadas de 1960 e 1970 presentes direta ou indiretamente nos filmes *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores*.

Não se trata de uma análise filmica dentro dos cânones formais. Este trabalho não possui interesse em analisar aspectos técnicos dos filmes em questão (ainda que se faça isto, porém dando às questões técnicas um papel de coadjuvante neste estudo). Este trabalho vai partir de uma etnografia de arquivo, entendendo e afirmando os filmes analisados enquanto arquivos históricos, assim como vai utilizar uma parte da antropologia filmica para complementar as análises propostas, uma vez que os filmes analisados não são produtos de um trabalho etnográfico necessariamente, quer dizer, não foram feitos por antropólogos, nem possuem a intenção de responder as questões que um filme com a intencionalidade de ser etnográfico pode ou não possuir. Estas questões estão teorizadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Tendo como base as informações, dados e teoria presentes no corpo deste trabalho. E considerando estes filmes enquanto documentos históricos, capazes de revelar e dizer sobre o cotidiano, sobre a construção e conflitos da sociedade argentina. Filmes que atuaram ocupando o respeitável lugar de informantes privilegiados da luta, da violência, da resistência, das estratégias revolucionárias, da denúncia e dos inúmeros conflitos. Mas principalmente, neste trabalho os filmes em questão serão informantes e documentos do intelectual argentino nas décadas de 1960 e 1970. O intelectual que à luz de Gramsci atuou no processo de

conscientização e libertação dos trabalhadores e estudantes, fazendo do cinema campo fértil para a luta revolucionária. Fazendo da discussão ao redor de cada um desses filmes, um ato político. Estes filmes nos falam da sua transformação em arma contra a opressão e repressão. Ou melhor dizendo, que como foram construídos para atuar como arma. Estes filmes nos falam de um cinema e de um intelectual com demandas urgentes, ainda que antigas. Nos falam de um cinema e um intelectual de denúncia contra o neocolonialismo, contra o imperialismo norte-americano, contra os abusos das ditaduras militares na América Latina, contra a burocracia sindical na Argentina. *La Hora de Los Hornos* é uma ode à libertação latino-americana, *Los Traidores* é uma revelação acerca da burocracia sindical, assim sendo, é também um grande estímulo a libertação dos trabalhadores argentinos.

5.1. *La Hora de Los Hornos*

Ficha técnica

Título original: A hora das fornalhas

Direção: Fernando E. Solanas (Pino), Octavio Getino

País (s): Argentina

Língua Original: Espanhol

Formato: 35mm

Categoria: Documentário

Tipo: P / B

Duração: 255 min.

Ano de produção: 1968

Produtor: Fernando E. Solanas, Grupo Cine Liberación

Distribuidor: Third World Cinema Group [Nova York]

Roteiro: Fernando E. Solanas, Octavio Getino

Fotografia: Juan Carlos Desanzo, Fernando E. Solanas

Edição: Fernando E. Solanas, Antonio Ripoll

Música: Fernando E. Solanas, Roberto Lar

Som: Octavio Getino, Aníbal Libenson, Abelardo Kuschnir

Produção: Edgardo Pallero

(tradução livre)⁸¹



Imagem 10. Uma das cartelas iniciais do filme *La Hora de Los Hornos* (1968).

Com base em uma teoria previamente lida e presente neste trabalho, onde está nítido que estas eram as partes mais difundidas pelo grupo Cine de Liberación entre trabalhadores, estudantes e intelectuais. Este trabalho vai analisar apenas a primeira e segunda parte do filme *La Hora de Los Hornos*. É preciso dizer que a segunda parte está dividida em duas grandes partes *Crônica do Peronismo (1945-1955)* e *Crônica da Resistência (1955-1966)*, onde somente a primeira parte será analisada aqui. Escolha que feita pensando em questões

⁸¹ Título Original: La hora de los hornos
 Dirección: Fernando E. Solanas (Pino), Octavio Getino
 País(es): Argentina
 Idioma Original: Español
 Formato: 35 mm
 Categoría: Documental
 Tipo: B/N
 Duración: 255 min.
 Año de producción: 1968
 Productora: Fernando E. Solanas, Grupo Cine Liberación
 Distribuidora: Third World Cinema Group [New York]
 Guión: Fernando E. Solanas, Octavio Getino
 Fotografía: Juan Carlos Desanzo, Fernando E. Solanas
 Edición: Fernando E. Solanas, Antonio Ripoll
 Música: Fernando E. Solanas, Roberto Lar
 Sonido: Octavio Getino, Aníbal Libenson, Abelardo Kuschnir
 Producción: Edgardo Pallero
 Disponible em: < <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=254>>. Acesso em 26 de maio de 2021.

metodológicas, assim como, pensando em uma conexão entre os dois filmes aqui analisados. A primeira parte vai ser denominada de *Neocolonialismo e Violência* e vai ser subdivida em treze partes intituladas deste modo: 1 A História, 2 O País, 3 A Violência Cotidiana, 4 A Cidade Porto, 5 A Oligarquia, 6 Sistema, 7 A Violência Política, 8 Neorracismo, 9 A Dependência, 10 A Violência Cultural, Os Modelos, 12 A Guerra Ideológica, 13 A Opção. E a segunda parte que é denominada de *Ato para a Libertação*. Levando em consideração que o filme utiliza muitas cartelas com textos relevantes para o entendimento da proposta do filme. Algumas dessas cartelas serão inseridas aqui.

Já em suas primeiras cartelas, o filme coloca bastante ênfase nos assuntos que serão tratados ao longo do filme, onde as palavras neocolonialismo, violência e libertação aparecem mais de uma vez. Além de utilizar outra cartela para dizer que os trabalhadores, camponeses, militantes revolucionários, intelectuais, organizações sindicais e populares colaboraram com a realização do filme. Assim como utiliza dados de setores sindicais, artísticos, e filmes que abordam a temática da violência e do neocolonialismo (que serão apresentados ao longo do texto).

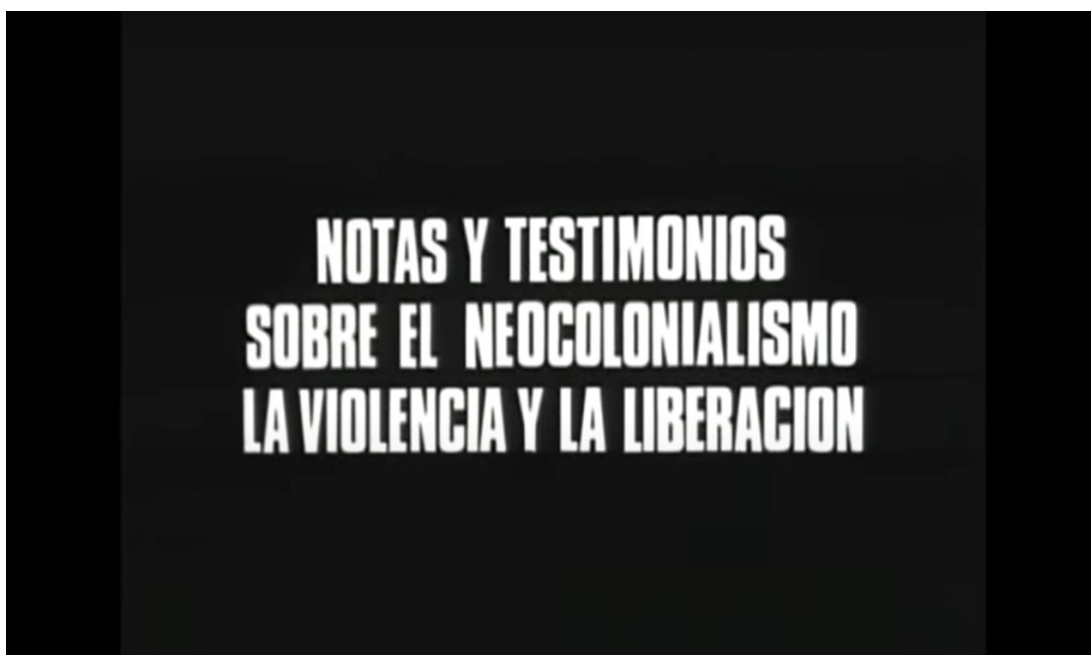


Imagem 11. Cartela que anuncia o começo do filme. *La Hora de Los Hornos* (1968).

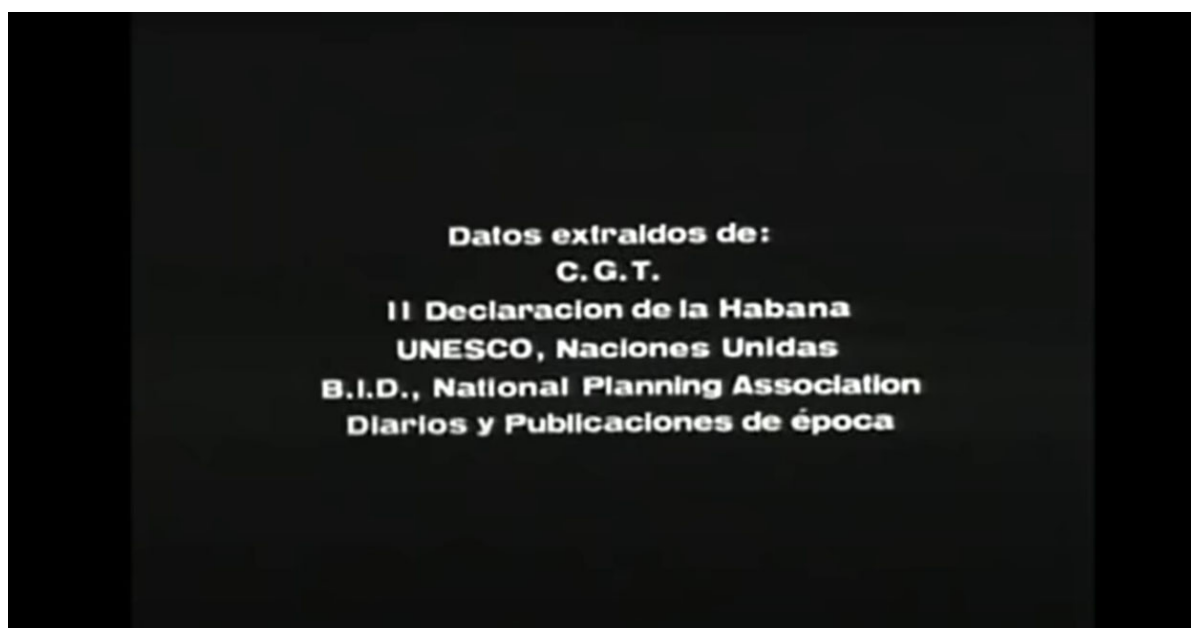


Imagem 12. Uma das cartelas onde aparece a origem de alguns dados presentes no filme. *La Hora de Los Hornos* (1968).

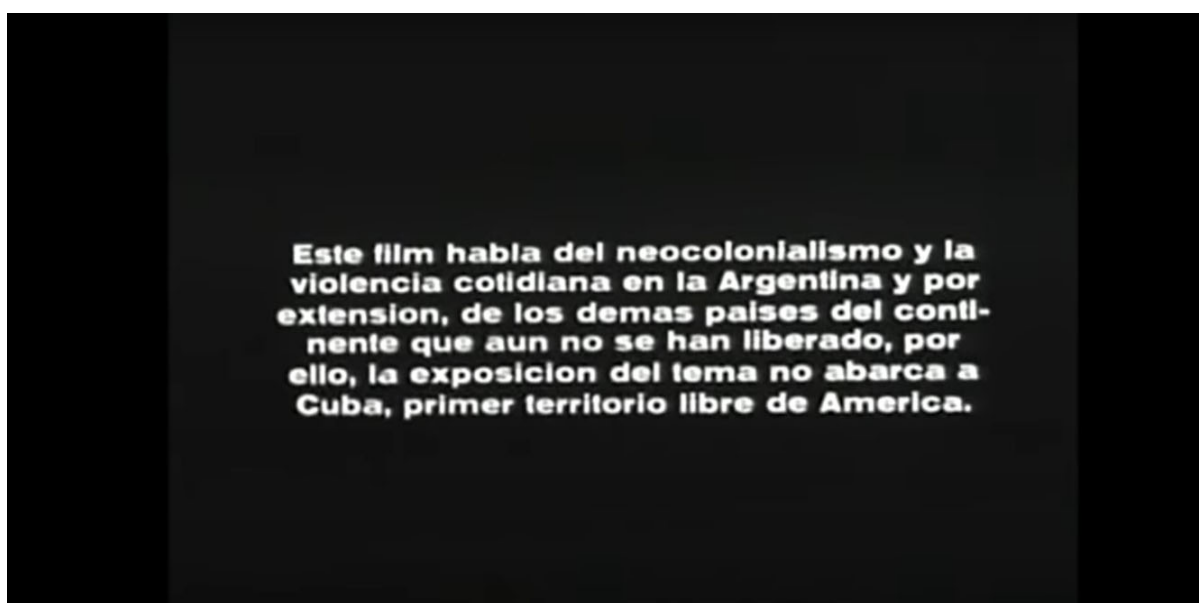


Imagem 13. Cartela resumindo a temática do filme e seu compromisso. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Como vimos anteriormente neste trabalho, na década de 1960 existia em grande parte da América Latina a organização em direção da luta armada como meio de libertação latino-americana, assim como terceiro mundistas. Neste momento, Cuba era o grande referencial por ter conseguido fazer uma revolução efetiva. Sendo para os demais grupos revolucionários latino-americanos uma grande inspiração, responsável por fomentar no seio da sociedade a

esperança revolucionária. Ao dizer que este filme fala do neocolonialismo e da violência cotidiana na Argentina e por extensão dos demais países latino-americanos. Se assume que apesar de suas particularidades, assim como de sua diversidade. A América Latina compartilha das mesmas mazelas responsáveis por sua dependência, dominação e miséria. O processo de colonização, o neocolonialismo e o imperialismo norte-americano. Neste sentido, é utilizada outra cartela que é responsável por dedicar o filme à Che Guevara, assim como a todos os companheiros que morreram na luta pela libertação do continente. Cartela que é seguida por uma cena com fundo negro onde aparece uma chama de uma tocha acesa. Cena que vai se repetir em outro momento do filme, sempre nos levando a mensagem que apesar das derrotas, a revolução ainda está viva, ainda queima. Entendo que estas imagens das tochas acesas ao longo do filme, também podem possuir relação com a proposta revolucionária de Che Guevara, figura extremamente importante no processo de construção e desenvolvimento não somente do *cine de Liberación* e do filme *La Hora de Los Hornos*, mas também de um perfil de intelectual na América Latina. Esse perfil de intelectual que estamos estudando através deste trabalho.

A violência policial e as manifestações nas ruas de Buenos Aires formam as primeiras cenas do filme. Em seguida outra cartela com uma provocante mensagem é apresentada. Onde está escrito que a América Latina é uma grande nação inacabada. Se a América Latina é uma nação inacabada, não é direito do povo lutar para melhorar sua vida? Não cabe ao povo continuar o processo de formação da sua pátria? Qual o papel do intelectual neste processo? Este filme é um grande exemplo de como esse intelectual orgânico utilizou o cinema enquanto aparelho ideológico a fim de contribuir com essa luta, que não é uma luta do intelectual apenas, não é uma luta do Octavio Getino e do Fernando Solanas, é uma luta do intelectual orgânico junto do povo. Porém se fazia necessário trabalhar no processo de conscientização do povo, assim como Fernando Birri já havia dito. O cinema está inserido neste processo como grande potencializador.

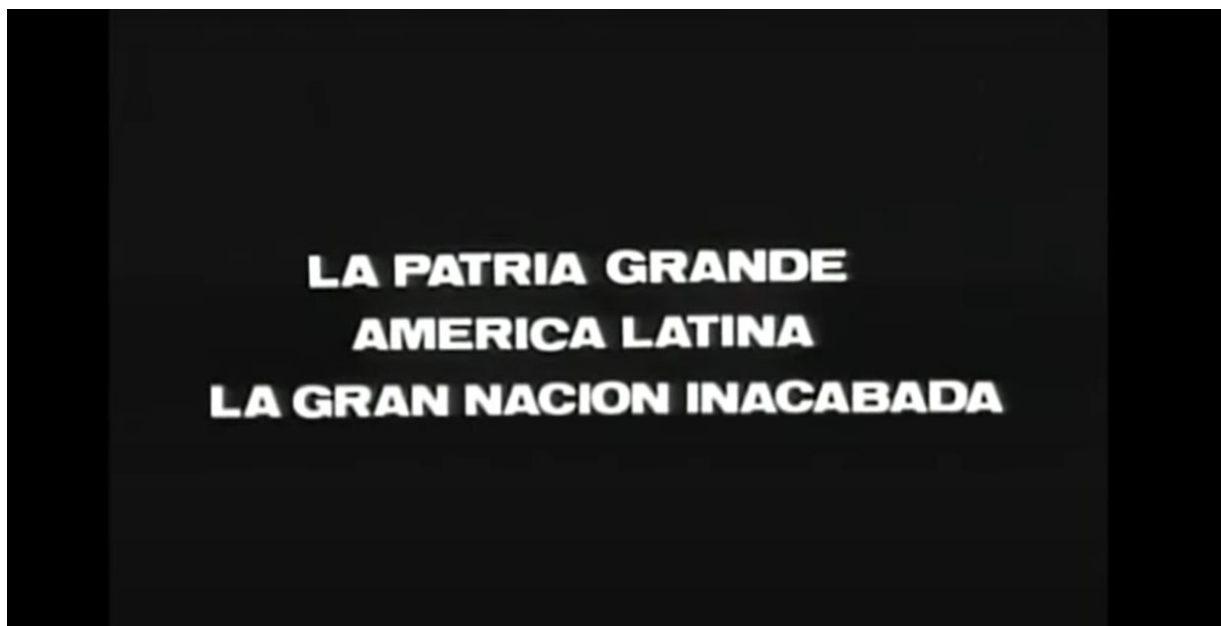


Imagem 14. Cartela que diz: A pátria grande. América Latina. A grande nação inacabada. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Neste sentido, a cartela que aparece depois e traz o seguinte texto do poeta e político Aimé Césaire: “Meu sobrenome: ofendido, meu nome: humilhado, meu estado civil: a rebeldia”. De algum modo nos transmite a mensagem de que a luta do povo é válida, é necessária. A reação é uma possibilidade que o povo possui para libertar-se do neocolonialismo. Mensagem que é fortalecida através da cartela seguinte, que diz: “O mesmo passado, o mesmo inimigo, uma mesma possibilidade”. Esta frase reafirma tudo o que foi dito até o momento no filme, que apenas começou e já trouxe inúmeras informações e questionamentos.

A cartela que segue nos introduz a noção de uma geografia da fome, que vai ser complementada ao longo do filme, especialmente quando os autores nos trazem dados acerca da fome, da pobreza e das mortes decorrentes destes fatores na América Latina. Entre todas estas cartelas o filme usa alternância com imagens de violência policial. Seguidas por outras cartelas que dizem que a história que nos foi ensinada é uma mentira, é uma história falsa. Que as riquezas prometidas são falsas. Que as perspectivas mundiais apresentadas, também são falsas. As crenças econômicas que são difundidas, são falsas. Acerca da noção de geografia da fome, Josué de Castro (1984) atribui o problema da fome no Brasil ao seu passado histórico. Ao longo do processo de luta de alguns setores da sociedade brasileira contra a ambição do colonizador e ao que dele se preserva ao longo dos anos na sociedade brasileira. Para ele, a fome é um dos tabus da nossa civilização. E mesmo com tantas facilidades e condições para e escrever e comunicar, pouco se fala acerca do problema da fome. Castro (1984) diz ainda que, a civilização ocidental só passou a pensar a questão da fome, após duas guerras, assim como

após a Revolução Russa. Ainda que nesse contexto, além de preconceitos de ordem moral, somam-se interesses imperialistas. Que pensam a produção, distribuição e consumo de alimentos a partir de uma necessidade apenas econômica em detrimento de interesses relacionados com a saúde pública. Castro nos fornece dados acerca da fome no Brasil, mas ressalta a semelhança com outros países da América Latina. Onde dois terços ou mais da população é subnutrida. E três quartos da população é analfabeta. Além de estarem expostas a doenças infecciosas, não gozarem de assistência social (uma parte considerável). Na América Latina, muitos vivem em condições semifeudais de trabalho. O homem do campo não tem direito a terra. E a maior parte das indústrias extrativas pertencem ao capital estrangeiro. Além de muitos outros dados que castro traz em *Geografia da Fome* (é preciso atentar para a data de publicação do livro) e que possuem muitas semelhanças com alguns dados presentes no filme *La Hora de Los Hornos*.

Neste sentido, não seria atribuição do intelectual orgânico latino-americano revelar e/ou ensinar ao povo qual é e de que se trata a história verdadeira? Assim como revelar de onde surgem e para onde vão as riquezas latino-americanas? Entendo que estes intelectuais cineastas, responsáveis por este filme, buscam fazer isto, não apenas através da produção deste filme, mas principalmente através das projeções que buscavam inserir o espectador no filme, enquanto ator militante. Os cineastas que pensaram e fizeram este filme, fizeram com o intuito de que o filme fosse uma obra aberta aos interesses revolucionários. Com base em Gramsci, podemos afirmar que o intelectual orgânico deve lutar com a ajuda dos aparelhos ideológicos. É possível, então afirmar que Solanas e Getino utilizaram o cinema através do filme *La Hora de Los Hornos para lutar* contra os inimigos do povo, lutar utilizando uma narrativa que pudesse informar ao povo latino-americano, e mais especificamente argentino, sua condição de dependência e as razões disto, assim como quais eram os responsáveis e como se deu este processo. Se a partir de Gramsci podemos dizer que a cultura é um projeto contra hegemônico, capaz de ampliar os significados e a consciência de massas. Podemos afirmar que a atuação do *cine de Liberación* através de todas as informações presentes no filme (informações que são constantemente mascaradas pelo cinema comercial que atua como instrumento da cultura imperialista), é capaz de ampliar a consciência das massas. Revelando-lhes sua verdadeira história e identidade. Assim como, informando-lhes os possíveis caminhos para a luta em busca de uma legítima libertação.



Imagem 15. Cartela com o nome do grupo responsável pela produção do filme, assim com a palavra que representa o desejo do intelectual orgânico do cinema militante argentino para a população latino-americana. A palavra é “libertação”. *La Hora de Los Hornos* (1968).

O filme vai nos levando para uma atmosfera de compreensão acerca do que é a violência praticada pelas classes dominantes, pelos responsáveis pela criação da miséria latino-americana. Assim como nos informa que a violência também deve ser utilizada pelo oprimido neste processo. Com cartelas que dizem que um povo sem ódio não pode triunfar, assim como com outra cartela que traz uma frase de Frantz Fanon, dizendo: “o homem colonizado se liberta na e pela violência”. Assim como com a cartela seguinte:

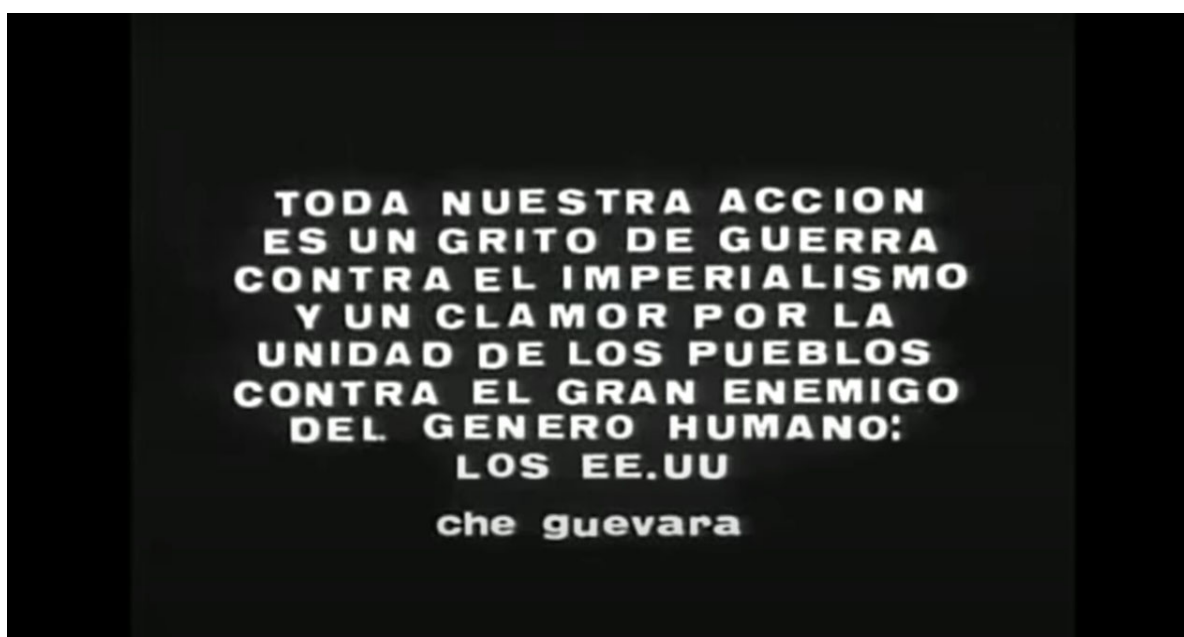


Imagem 16. Cartela que diz: “Toda nossa ação é um grito de guerra contra o imperialismo e um clamor pela unidade dos povos contra o grande inimigo do gênero humano: os Estados Unidos”. Che Guevara. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Cenas de violência policial e manifestações populares são cortadas por cartelas que dizem “Uma guerra longa”, “o preço que pagaremos para humanizarmos” e “um povo sem ódio não pode triunfar”. E a primeira frase em voz over do filme é “a América Latina é um continente em guerra”. O que reafirma o que vem sendo dito no filme até então com o auxílio de cartelas e imagens do povo nas ruas, assim como com cenas de brutalidade policial contra a população. Assim começa a primeira parte de *La Hora de Los Hornos*, que se propõe a fazer um breve relato acerca dos processos históricos sofridos na América Latina e especialmente na Argentina. Com a tela totalmente escura, sem imagem alguma, a narração continua falando que para as classes dominantes a guerra é uma guerra de opressão e para os povos oprimidos é uma guerra de libertação.



Imagem 17. Uma das imagens que ilustra a narração acerca do processo de colonização, divisão e dependência dos povos latino-americanos. *La Hora de Los Hornos* (1968).

A voz over nos diz que a independência da população latino-americana foi traída desde suas origens. Assim sendo, podemos entender que desde a colonização os interesses do povo que habita a América Latina foram vendidos, negociados e usurpados. Utilizando neste momento imagens da burguesia em atividades de lazer e imagens que remetem ao processo colonizador, a narração vai nos contando como a Argentina foi substituindo a dependência da Espanha, pela dependência da Inglaterra e depois pela dependência dos Estados Unidos.

A voz over vai nos falar que o neocolonialismo vai surgir da relação entre os interesses estrangeiros e sua relação com a burguesia nativa. Mas para que o neocolonialismo se efetivasse seria necessária uma divisão do continente. Que se dá através de conflitos de interesses norte-americanos e europeus, o que resulta em um grande derramamento de sangue latino-americano. Ao estabelecer essa divisão dos povos latino-americanos, rompendo com os laços que os unia, promovendo conflitos violentos entre estes povos. O que leva ao nascimento de quase vinte Países em menos de um século. Enquanto alterna-se cenas de violência colonial e ações políticas burguesas, a voz over nos diz que a Doutrina Monroe (que foi comentada ao longo deste trabalho) foi uma das responsáveis por legalizar a violência na América Latina. Garantindo aos Estados Unidos o direito de promover investidas armadas contra a América Latina com o consentimento da Organização dos Estados Americanos-OEA. Assim sendo todas as políticas que irão vigorar na América Latina a partir deste momento, irão servir principalmente aos interesses neocolonialistas.



Imagem 18. Uma das imagens que ilustra os dados acerca da inserção norte-americana na América Latina. *La Hora de Los Hornos* (1968).

A segunda subdivisão da primeira parte de *La Hora de Los Hornos*, vai ser denominada “O País”. E começa com imagens de estradas e montanhas, uma imagem natural da Argentina. Utilizando planos gerais, às vezes com uma pessoa do campo, em outros momentos com pessoas indígenas inseridas neste plano que ao focar no indivíduo muda para um plano médio

e depois para um primeiro plano, a voz over começa a falar especificamente acerca da Argentina.

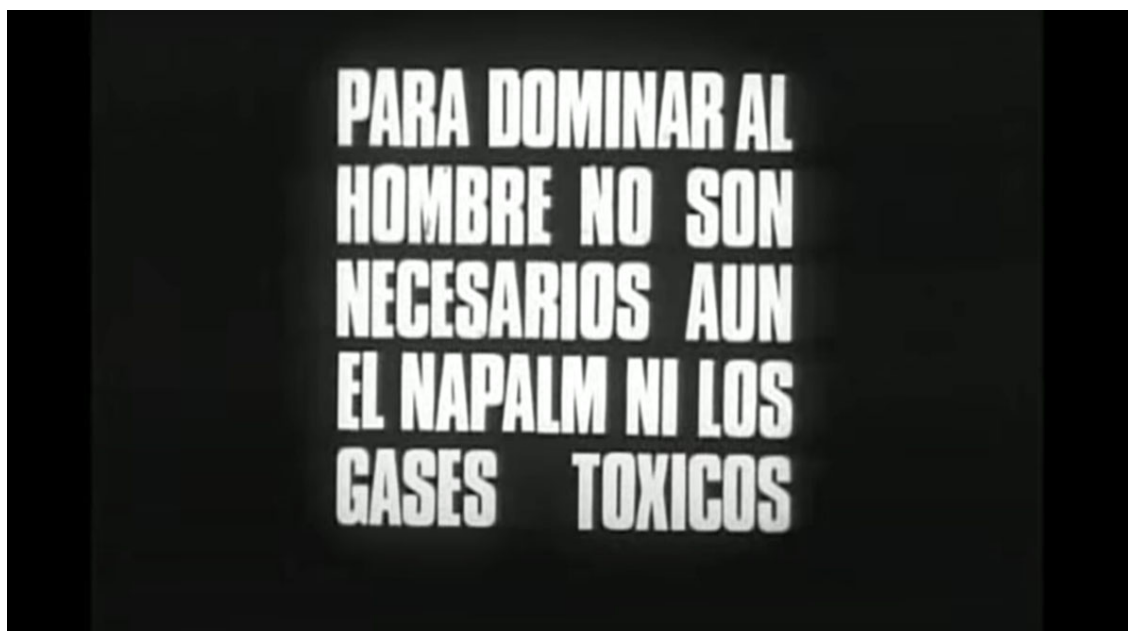


Imagem 19. Cena que mostra uma das paisagens naturais da Argentina. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Com a câmera dentro de um carro em movimento por uma estrada repleta de árvores, a narração vai nos falando que a Argentina possui pouco mais de quatro milhões de quilômetros quadrados de superfície total. Em outro momento a voz over nos diz que a Argentina é um grande triângulo onde caberia Espanha, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Bélgica, Polônia, Holanda, Tchecoslováquia, Áustria, Dinamarca, Bulgária e Hungria. Também nos diz que a Argentina possui todos os climas, porém o País pouco aproveita de sua capacidade hidráulica e de suas terras cultiváveis. Neste momento vão alternando-se cenas de pessoas trabalhando e imagens de paisagens naturais argentinas. Em seguida alterna-se para cenas de prédios e a narração nos fala que a Argentina naquele momento, possui cerca de vinte e três milhões de habitantes. No entanto, quase setenta por cento desses vinte e três milhões está aglomerada na Cidade. Desses setenta por cento, quarenta e cinco por cento está em Buenos Aires, onde está concentrada sessenta por cento da indústria e a maior parte dos trabalhadores argentinos. Neste momento começam a ser exibidas cenas de carros, indústrias, trabalhadores nas fábricas. A voz over diz que a Argentina é no momento em questão o País proporcionalmente mais industrializado da América Latina, assim como é também o que possui a menor população rural, tendo a maior classe média e que além disso conta com o melhor nível de vida. Possuindo a classe trabalhadora mais organizada em âmbito sindical. Além de contar com a maior

quantidade intelectuais, porém é uma intelectualidade que provavelmente é a menos latino-americana do continente. Ainda conforme a narração, a Argentina é o celeiro do mundo. Para a oligarquia argentina, isto se deve a três fatores, são eles: ouro inglês, braço italiano e livro francês. Cabe ressaltar que todas estas informações foram extraídas do filme, em alguns momentos de forma literal, em outros a partir da interpretação da autora deste trabalho.

A violência cotidiana é o título da subdivisão seguinte, que começa com um longo plano mostrando janelas de prédios, depois a câmera baixo do prédio, nos mostrando os carros em baixo e depois volta a subir para outro prédio que está mais à frente. Depois ocorre um corte que nos mostra homens correndo, provavelmente nos falando acerca dos ritmos de vida da sociedade industrializada. Em seguida aparece uma cartela que diz que a violência que se exercesse sobre os povos latino-americanos é uma violência constante, minuciosa e sistemática. As cenas que seguem, são cenas de trabalhadores em fábricas com vozes de trabalhadores falando da questão sindical, dos trabalhadores, do governo. E a música instrumental começa a ficar mais dura, pautada com uma sonoridade metálica. Em seguida aparece uma cartela que diz “uma violência cotidiana”. Seguem sendo exibidas cenas dos trabalhadores nas fábricas, porém agora o foco está no ato de “bater o cartão”, onde a partir de vários ângulos este ato é repetido várias vezes até serem interrompidos pela seguinte cartela⁸².



⁸² O uso de Napalm configura-se enquanto ação neocolonialista em guerrilhas comunistas (como é o caso do Vietnã, que foi alvo dos Estados Unidos neste sentido). Esta ação só passou a ser proibida na década de 1980. Disponível em: < <https://www.telesurtv.net/news/consecuencias-bombardeo-napalm-estados-unidos-vietnam-20190207-0022.html> >. Acesso em 03 de agosto de 2021.

Imagem 20. Cartela que diz “Para dominar o homem não são necessários ainda o Napalm nem os gases tóxicos”. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Em outro momento a tela fica totalmente escura, depois vai aparecendo uma luz. Pouco depois aparecem várias luzes e em seguida aparecem os rostos e corpos de trabalhadores mineiros e suas lanternas em seus chapéus. Depois aparece uma cartela que diz que a nossa guerra é a paz, a ordem e a normalidade. Ocorre outro corte que nos mostra trabalhadores cortando cana. E a voz over nos diz que setenta e cinco por cento dos trabalhadores argentinos não conseguem cumprir com todas as necessidades básicas com o salário que ganha. Além de dizer que na Argentina de um milhão de trabalhadores rurais, apenas a metade possui trabalho permanente. Neste momento algumas crianças chupando a cana de açúcar passam na frente da câmera (não por acaso). Em seguida aparecem cenas de casas de adobe e a narração começa a falar da América Latina. Nos dizendo que apenas seis por cento da terra cultivável é utilizada. Um grande plano geral nos mostra um trabalhador sozinho, com semblante triste. E a voz over acompanha essa cena nos trazendo dados acerca do latifúndio, dizendo que cinquenta por cento da terra latino-americana está em mãos de um e meio de proprietários de terras. Enquanto oitenta por cento da população rural precisa de terra.

Aparece uma criança caminhando para pegar uma água aparentemente suja, enquanto a voz over nos diz que noventa por cento da população rural mora em casas de adobe, sem eletricidade, sem água potável, sem serviços sanitários. Que aí nasce o desjejum crônico, doenças e a fome. Enquanto a câmera vai mostrando as pessoas nessa casa de adobe fazendo suas atividades, começa a tocar uma música brasileira, que se chama *Luanda é meu povo*⁸³ e diz o seguinte:

Luanda ê, Meu povo
Luanda ê, Pará
Ô Teresa canta sentada
Ô Idalinha samba de pé
Ê lá no cais da Bahia
Não tem lelê não tem nada
Ô não tem lelê nem lalâ
Ô lae laila
Ô lelê
Ô lae laila
Ô lelê

⁸³ Não foi possível encontrar a composição da música, somente que é uma música de capoeira, maculelê e samba de roda. Disponível em: <http://www.capoeira-music.net/all-capoeira-songs/all-capoeira-corridos-songs-l/luanda-e-meu-povo/>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

Enquanto a música segue, a voz over nos diz que na Argentina novecentas mil crianças se encontram abandonadas, neste momento aparecem algumas crianças, em sua maioria indígenas. Nos diz também que nas províncias do interior da Argentina, a cada cem crianças, setenta não conhece o pai. E a cada dez crianças que nascem, quatro morrem. Em seguida a voz over nos fala que no Brasil quarenta e três por cento das crianças morrem de fome, que trezentas mil crianças morrem de fome por ano. Enquanto seguem aparecendo imagens de crianças em situação precária. A narração agora nos traz informações acerca dos números de desnutrição e outras doenças consequentes da má alimentação na Argentina. Além de dizer que na América Latina o salário dos trabalhadores é vinte vezes menor que o salário das classes altas. A voz over vai nos narrando isto enquanto aparecem imagens de crianças em uma ocupação popular em Tucumán no Noroeste argentino.

Retomando a questão da geografia da fome, cabe refletir que, no seu célebre estudo acerca da fome epidêmica e endêmica na América Latina, especificamente no Brasil, o médico Josué de Castro (1984, p. 99) destaca a tragédia da fome em terras porteñas, principalmente no que tange à mortalidade infantil:

Por conta da subnutrição, ou seja, da fome específica de numerosos princípios essenciais, correm, em grande parte, os altos coeficientes de mortalidade da região. Principalmente da mortalidade infantil. Em Manaus, capital do Amazonas, essa mortalidade atinge a cifra impressionante de 239 por mil. É verdade que há coeficientes piores na América Latina. Na Bolívia esta mortalidade alcança 267 por mil e nas províncias de Salta e Jujuy no Norte da Argentina atinge a cifra de 335 por mil, ou seja, de uma criança que morre sempre antes do primeiro ano de idade para cada três que nascem.

O filme segue com imagens de uma vila em Buenos Aires, onde aparecem pessoas em condições de desamparo social, com semblantes tristes e o olhar caído. Aparentemente as pessoas estão olhando para algo, mas este algo não aparece diante da câmera, no entanto é possível notar que este algo para o qual as pessoas estão olhando não é algo visível, pelo menos não nesta cena. Estas imagens estão envolvidas pela trilha sonora que consiste em uma canção pátria. “Aurora” do compositor Héctor Panizza. Música que um hino tributo a bandeira argentina. E diz o seguinte:

No alto do céu, uma águia guerreira,
ousado sobe para o vôo triunfal,
azul uma asa da cor do céu,
azul uma asa da cor do mar.
Assim, no alto amanhecer radiante,
ponta de flecha que a face dourada imita,
e forma uma trilha para o pescoço roxo,
A asa é tecido, a águia é bandeira.
É a bandeira do meu país,
do Sol nascido que Deus me deu;

é a bandeira do meu país,
do sol nascido, que Dio me deu (tradução livre) (Héctor Panizza)⁸⁴



Imagem 21. Criança latino-americana chorando e gritando. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Ocorre então um corte que nos leva até cenas do filme *Tiré Dié* de Fernando Birri⁸⁵. Onde aparecem crianças correndo ao redor do trem para pegar as moedas que os passageiros do trem vão lançando para fora do trem. Começa a quarta subdivisão que se chama “A Cidade Porto”, aonde retorna-se para as cenas das crianças em *Tiré Dié*. Enquanto a voz over nos fala de Buenos Aires dizendo que ela é o epicentro da política neocolonial, além de ser uma Cidade

⁸⁴ Alta en el cielo un águila guerrera,
audaz se eleva al vuelo triunfal,
azul un ala del color del cielo,
azul un ala del color del mar.
Así en el alta aurora irradial,
punta de flecha el áureo rostro imita,
y forma estela al purpurado cuello,
el ala es paño, el águila es bandera.
Es la bandera de la Patria mía,
del Sol nacida que me ha dado Dios;
es la bandera de la Patria mía,
del Sol nacida, que me ha dado Dios
(HÉCTOR PANIZZA).

⁸⁵ Fernando Birri foi um cineasta que podemos qualificar como intelectual orgânico que fazia de sua prática artística/intelectual, uma ferramenta de emancipação cultural. Segundo Oliveira (2017, p. 138), Birri adotava a tese do cinema como um aprender: “Aprender sobre nós mesmos para, vendo-nos e, nos mostrando ao mostrar ao outro como vemos a vida, a realidade e a alteridade, produzirmos consciência individual e coletiva, do eu, do outro e de todos nós, de forma partilhada”.

branca de uma América mestiça, sendo também o berço da grande classe média. Vão sendo apresentadas imagens de carros, de prédios. Ao nos mostrar a partir de vários planos imagens da estátua do político e militar argentino Carlos María de Alvear, a narração nos diz que Buenos Aires é uma Cidade onde as estátuas merecem mais desconfiança que respeito, insinuando que esta estátua pertence a um dos responsáveis de vender os bens argentinos para a Inglaterra.



Imagem 22. Estátua de Carlos María de Alvear. *La Hora de Los Hornos* (1968).

A quinta subdivisão da primeira parte do filme que é dedicado a discutir a oligarquia. Começando com imagens de um leilão de um boi de gordo. A voz over nos fala que a sociedade rural argentina é o centro da oligarquia. Correspondendo a um total de cinquenta famílias de Buenos Aires que ocupam mais de quatro milhões de hectares. Que no passado eram associados ao monocultivo e ao capital inglês, agora estão associados a alta burguesia industrial e ao capital norte-americano. Estas famílias são consideradas os donos da Argentina. Enquanto são exibidas imagens deste leilão, onde aparece o boi e a oligarquia argentina, um áudio de uma mulher é inserido, onde ela é diz que a aristocracia argentina é muito parecida com a aristocracia europeia. Recordando-se quando estava em Londres e escutou alguém dizer que a aristocracia argentina é muito parecida com a aristocracia polaca. Em seguida aparece uma cena em um barco no mar, onde estão pessoas aparentemente burgueses. Neste momento vários áudios de conversas são inseridos, onde estas pessoas falam de viagens, de Paris, dos Estados Unidos.

Falam de como eles são bons com os empregados. A voz over interrompe falando em tom irônico que estas pessoas possuem intenção de colocar ordem no País. Aparecem então imagens de policiais fardados caminhando em sincronia. A voz over complementa dizendo (ainda em tom irônico) que esta ordem vai favorecer ao povo. Logo, são apresentadas cenas de uma manifestação onde policiais estão agredindo os manifestantes.



Imagem 23. O boi e a oligarquia. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Palermo, bairro de classe alta de Buenos Aires, é agora o cenário do filme. Onde nos é apresentado um pouco acerca da vida da população de classe média alta argentina. Imagens que são alternadas com imagens (desenhos) ridicularizando esta classe. A voz over nos diz agora, que estes são os culpáveis, estes são os autores da violência cotidiana. Responsáveis por derramar mais de uma vez o sangue indígena na Argentina. Outro bairro de classe alta é apresentado, desta vez o bairro de Recoleta é cenário do filme. Onde aparece as imagens de um enterro. E a voz over diz que Recoleta é um cemitério (de fato no bairro de Recoleta existe um cemitério famoso, onde estão enterradas figuras famosas, políticos e burgueses). As imagens que aparecem agora, são imagens da arquitetura local, em especial, imagens de anjos. Assim como aparece uma igreja e um raio, neste momento a câmera treme e aparece a escultura em forma de caveira. Depois aparece o raio novamente e imagens de estátuas de crianças, seguidas por a estátua de uma santa com um dedo na boca como se estivesse pedindo silêncio (aparentemente).

A sexta subdivisão da primeira é denominada “O Sistema”. Começa com cenas do filme *El Cielo y La Tierra* de Joris Ivens. Com imagens de crianças vietnamitas brincando enquanto passam aviões de guerra. Neste momento a voz over nos diz que se para os vietnamitas basta levantar a cabeça para identificar seu inimigo, para os argentinos isso é diferente, uma vez que o neocolonialismo proporciona ao inimigo a nossa linguagem e a nossa cor de pele. Assim como a nossa nacionalidade, religião e outras coisas mais. Por estar disfarçado de nacional, o neocolonialismo pode atuar com mais possibilidades de manobras. Nos diz ainda que não existe política neocolonial sem os fatores internos que possibilitem essa política. Na Argentina, estes fatores consistem na oligarquia agrícola ganadeira e na burguesia industrial. E as forças armadas, enquanto instituição é responsável por coordenar e legalizar esta política. Ambos os fatores se unem através do sistema. E através desse sistema que o inimigo interno (estes recém citados) abre as portas do País para o neocolonialismo. Assim entram embaixadas, missionários, artistas e intelectuais que possuem o compromisso de corromper a consciência de si, a consciência nacional do povo latino-americano. Facilitando assim o domínio norte-americano.

A sétima subdivisão nos fala acerca da violência política, nos mostrando cenas de violência policial contra populares enquanto a voz over nos diz que na América Latina, os povos não possuem nenhuma possibilidade de mudar sua condição através da via democrática e burguesa. Nos situando no ano de 1965, nos diz que já são dez anos de proibição do peronismo na Argentina. Com cenas em que a polícia agride e joga água nas pessoas, a voz over diz que o homem latino-americano busca sua liberdade e identidade que o neocolonialismo roubou. Neste momento aparece uma criança jogando bola na rua. Nesta mesma rua que queima, que agride, que maltrata. Há espaço também para a inocência de uma criança latino-americana.

A oitava subdivisão possui como temática o neorracismo, abrindo com uma cena dentro de um bar, mostrando a porta deste bar com um vidro, onde aparece as imagens turvas de dois homens do lado de fora do bar. Em um plano geral, as cenas que seguem são de homens conversando e tomando alguma bebida dentro deste mesmo bar. A voz over agora nos diz que um homem de um País dependente vai ser sempre para as nações dominantes, um homem segregado. Vai ser um homem subdesenvolvido ou mesmo um sub-homem. No começo deste trabalho faço uma citação do livro *As veias abertas da América Latina*, onde Eduardo Galeano nos diz algo muito parecido. Galeano nos diz que a América Latina perdeu o direito de ser considerada América, ocupando o lugar de uma américa inferior ou mesmo uma sub-américa. A narração segue, nos falando agora que a exploração de um País colonizado vai levar sempre

consigo formas de racismo. Atribuindo a oligarquia argentina, a responsabilidade de praticar várias vezes formas de racismo.

Em seguida são exibidas cenas de uma tolderia de índios maticos, conforme nos diz a legenda. Ainda nos falando acerca deste racismo, imagens de indígenas fazendo atividades rotineiras nos são apresentadas e complementadas com o discurso de um indígena matico, que nos diz que escutou alguém dizendo que o índio não vale nada. Diz ainda, que apesar de idiomas diferentes, somos do mesmo sangue. Referindo-se ao criollo (latino-americano descendente de europeus ou mais precisamente de espanhóis), ele acrescenta que para os criollos, só o cristão vale, mas agora eles os chamam de irmãos, pois possuem interesse que eles se convertam a sua religião. Enquanto o homem indígena volta a falar que possuem o mesmo sangue. A voz over nos questiona, se em algum momento o colono irá admitir que o sangue indígena é igual ao seu?



Imagem 24. Família Indígena Matico. *La Hora de Los Hornos* (1968).

A nona subdivisão da primeira parte é “A Dependência”. Onde aparece um desenho que remete ao período da colonização, seguido de uma imagem de um porto. A voz over nos fala que o que caracteriza os Países latino-americanos é a sua dependência. Dependência econômica. Dependência Política. Dependência cultural. Primeiro Espanha, depois Inglaterra. Hoje Estados Unidos. A história dos nossos Países é a história de um interminável saqueio

colonial. A voz over segue dizendo que sem independência econômica não há independência política. Utilizando uma frase de José Martí, que diz: “o povo que queira ser livre, que seja primeiro nos negócios”. Seguem imagens do porto e depois de prédios grandes enquanto a voz over continua nos falando que na dependência não existe forma alguma de desenvolvimento. Que o desenvolvimento de algumas Cidades porto como Buenos Aires, traduz apenas a expansão das grandes potências no seio da economia argentina. A suposta ajuda imperialista, vai custar sempre mais para quem recebe do que para quem dá. Ouro e café, trigo e estanho, o trabalho do povo é transformado em mão de obra barata. A exploração é a causa da miséria, da opressão. É o que garante o alto nível de vida das nações desenvolvidas. É o que fez nascer a obscura palavra inventada pelo neocolonialismo. A palavra é subdesenvolvimento.

As imagens da Cidade grande são substituídas por imagens de homens trabalhando, aparentemente em um matadouro. Onde aparecem imagens de vacas caindo de uma máquina. Cena que se repete várias vezes em ângulos distintos. E em seguida uma mulher coloca um gancho no pescoço dessas vacas. As cenas das vacas sendo levadas ao abate são alternadas com cenas de propagandas com casais brancos e ricos. Aparece então cartelas que nos dizem que cada dia exportamos mais, para receber o mesmo. As propagandas continuam sendo alternadas por cenas como a de um homem cortando o pescoço de ovelhas. Ovelhas, vacas abatidas. Carros, roupas, bebidas. Homens trabalhando. Homens festejando. Apesar de um fundo musical doce, estas cenas são extremamente obscuras. Obscuras são as cenas das vacas e ovelhas morrendo, do trabalhador metendo um martelo nas cabeças das vacas, cortando o pescoço das ovelhas. O olhar da vaca morta. O olhar de uma mulher na propaganda. Obscuras também são as imagens das propagandas. Demasiado distantes da realidade latino-americana. Demasiado estrangeiras.

A décima subdivisão nos fala acerca da violência cultural. Mostrando cenas do filme *Maioria Absoluta* do León Hirszman. Nos dizendo que é nesta casa de barro, onde as crianças têm fome. Que nasce o analfabetismo. Não é nas grandes Cidades. É nas casas de taipa, de chão batido. Essa é a casa do analfabetismo. Agora, nos mostrando cenas de uma feira, a voz over nos diz que setenta milhões de pessoas, uma terceira parte da população latino-americana não sabe ler, nem escrever. Nos diz ainda, que o analfabetismo e a colonização pedagógica andam de mão dadas. Servindo para destruir no povo a ideia de nação. Nos mostrando agora cenas da Cidade grande, propaganda da *Coca-Cola*.

A voz over ressalta que o maior anseio dessa violência é que o povo não conceba a existência dessa violência. Que o povo não entenda, não descubra sua condição de neocolonizado. Que não busque mudar essa situação. Que não sonhe, não aspire mudar.

Mostrando imagens da Cidade de Buenos Aires, assim como da Universidade de Buenos Aires. O filme nos leva agora a pensar o papel da academia no processo de efetivação da neocolonização. A voz over nos fala agora que a universidade é o mais profundo instrumento da neocolonização. Nos mostrando um pouco acerca do universo acadêmico. Enquanto um dos homens que está inserido neste contexto fala de sua educação europeia. Que a Argentina está longe de tudo, valorizando a cultura europeia. A voz over nos diz neste momento, que esse pensamento, é o pensamento de uma intelectualidade submissa ao poder neocolonial, corresponde a uma elite que traduz ao castelhano o pensamento das nações opressoras.

A décima primeira subdivisão é intitulada “Os Modelos”. Que trazendo frases de Jean-Paul Sartre e Frantz Fanon refletindo acerca da violência praticada pela cultura europeia. O filme vai nos mostrando imagens de esculturas e pinturas europeias. A voz over então, nos fala que desde que aprende a ler uma criança de um País dependente é assaltada pelos modelos educacionais, culturais e morais dos Países dominantes. E que ao universaliza-se enquanto classe e sistema, a burguesia e o imperialismo universalizaram a cultura. O que facilita a efetivação da dominação. Ao trazer uma cultura universal, se oculta da América Latina, seus interesses coloniais. E para impõe-se o neocolonialismo precisa convencer o povo dependente de sua condição de inferioridade. O opressor diz para o homem latino-americano que se ele deseja ser homem realmente, precisa ser igual a ele. Falando a mesma língua, negando o que se é. Imaginando-se no opressor.

A voz over continua nos dizendo que o homem neocolonizado, o intelectual, o artista só vale (dentro desta lógica) a partir do reconhecimento das grandes metrópoles. O paternalismo da cultura europeia escondia o profundo racismo das missões coloniais. Nos diz ainda que desde o século XVII missionários anunciavam o potencial do colonizado para imitar a cultura europeia. E que quanto mais copiador o intelectual neocolonizado for, mas ele será empurrado a não assumir sua condição. Renunciando sua capacidade de busca e de criação para copiar a cultura do colonizador. Podendo surgir disto a traição do seu próprio País. Onde prevaleceram os modelos de homem e cultura universais, representando a desintegração dos valores e da cultura do homem. Posterior a estas falas, surge a seguinte cartela.

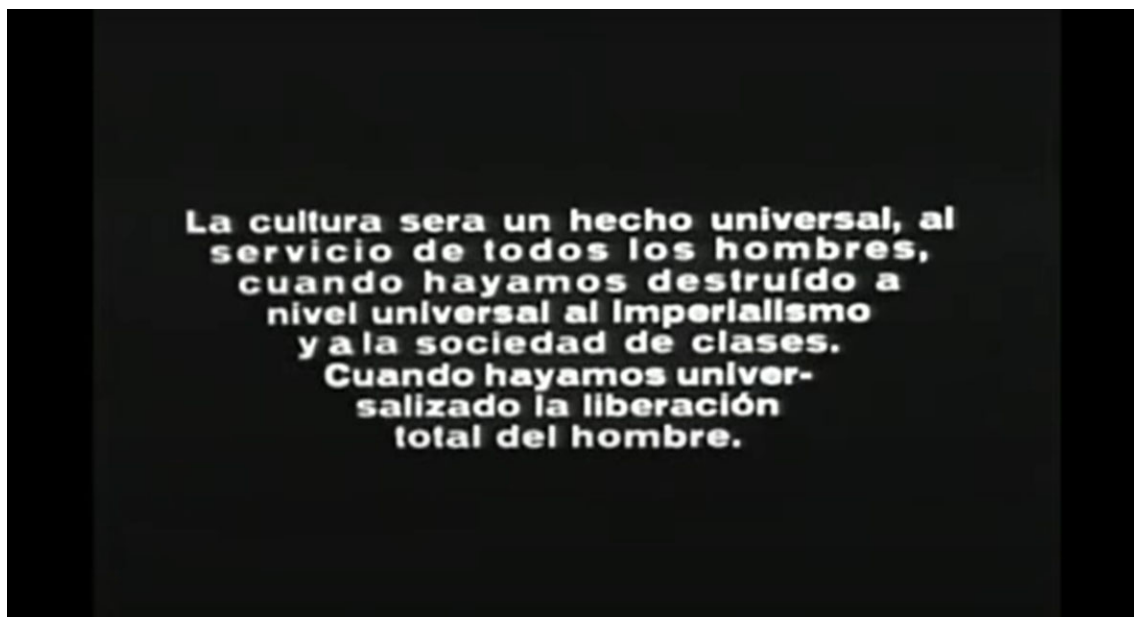


Imagem 25. Cartela que diz: “A cultura será um fato universal, ao serviço de todos os homens, quando tivermos destruído em um nível universal ao imperialismo e a sociedade de classe. Quando tivermos universalizado a libertação total do homem. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Em seguida aparecem imagens de uma procissão em Tilcara-Jujuy. E ao mostrar religiosos, mágicos, conselheiros e outros. A voz over nos diz que estes se interpõem entre o sistema e as pessoas, porém de uma maneira errônea. Neste momento o filme nos mostra uma criança doente em uma cama, quando alguém supostamente vai tratar a doença dela com um sapo. Aqui a voz over nos diz que a experiência neocolonial se disfarça também baixo uma experiência sublimada. Onde, por exemplo, Deus, a fatalidade, o destino e a moralidade assumem uma carga responsável de algo que nada mais é do que responsabilidade das classes dominantes.

A décima segunda subdivisão corresponde a guerra ideológica. Que começa mostrando Buenos Aires à noite. Pessoas passeando. Dançando. Neste momento se escuto um rock. E a voz over nos diz que na América Latina a guerra desaparece antes de tudo na mente do homem. E que as fronteiras ideológicas substituem as fronteiras convencionais. Que os meios de difusão em massa substituem as armas bélicas. Acrescenta ainda, a informação de que neste momento os meios de comunicação se empenham em difamar os movimentos sociais e o povo. Em um momento em que se ensina a pensar em inglês. Aparecem imagens de vários jovens, em seguida aparece uma cartela que diz que todos os meios de informação e difusão estão controlados pela Agência Central de Inteligência- C.I.A. Vão então, surgindo várias cartelas que nos dizem que: o real, o verdadeiro, o racional estão ao igual que o povo, estão à margem da lei. E outra cartela que diz que artistas e intelectuais estão integrados ao sistema

enquanto aparecem cenas em uma galeria de arte. Seguida de outras cartelas que dizem que a violência, o crime, a destruição passam a converter-se na paz. Referindo-se ao discurso de paz e amor experimentado por muitos jovens latino-americanos nas décadas em questão. São mescladas agora imagens de uma festa de rock, imagens do Superman e outras imagens da cultura norte-americana com imagens das guerras e do horror que os Estados Unidos promove. Onde aparecem imagens do Vietnã e da América Latina. Imagens que são complementadas com uma cartela que diz que a monstruosidade se veste de beleza.

A décima terceira e última subdivisão desta primeira parte do filme é “A Opção”. Que começa com vários homens e mulheres do campo em um enterro em Jujuy. Enquanto uma mulher canta um lamento, a voz over nos fala que os povos latino-americanos são povos condenados. E que o neocolonialismo não permite que as pessoas escolham nem a vida, nem a morte própria. Que a vida e a morte estão marcadas pela violência cotidiana. E que a nossa guerra, é uma guerra de fome, de doenças, de velhice prematura. Nos dizendo que na América Latina morrem quatro pessoas por minuto. Cinco mil e quinhentas por dia. Dois milhões ao ano. E repete que esta é nossa guerra. Um genocídio que em quinze anos custou duas vezes que as mortes decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Então questiona, qual a única opção que resta ao latino-americano? A voz over responde dizendo que seria escolher com sua revolução sua própria vida e sua própria morte. Quando o homem se insere na luta pela libertação, a morte não é mais a instância final. Transformando-se em um ato libertador. É uma conquista, pois o homem que escolhe a sua morte, está escolhendo também uma vida. Ele é a vida e a libertação. Em sua revolução, o latino-americano recupera sua existência. Agora aparece a imagem de Che Guevara morto, em um longo plano que dura cerca de três minutos. Assim termina a primeira parte do filme *La Hora de Los Hornos*.

A segunda parte do filme que é denominada “Ato para a libertação”. Por ser um filme que era exibido (geralmente) em partes, sendo cada parte direcionada para um público diferente. Esta segunda parte também possui os mesmos agradecimentos, as mesmas cartelas iniciais com dados acerca do filme, da direção e outros detalhes presentes no início da primeira parte. Aparecem aqui também imagens de homens na rua protestando, seguidas de duas cartelas que dizem: “Companheiros, irmãos tricontinentais, libertação ou morte”. E que “A violência revolucionária acabará com os crimes do imperialismo”. Entre essas cartelas aparecem imagens de pessoas sendo agredidas pela polícia. E surge outra cartela que diz libertação ou morte! Outra cartela diz: “É da natureza imperialismo bestializar o homem”. Mais uma cartela é apresentada nos falando que por ser o imperialismo um sistema internacional, é necessário destruí-lo em uma batalha internacional. Nesta parte do filme são inúmeras as imagens de violência, assim

como de pessoas mortas. Que corroboram com a cartela que nos fala que a coexistência com o imperialismo legaliza a barbárie.

Trazendo imagens de figuras combativas da luta pela libertação terceiro mundista, outra legenda é apresentada, desta vez nos dizendo que: “O nacionalismo dos Países oprimidos é a negação do nacionalismo dos Países opressores”. Depois de mais algumas cartelas, a tela fica totalmente escura e uma voz nos fala que isto não é apenas a exibição de um filme, nem só a exibição de um espetáculo. É antes que nada um ato. Um ato para libertação argentina e latino-americana. Um ato de unidade anti-imperialista. Cabendo nesse ato aqueles que se sintam identificados com essa luta, pois esse não é um espaço para espectadores. Nem para os cúmplices do inimigo. É um espaço para os atores e protagonistas do processo que o filme tenta testemunhar e aprofundar. O filme é um pretexto para o diálogo. Para a busca, para o encontro de vontades. É um informe aberto à disposição das pessoas debatê-lo depois da projeção. E o que importa sobretudo é criar um espaço unitário. O diálogo da libertação. Onde os trabalhadores espectadores podem inserir a este ato qualquer outra manifestação e experiência que enriqueça essa crônica da libertação. Não por acaso, nas cartelas seguintes citam Frantz Fanon onde ele diz que todos sujam as mãos. Sendo expectador um covarde ou um traidor. Por isso, se enfatiza que não existe na projeção e no debate do cinema militante argentino, o papel de expectador necessariamente.

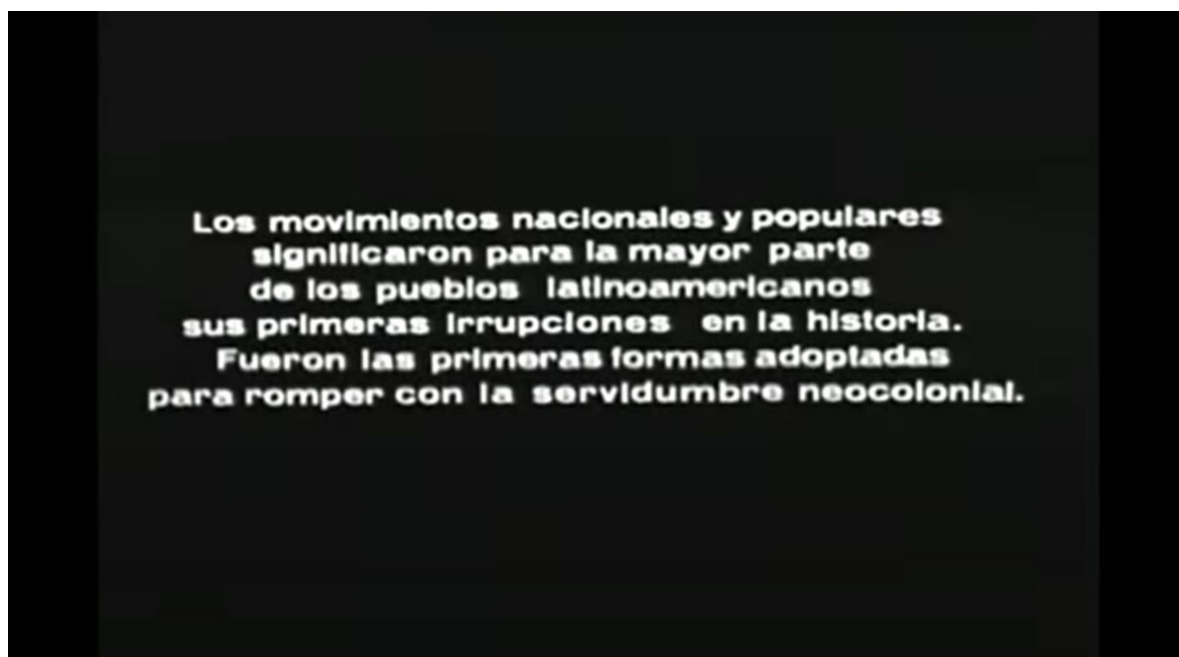


Imagem 26. Uma das cartelas iniciais da segunda parte que diz: “Os movimentos nacionais e populares significaram para a maior parte dos povos latino-americanos suas primeiras irrupções na história. Foram as primeiras formas adotadas para romper com a servidão neocolonial”. *La Hora de Los Hornos* (1968).

Segue no filme outra cartela que complementa esta, dizendo estes movimentos nacionais e populares surgem a partir da busca espontânea de cada povo. Também surgem a partir do fracasso dos partidos tradicionais e pseudorrevolucionários em direcionar a luta no caminho da libertação. A Argentina possui uma considerável experiência neste sentido. No século XIX com Los Caudillos e Las Montoneras e no começo do século XX com o Yrigoyenismo, como afirma a cartela que o filme nos apresenta nesta sequência de cartelas aqui discutidas.

O dia dezessete de outubro (dia da lealdade peronista) passa a ser incorporado ao filme com imagens de pessoas na rua ao som da Marcha Peronista, de composição anônima.

OS MENINOS PERONISTAS

Os meninos peronistas
 Todos unidos iremos triunfar
 E como sempre vamos dar
 Um grito do coração:
 VIVA POR MUITO TEMPO, PERON! VIVA POR MUITO TEMPO, PERON!
 Por aquele grande argentino
 Que ele sabia como conquistar
 Para a grande massa do povo
 Capital da luta
 Perón, Perón, como você é bom,
 Meu General, quanto você vale,
 Perón, Perón, grande maestro
 Você é o primeiro trabalhador.
 Com princípios sociais
 Que Perón estabeleceu
 Toda a cidade está unida
 E grite com o coração:
 VIVA POR MUITO TEMPO, PERON! VIVA POR MUITO TEMPO, PERON!
 Por aquele grande argentino
 Isso funciona incessantemente
 Para que reine na cidade
 Amor e igualdade.
 Perón, Perón, como você é bom,
 Meu General, quanto você vale,
 Perón, Perón, grande maestro
 Você é o primeiro trabalhador.
 Vamos imitar o exemplo
 Deste homem argentino
 E seguindo seu caminho
 Vamos gritar com o coração:
 VIVA POR MUITO TEMPO, PERON! VIVA PERON!
 Porque a grande Argentina
 Que San Martín sonhou
 É a realidade real
 O que devemos a Perón.
 Perón, Perón, como você é bom,
 Meu General, quanto você vale,
 Perón, Perón, grande maestro
 Você é o primeiro trabalhador

(tradução livre)⁸⁶

As imagens exibidas no começo desta primeira parte (crônicas do peronismo) da segunda parte, são testemunhos do surgimento e ascensão do peronismo, assim como são testemunhos do protagonismo obreiro nas ruas de Buenos Aires. A voz over nos fala que no dia dezessete de outubro de 1945, as massas populares irrompem na política e na sociedade argentina pela primeira vez. Classificando esta data, como a data inicial do processo de libertação da Argentina. Perón surge como uma esperança nacional de um povo que está decidido a alcançar sua independência. E Evita (esposa de Perón) seria a porta estandarte das

⁸⁶ LOS MUCHACHOS PERONISTAS

Los muchachos peronistas
 Todos unidos triunfaremos
 Y como siempre daremos
 Un grito de corazón:
 ¡VIVA PERON! ¡VIVA PERON!
 Por ese gran argentino
 Que se supo conquistar
 A la gran masa del pueblo
 Combatiendo al capital
 Perón, Perón, qué grande sos,
 Mi General, cuánto valés,
 Perón, Perón, gran conductor
 Sos el primer trabajador.
 Con los principios sociales
 Que Perón ha establecido
 El pueblo entero está unido
 Y grita de corazón:
 ¡VIVA PERON! ¡VIVA PERON!
 Por ese gran argentino
 Que trabaja sin cesar
 Para que reine en el pueblo
 El amor y la igualdad.
 Perón, Perón, qué grande sos,
 Mi General, cuánto valés,
 Perón, Perón, gran conductor
 Sos el primer trabajador.
 Imitemos el ejemplo
 De este varón argentino
 Y siguiendo su camino
 Gritemos de corazón:
 ¡VIVA PERON! ¡VIVA PERON!
 Porque la Argentina grande
 Con que San Martín soñó
 Es la realidad efectiva
 Que debemos a Perón.
 Perón, Perón, qué grande sos,
 Mi General, cuánto valés,
 Perón, Perón, gran conductor
 Sos el primer trabajador

camadas mais oprimidas. Neste momento se escuta e se vê no filme, não o discurso de Juan Domingo Perón, mas sim, o discurso de Eva Perón.

Segundo a voz over, o peronismo viria acabar com os resíduos da última ditadura da oligarquia militar. Em seguida aparece uma cartela com as palavras: intelectualidade, pseudoesquerda e peronismo. A voz over então situa o público em como estava o mundo no momento em Perón assume o poder. Nos dizendo que acabava a Guerra Inter imperialista. Iniciando uma divisão do mundo. Neste momento ainda sem a Revolução Chinesa, nem as chamadas Democracias Populares. Com muitos Países da Ásia e África sem liberdade, o imperialismo dominava nestes continentes. Onde o terceiro mundo era um projeto começando a caminhar. Então a voz over nos questiona, o que significava a aparição do peronismo neste período? Nos dizendo que o peronismo significava um acontecimento novo na Argentina. E que iria colocar a intelectualidade argentina no processo revolucionário. Nas lutas populares. Porém, essa intelectualidade dependente dos modelos europeus, estava incomodada com a ascensão do peronismo. Em 1945, a intelectualidade argentina estava à margem das necessidades nacionais. Prestando mais solidariedade aos conflitos norte-americanos. Vendo no nacional motivos de desconfiança, incredulidade e críticas. Enxergando no peronismo de algum modo um inimigo. O partido comunista argentino, vai enxergar no peronismo uma depravação da luta revolucionária. Essa intelectualidade vai influenciar a classe média contra o peronismo. E o partido comunista por sua vez, vai criar junto de outros grupos antinacionalistas, a União Democrática. Enquanto as imagens nos mostram uma manifestação pública desta União. A voz over diz que os que sabem escrever, marcham de mãos dadas contando com o apoio norte-americano. E o povo, aqueles que não sabiam escrever. Estavam agora escrevendo sua história rumo a libertação nacional. Contra o antigo regime ditatorial, assim como a favor de Perón. Esta seria a resposta do povo direcionada a esta intelectualidade alheia ao povo.

A voz over nos diz que durante o surgimento do peronismo e organização popular, era um momento que se necessitava da figura de um intelectual com características nacionalistas e populares. Outra cartela é inserida no filme, desta vez falando acerca desta problemática do intelectual, dizendo que na Argentina, os partidos de direita e esquerda produziram intelectuais dependentes. Outra cartela nos diz que as chamadas “frentes populares” com burguesia, *entrismos*, dentre outros, são expressões políticas do stalinismo. Acrescenta ainda, que o stalinismo nunca apoiou de fato os movimentos nacionais na América Latina. Outra cartela nos revela que para o proletariado argentino a partir de 1945, as palavras comunismo, socialismo e marxismo vão ser sinônimo de traição. Sem que os autênticos comunismo, socialismo e marxismo tivessem de fato culpa.

Aparecem várias imagens de marchas em apoio ao peronismo. E a voz over nos fala que o peronismo aparta do poder político a oligarquia e imperialismo. Provocando a primeira grande derrota dos partidos que antes ocupavam o poder, o peronismo se caracteriza enquanto movimento que nasce a partir de circunstâncias nacionais, especialmente por contar com uma configuração obreira que já não se identificava com os partidos tradicionais. O peronismo levantava três bandeiras: independência econômica, soberania política e justiça social. Dessa forma o peronismo vai chegar ao poder contando com o apoio da igreja, da juventude proletária, da burguesia industrial e outros.

A voz over enfatiza que o peronismo era nesse momento um movimento que possuía como eixo principal os trabalhos. Nos diz ainda que Perón não chega ao poder desempenhando o papel de marxista, mas sim representando o primeiro passo para a libertação da argentina. Uma sequência de cartelas vai informando que durante os dez primeiros anos de governo peronista não se firmou nenhum acordo com o imperialismo. E serviços como o banco Central, gás, telefone e outros, passam a ser nacionalizados. Nos diz também, que pela primeira vez a mulher argentina vota, que se constituem a Central Única de Trabalhadores e muitas outras coisas.

Outra cartela anuncia o que seria uma análise das contradições do movimento peronista. A voz over nos diz que o movimento nacional no poder enfrenta muitas contradições, algumas externas ao longo da luta contra o imperialismo e a oligarquia e outras contradições internas devido a diversidade de classe sociais que o constituem. Pois muitas dessas classes que o apoiaram e permitiram sua ascensão, agora que fazem parte de um problema. Tanto a burguesia industrial, que segundo a narração, era uma burguesia sem consciência de classe, quanto uma parte do proletariado que começa a ter demasiadas demandas. A voz over acrescenta, que apesar do peronismo abalar as estruturas do poder oligárquico, não conseguiu romper de fato com essas velhas estruturas. Não houve mudanças substanciais que transformassem essa forma de poder. O peronismo se encontra então debilitados graças suas próprias contradições. E com uma política oscilante, a oligarquia o ataca, porém sem eliminar totalmente as bases que sustentam o peronismo no seio da sociedade argentina. Como foi dito em outro momento neste trabalho, o peronismo fez diversas alianças políticas, com setores de trabalhadores, com a igreja, com a burguesia, com partidos da esquerda tradicional, assim como com partidos e tendências da nova esquerda argentina (discutida no capítulo 4). No filme, ainda que Getino e Solanas ensaiem uma crítica ao peronismo. Fica bastante nítido que eles simpatizam muito mais com um peronismo de base, do que com o peronismo mais inclinado ao trotskismo.

Outra cartela nos leva a discussão mais avançada acerca da crise do poder peronista. Em seguida aparecem cenas do enterro Evita. A voz over nos fala que a partir de 1950 desaparecem as circunstâncias que proporcionaram a criação da Frente Nacional e do peronismo. A direção política e sindical entra em processo de burocratização. E a morte de Evita representa pro peronismo a perda de sua principal figura combativa. O proletariado reage e ergue nas ruas de Buenos Aires contra os inimigos do processo revolucionário.

Aos poucos cenas de confrontos do proletariado com os membros da chamada “Revolução libertadora” vão sendo apresentadas. Aparecem aviões que com o apoio da marinha argentina atacam casa do governo e o centro de Buenos Aires em julho de 1955. A voz over nos diz que assim como aconteceu em 1945, os trabalhadores abandonam espontaneamente as fábricas e tomam as ruas de Buenos Aires, porém agora para defender Perón. Tendo como resultado mais de trezentos civis mortos. Alguns dias depois Perón pede uma trégua ao inimigo. Porém a voz over nos fala que um País dividido em duas não admite uma trégua. Mais uma vez o trabalhador argentino aparece protestando nas ruas.

O filme nos conta que no dia trinta e de agosto, Perón apresenta uma renúncia. O povo então volta a rua obrigando Perón a retirar esse pedido de renúncia enquanto a oligarquia prepara um golpe. A voz over nos fala que mesmo a incorporação dos grupos mais importantes da esquerda nacional, não afetará este cenário, uma vez que esta incorporação se deu de modo tardio. Nos diz ainda que neste momento Perón somente pode contar com o povo, pois até mesmo o exército o abandonou. Aparece então algumas cenas do último discurso de Perón, que segundo a voz over, Perón convoca o povo a lutar contra a oligarquia. Durante uma parte do discurso, aparentemente já é noite e aparece tudo escuro, depois aparecem várias tochas com chamas acesas e depois somente uma tocha com a chama acesa parece. Em seguida surge uma cartela que anuncia a derrota nacional.



Imagem 27. Chama acesa durante o último discurso de Perón. *La Hora de Los Hornos* (1968).

A narração nos fala que depois que Perón sai do poder, o que resta ao trabalhador são as bases sindicais e alguns setores médios da sociedade argentina. A CGT que antes estimulava as manifestações, agora envia comunicados pedindo a paz e a concordância. O exército fica responsável por aniquilar os focos de resistência. Este mesmo exército que antes era nacional agora converte-se em gorila (anti peronista) passa a ocupar as ruas da Cidade de Buenos Aires. A voz over nos pergunta o motivo de Perón abandonar o poder. Como pode cair sem luta um governo que tem as duas terceiras partes dos votos eleitorais? Seria um erro de Perón não ter armado ao seu povo? Estaria o movimento peronista preparado para uma guerra civil? Isto se daria com qual direção ou organização? E finaliza nos dizendo que o demais é crônica.

Outra cartela diz “A festa dos gorilas”. Onde aparecem os responsáveis pela queda de Perón comemorando nas ruas. A voz over nos diz que este é o triunfo da sociedade rural argentina, dos setores liberais, da igreja e de uma intelectualidade argentina que serve ao inimigo. O partido socialista, o partido comunista e a união cívica radical comemoram a queda de Perón. Outra cartela menciona a violência da Revolução libertadora. Que entre suas primeiras medidas ao chegar ao poder, foi dissolver o congresso e proibir o peronismo. Buscando apagar da memória das pessoas os últimos dez anos de governo peronista.

Uma cartela que diz “reflexões para o diálogo” é apresentada em seguida. Outra cartela nos diz que aluta pela libertação nacional não se separa da luta de classes. Uma série de cartelas, assim como a voz over preenchem esse espaço para de alguma forma reconhecer a importância

do movimento peronismo, apesar de seus erros. A voz over nos diz ainda que a Revolução justicialista promovida pelo peronismo, era apenas uma de tantas que estavam acontecendo e que iriam acontecer nos Países de terceiro mundo.

O filme nos avisa que as próximas cenas correspondem ao fato de terem transcorridos treze anos depois da queda do peronismo, a voz over nos diz que a revolução na América Latina já é um fato. E que é responsabilidade de todos os marxistas, peronistas, socialistas o comprometimento com essa luta. As duas cartelas seguintes anunciam o debate aberto com o General Perón para o filme *La Hora de Los Hornos* em 1968.

Perón surge sentado em um sofá. Um dos diretores do filme (não está claro quem) pergunta a Perón se depois de treze anos do fim do seu governo, ele construiu uma autocrítica e qual seria para ele os motivos que direcionaram seu governo a cair em 1955? Perón responde dizendo que muitos fizeram esta mesma pergunta a ele. Ele mesmo se fez esta pergunta diversas vezes. Então diz que seu governo possuía grande representação eleitoral. Além de ser um governo com compromisso em realizar reformas revolucionárias. Neste momento, Perón indiretamente deixa a entender que se tivesse respondido a violência com violência isto poderia ter evitado a caída do seu governo. Admitindo que optou por não levar a não a uma guerra. Porém, nos diz que depois desses treze anos, ele acredita que cometeu um erro. Reafirmando que deveria ter exterminado o inimigo, pois depois desses treze anos, ele descobriu que esse inimigo, não era apenas inimigo do peronismo, mas também da população. Aqui termina esta primeira da parte correspondente a segunda parte do filme.

Para Beatriz Sarlo (2007, p. 192), o filme

sofreu um processo de várias correções em que a política redigiu uma nova versão sobre a anterior e os planos foram acrescentados ou dispensados ao ritmo da peronização de seus diretores, o que aos poucos transformou a versão original em um palimpsesto-obra aberta cujo vetor partiu da esquerda e acabou no peronismo revolucionário⁸⁷.

Isto posto, *La Hora de Los Hornos* é uma obra aberta as vontades revolucionárias. Obra que insere o espectador enquanto ator e colaborador do filme. Obra que nos revela muito acerca do tipo de cineasta e intelectual que está por trás dessa produção. Um intelectual que deixa muito claro qual o seu papel diante dos processos de produção de hegemonia, pois trata-se de um intelectual que escolheu informar ao povo. Que utiliza o filme para abordar aspectos

⁸⁷ “sufrió un proceso de varias correcciones donde la política escribía una nueva versión sobre la anterior y se agregaban planos o se prescindía de ellos al ritmo de la peronización de sus directores, que iban convirtiendo a la versión original en un palimpsesto-obra abierta cuyo vector partió de la izquierda y terminó en el peronismo revolucionario” (SARLO, 2007, p. 192).

históricos que contribuem para a situação de dependência. Um intelectual que tendo compreendido o funcionamento da hegemonia, está consciente e ativamente disposto a desenvolver outra prática junto à sociedade. No caso, junto das massas, dos estudantes, trabalhadores e junto do povo latino-americano de uma forma geral (aqui estão inseridas as populações indígenas, população rural e tantos outros setores oprimidos da sociedade latino-americana) *La Hora de Los Hornos* não é um filme que apenas está dizendo ao trabalhador qual é a posição que ele ocupa no conjunto das relações sociais, o filme não está somente dizendo que na América Latina se convive com a miséria, que na década de 1960 faleciam X porcentagem de crianças por fome. O filme não se concentra apenas em dizer existe uma geografia da fome, que a casa do analfabetismo é a casa de barro, adobe ou taipa. *La Hora de Los Hornos* diz ao trabalhador, fala pro povo latino-americano como se deu estes fatores, onde surgem os elementos que promoveram esta fome e miséria. Quais são as bases que se sustentam e justificam o analfabetismo. O filme também nos fornece culpados. Nos diz diretamente, estes são os responsáveis. Assim como nos fala acerca da relação desses culpados com um tipo de intelectual que na América Latina, contribuía para o fortalecimento das ferramentas de controle e opressão.

Se ao longo do filme a voz over vai dizendo uma, duas, três vezes ou mais, que a intelectualidade argentina presente nestes processos que fomentam e fortalecem a miséria do povo, por ser essencialmente uma intelectualidade que vivenciou um processo de estrangeirização. Ou mesmo por ter nascido no seio da oligarquia ou de uma burguesia industrial, mas que não foi capaz de superar o economicismo corporativista, por não participar do processo de emancipação das massas durante sua prática política. Temos através destes intelectuais responsáveis por este filme, um outro perfil de intelectual argentino que vem a corroborar com o nascimento de um novo perfil de intelectual na América Latina, porém com um diferencial. Que é o diferencial que permeia o cinema militante argentino, a projeção. A preocupação com a problemática acerca de quem iria ver o filme, como poderia ser exibido da melhor forma que levasse o filme a ser um ato revolucionário (levando em consideração a condição de clandestinidade). E através da projeção ocorria a inserção do público no filme enquanto atores militantes, diante da discussão despertada pelo filme e concebida pelo trabalhador, intelectual e/ou estudante diante da sua realidade que não poderia ser entendida de modo separado da realidade da Argentina. Em outras palavras, a realidade individual do homem (especialmente trabalhador) na América Latina não pode ser concebida como algo alheio aos fatores históricos, seja no campo político, social ou econômico.

La hora de Los Hornos nos revela os processos históricos por quais a sociedade latino-americana e especificamente argentina passou. E estes mesmos processos históricos que estes cineastas utilizam para informar a população e fomentar o processo revolucionário, são também os processos históricos que os constituíram enquanto intelectuais orgânicos. São estes processos que contribuíram para a sua organização e direcionamento para a transformação social. Se a base da relação entre intelectuais e o povo, é a inserção destes intelectuais na vida prática. *La Hora de Los Hornos* nos mostra o profundo conhecimento que os cineastas do grupo *cine de liberación* possuíam acerca do processo de constituição histórica da América Latina, assim como nutriam forte admiração e conhecimento sobre os acontecimentos políticos na Argentina, especialmente sobre o movimento peronista. Onde claramente, o filme assume uma postura de apoio à Perón, ainda que esboce uma crítica. Cedendo a palavra a Perón para que ele mesmo faça uma análise acerca dos possíveis erros de seu primeiro governo (os dez primeiros anos de governo peronista entre 1945-1955, tendo em consideração que *La Hora de Los Hornos* foi realizado ao final da década de 1960. Neste momento Perón ainda estava em exílio, do qual retorna no começo da década seguinte, o que veremos um pouco na análise acerca de *Los Traidores* no tópico seguinte), Perón concentra a crítica em como deveria ter reagido frente as primeiras investidas da oligarquia e da chamada Revolução Libertadora. Em nenhum momento no filme a crítica aos erros do peronismo estão associadas a algo que seja intrínseco do peronismo, se dando sempre a partir de uma reação dialética com a oposição.

No entanto, os cineastas do grupo *cine de liberación* (do cinema militante argentino em geral) não conseguiriam apresentar todo o repertório intelectual presente em *La Hora de Los Hornos*, se não houvesse previamente ou até mesmo no processo de construção do filme, esse contato com as massas, sendo este o maior responsável por garantir e atribuir ao intelectual orgânico um repertório moral que corrobora para o progresso intelectual das massas. Em quase duas horas e meia de filme que está contemplada nesta análise, está evidente o interesse desse intelectual em contribuir no desenvolvimento intelectual das massas. Onde a denúncia e a urgência das informações se misturam com um caráter instrutivo (ainda que, muitas coisas acerca de questões pertencentes a Argentina, não seria bem compreendidas por uma pessoa de outro País da América Latina, especialmente do Brasil, que não tenha tido o mínimo contato com a cultura argentina), seria o filme também uma luz, que assim como a chama das tochas dos manifestantes na rua, também clareia a concepção do trabalhador argentino acerca da realidade do seu País e povo.

Ainda acerca da relação do *cine de liberación* com o peronismo, é preciso destacar que segundo Gramsci o partido político vai criar intelectuais orgânicos junto de alguns grupos

sociais. Neste caso, é bem verdade que o peronismo não criou o intelectual do grupo *cine de Liberación*, mas este intelectual desenvolveu-se organicamente junto do peronismo e isto reflete-se no filme *La Hora de Los Hornos*, atingindo seu ponto máximo através das exhibições clandestinas incorporadas ao debate entendido enquanto ato revolucionário. Como o próprio Gramsci concebe, o intelectual vai participar de modo mais ativo na vida de um grupo social quando está associado com um partido, pois ambos assumem o compromisso de desenvolver a ação socialista junto das bases. No caso do cine de Liberación, é possível perceber esta relação mais direta com um partido e em especial na figura de Perón, ao qual o grupo emprega muita confiança e responsabilidade no que concerne ao processo revolucionário.

O intelectual responsável pela produção e difusão do filme *La Hora de Los Hornos* entre as massas na Argentina e conseqüentemente (ainda que de modo distinto) na América Latina reforça as instruções gramscianas acerca da necessidade da criação de intelectuais orgânicos que desempenhem uma função política, que seja também um organizador da cultura. Um intelectual que compreendendo sua realidade, ou melhor, a realidade na qual a sociedade que ele vive está inserida, vai assim entender qual é sua função no seio desta sociedade e irá agir de modo crítico frente as estruturas do Estado. Este intelectual passa a existir para o trabalhador e estudante como um intelectual presente no sistema das relações sociais, deixando de ocupar lugar apenas no imaginário da sociedade. Fazendo valer a atividade intelectual em tudo que envolve as relações sociais, o que indiscutivelmente é possível perceber em *La Hora de Los Hornos*. Onde ao espectador latino-americano transmite fúria, conhecimento, ódio, admiração, temor e muitos outros sentimentos e percepções, mas principalmente nos fornece uma sensação de pertencimento, um pertencimento de quem teve sua identidade negada. Um pertencimento de quem historicamente teve sua unidade combatida. É possível para o latino-americano através deste filme e do debate conceber o que significa ser latino-americano, não ousou dizer que esta é a principal contribuição deste filme, pois inúmeras são as contribuições de uma obra como *La Hora de Los Hornos* para o trabalhador, estudante e intelectual na América Latina.

5.2. Los Traidores

Título original: Os traidores

Direção: Raymundo Gleyzer

País (s): Argentina

Língua Original: Espanhol

Categoria: Ficção

Tipo: Cor

Duração: 114 min.

Ano de produção: 1973

Produtora: Grupo Cine de la Base

Roteiro: Víctor Proncet, Álvaro Melián, Raymundo Gleyzer

Produção: William Susman

Fotografia: Reinaldo Pica, Julio Lencina

Edição: Raymundo Gleyzer

Música: Víctor Proncet

Som: Luis Rocandio

Intérpretes: Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Mario Luciani, Lautaro Murúa
(tradução livre)⁸⁸

Los Traidores possui abertura, cartelas iniciais e legendas escritas em inglês. Provavelmente por ser realizado com o apoio de um grupo independente norte-americano ou até mesmo por questões relacionadas a clandestinidade das exhibições. Diferente de *La hora de Los Hornos* que nos traz muitíssimos dados acerca das problemáticas desenvolvidas ao longo do filme, *Los Traidores* não possui essa dinâmica, por tratar-se de uma ficção, ainda que inspirada em acontecimentos que faziam parte da realidade argentina. Por esta questão, será utilizado aqui como apoio para a análise deste filme, uma parte (*Los Traidores 1972-1973*) que se dedica a nos contar como foi concebido e produzido *Los Traidores* presente no livro *El Cine*

⁸⁸ Título Original: Los traidores

Dirección: Raymundo Gleyzer

País(es): Argentina

Idioma Original: Español

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Duración: 114 min.

Año de producción: 1973

Productora: Grupo Cine de la Base

Guión: Víctor Proncet, Álvaro Melián, Raymundo Gleyzer

Producción: William Susman

Fotografía: Reinaldo Pica, Julio Lencina

Edición: Raymundo Gleyzer

Música: Víctor Proncet

Sonido: Luis Rocandio

Intérpretes: Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Mario Luciani, Lautaro Murúa

Disponível em: < <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1306> >. Acesso em 08 de junho de 2021.

Quema- Raymundo Gleyzer de Peña e Vallina (2000) para nos fornecer informações complementares acerca do filme em questão.

Álvaro Melián (membro do Cine de La Base) nos diz em Peña y Vallina (2000) que a história de *Los Traidores* possui relação com o cineasta Joris Ivens, pois os cineastas do *cine de la base* o tinham como professor e ponto inicial para pensar o cinema militante. Ivens estimulou os cineastas do grupo a desenvolverem o tema da burocracia sindical.

Nós, na realidade, até então víamos a burocracia como um fenômeno particular da vida argentina que estava ali, mascarando as relações de poder, mas talvez não tenhamos dado a isso importância suficiente. Estávamos mais preocupados em ver o que o movimento operário estava construindo em termos de oposição à ditadura e uma proposta revolucionária (tradução livre)⁸⁹ (PEÑA E VALLINA, 2000, p. 93).

Diante de toda discussão acerca do filme *La Hora de Los Hornos*, assim como a problemática da burocracia sindical, os integrantes do grupo *cine de la base* buscam trabalhar acerca de que necessariamente seria a prática sindical, em perspectivas sociais e políticas. A partir desta questão, o grupo procurou elaborar um documentário, que logo foi rejeitado devido à incerteza se seria possível conseguir avançar além da retórica burocrática, assim como pelo desejo de se produzir algo que fosse mais profundo que a entrevista jornalística. Neste sentido a ficção parecia um campo mais fértil e menos condicionado, pois a produção de um filme que aborde a burocracia sindical, era entendida pelo grupo como algo que necessitava um espaço para o debate. O grupo não estava propondo a construção de um filme que pudesse responder ou solucionar os conflitos sociais, tampouco estavam preocupados em criar uma estética individual. O grupo estava buscando construir um discurso cinematográfico que dialogasse com as lutas sociais. *Los Traidores* surge de um conto que, a priori, foi esboçado por Victor Proncet e Lautaro Murúa (atores do filme). Baseava-se em uma história verídica acerca de um auto sequestro de um líder sindical, conforme Peña e Vallina (2000).

Ainda segundo Peña e Vallina (2000), Proncet cedeu a ideia à Gleyzer, e logo depois os demais integrantes do grupo *cine de la base* passam a realizar entrevistas com várias pessoas envolvidas no funcionamento de uma fábrica. A CGT forneceu dados acerca da resistência peronista (informações importantes para a construção do personagem Barreira, enquanto peronista apaixonado pelo movimento que depois transforma-se em um corrupto). Com um roteiro que fala sobre o auto sequestro de um líder sindical, o grupo pretende denunciar as

⁸⁹ Nosostros, en realidad, hasta ese momento veíamos a la burocracia como un fenómeno particular de la vida argentina que estaba ahí, enmascarando las relaciones de poder, pero quizá no le dábamos la importancia suficiente. Estábamos más preocupados por ver qué estaba construyendo el movimiento obrero en términos de oposición ante la dictadura y de propuesta revolucionaria (PEÑA E VALLINA, 2000, p.93).

manobras da burocracia sindical de um modo mais geral. O auto sequestro atua como um exemplo dos tipos de manobras utilizadas pela burocracia sindical. O grupo buscou inspirar-se em figuras reais, como Lorenzo Miguel, dirigente sindical argentino, empresário metalúrgico e peronista, com quem o grupo conseguiu se reunir e conversar. Figura que inspira a construção do personagem Barreira, principalmente em objetos textuais. Buscando informação em diversas partes, os membros do grupo conversaram com historiadores, empresários, além dos trabalhadores e líderes sindicais. Assim, conforme afirma Álvaro Melián, nada no filme é inventado, deixando pouco espaço para a liberdade poética.

Por se tratar de um momento de crise interna no PRT (como já foi dito anteriormente o grupo cine de la base possuía uma relação com o PRT-ERP, neste momento Santucho, líder do PRT-El Combatient, estava preso), o cine de la base estava desconectado do partido, atuando neste momento por conta própria. Os membros do grupo direcionavam suas investigações para falar acerca da burocracia sindical, assim como denunciar o modo a reprimir a prática democrática do setor trabalhador. Na construção do perfil deste burocrata, os integrantes do grupo buscaram inspirar-se em personagens reais, como foi dito anteriormente. Figuras presentes no movimento sindical na Argentina, que vinham da experiência da resistência peronista, que haviam lutado contra a Revolución Libertadora, que reconquistaram sindicatos a partir desta experiência, mas transformaram-se em bandidos que representando os sindicatos negociavam com o poder. O filme utiliza como ponto de partida o ano de 1955 (a queda do governo de Perón) para traçar o desenvolvimento do personagem deste burocrata, Peña e Vallina (2000).

As cenas iniciais do filme consistem em homens agredindo alguém (que não aparece neste momento). O espectador está na posição da pessoa que está sendo agredida, onde os agressores são vistos em contra-plongée (enquadramento que nos mostra a cena de baixo para cima) enquanto proferem expressões como: filho da puta! Se em um primeiro momento, o público pode chegar a pensar que o traidor está sendo espancado, ao longo do filme poderá perceber que os traidores são estes que estão espancando o homem no chão, mas se pensarmos a partir da lógica desta burocracia sindical, poderíamos afirmar que os agressores acreditam que este homem que é espancado e morto, é de fato o traidor? Mas se afirmamos isto, não estaríamos também afirmando que a burocracia sindical possui bases ideológicas vivas, além do dinheiro e benefício daqueles que dela fazem parte? Não é pretensão deste trabalho responder estas questões, mas sim levantar estes questionamentos, que podem colaborar com a análise deste filme.

As cenas que seguem correspondem a propagandas eleitorais para representação sindical. Onde se convoca os trabalhadores a votar em Roberto Barreiras com o slogan “unidade, solidariedade e organização”. Depois aparecem alguns grupos de homens em um bar. A câmera irá focar em dois grupos neste momento. Um grupo com homens com mais idade e outro grupo com homens mais jovens. Estes homens apresentam opiniões divergentes acerca de Barreira. Enquanto alguns desses homens preservam uma posição de “apoio” a Barreira, por considerar conquistas para os trabalhadores ou por acreditar que ele era uma figura relevante para o movimento, outros tratam de revelar que Barreira é um traidor da classe trabalhadora, assim como não possui mais tanta força política.

Em outro bar Barreira aparece sentado ao lado de mais alguns homens companheiros de sindicato e seus comparsas. Neste momento um outro homem chega com a notícia de que a fábrica foi tomada pelos trabalhadores. Barreira então orienta aos demais acerca do que deveria ser feito para “resolver” esta questão. Barreira também diz que esta greve é uma provocação e que Domingues (o líder da greve) é um trotskista com a camisa de peronista. Em outra cena no mesmo bar (dentro do bar, pois antes a câmera estava de fora do bar), Barreira continua conversando com alguns de seus comparsas (enquanto outros foram à mando de Barreira negociar com os trabalhadores para que terminem a greve), dizendo que Domingues é corrompível como todos os outros.

A cena seguinte corresponde ao momento em que os homens de Barreira chegam à fábrica para tentar acalmar a greve dos trabalhadores, são então, recebidos pelos trabalhadores aos gritos de traidores. Em sua negociação, os homens de Barreira pedem aos trabalhadores que mantenham a confiança na figura de Barreira. Juana Sapire (membro do grupo cine de la base e esposa de Raymundo Gleyzer) nos fala em Peña e Vallina (2000), que durante as gravações destas cenas da ocupação da fábrica, os vizinhos acreditaram que era uma ocupação de verdade e se aproximavam para saber o que estava passando. Para ela, isto nos revela algo acerca deste período. E Álvaro Melián nos fala que estas cenas foram gravadas em uma fábrica real com trabalhadores desta fábrica, que aceitaram participar do filme.



Imagem 28. A ocupação da fábrica. Trabalhadores segurando uma faixa que diz: Basta de migalhas!! *Los Traidores* (1973).

De volta ao café onde Barreira conversa com seus comparsas. Barreira segue falando acerca das dinâmicas trabalhistas. Agora falando que o funcionário precisa pedir com educação as coisas ao patrão, precisa saber dialogar. Que não é através do que ele chama de baderna, que o trabalhador vai conseguir o que deseja. Em seguida algumas imagens da ocupação da fábrica são apresentadas, como a de um muro com uma faixa, onde está escrito: “Só a guerra do povo salvará o povo”. E as imagens de dois funcionários da fábrica elaborando coquetel molotov.

Quando o Barreira se dá conta da proporção da greve e de como isto pode abalar sua imagem e prejudicar a sua reeleição, ele planeja junto de seu comparsa Antônio, um auto sequestro. Barreira então simula uma viagem com a esposa e a filha para Rosário, mas antes de embarcar no trem, ele simula um sequestro. Mas na verdade viaja com Antônio para uma casa onde Barreira vai passar alguns dias com a sua amante. Voltando apenas no dia da eleição. Ao chegar nesta casa, Barreira fala para Antônio regressar e procurar à polícia e dizer que os responsáveis pelo seu sequestro eram os líderes da greve.

Os demais comparsas de Barreira (que não sabem que seu sequestro é na realidade um auto sequestro) se organizam para fazer que com os responsáveis pelo suposto sequestro de Barreira, paguem por isto e confessem onde está Barreira. Realizando o sequestro dos líderes da greve, entrando na casa de alguns deles e os levando a força, assim como os levando da rua mesmo. E enquanto se preparam para realizar as torturas, um dos comparsas de Barreira diz referindo-se à um dos líderes grevistas, que ele é um peronista filho da puta. Neste momento,

outro comparsa de Barreira diz que ele não é um peronista, é um assassino. As cenas de tortura são alternadas com cenas de Barreira na cama com sua amante, lembrando (mentalmente) sua juventude peronista através de um diálogo sobre a ideologia peronista com sua esposa (na época namorada).

Uma sequência de cenas seguintes nos mostra o cotidiano dos atuais grevistas, na fábrica antes da greve. O filme nos mostra depois as dinâmicas na fábrica que Barreira trabalhava antes de ser líder sindical. Nos mostra o patrão comprando seus companheiros para aceitarem trabalhar horas extras, porém sem receber por ter trabalhado estas horas extras. Este mesmo chefe oferece a Barreira uma ascensão como líder sindical. Neste momento, o patrão pergunta se Barreira conhece a fábula dos burros mostrando um quadro com dois burros (simbolicamente um burro representa a fábrica e o outro burro representa os funcionários). Então, ele diz que se a fábrica vai para um lado e os funcionários vão para o outro lado, ninguém come, mas se os dois burros, fábrica e funcionários caminham para o mesmo lado, os dois comem. O Barreira aceita a oferta e se candidata vencendo a eleição. As cenas seguintes mostram os companheiros de Barreira levantando-o nos braços e gritando: Barreira e Perón, um só coração, uma só canção!



Imagem 29. Barreira e seus companheiros de sindicato em sua primeira reunião como líder sindicalista. Barreira diz: Qual é o maior sindicato? *Los Traidores* (1973).

O filme nos mostra como o líder sindical Roberto Barreira vai gradativamente corrompendo-se. Aos poucos ele vai fazendo o jogo dos patrões e atendendo suas demandas em detrimento das necessidades dos trabalhadores. Referindo-se aos trabalhadores que se rebelavam como comunistas, Barreira vai firmar um acordo que permite a demissão de duzentos trabalhadores, onde ele recebe vinte mil pesos por cada trabalhador. Como foi dito ao início da análise deste filme, era intenção dos membros do grupo *cine de la base*, construir aos poucos (dentro do ritmo do filme) os processos de inserção do personagem Barreira dentro da corrupção que envolvia as lideranças sindicais peronistas no período em questão. O filme vai construindo um perfil de um homem corrupto em vários sentidos, pois Barreira além de ser corrupto com seus companheiros também enganava a mulher com uma amante, e tampouco era alguém em quem sua amante poderia confiar.

Uma das cenas nos mostra Barreira indo negociar com um dos patrões para pedir um aumento em nome dos funcionários de uma fábrica. O patrão diz para Barreira que os galpões estavam cheios de mercadoria, então não teria nenhum problema o acontecimento desta greve, que inclusive, seria algo que Barreira deveria fomentar entre os trabalhadores desta fábrica. Barreira então convoca os funcionários desta fábrica para uma conversa, onde ele estimula os trabalhadores a pedirem o aumento e pararem caso não conseguissem esse aumento. Neste momento um dos trabalhadores que faz parte da oposição a Barreira interrompe sua fala e diz aos seus companheiros que esta era mais uma manobra de Barreira. Começando neste momento uma briga. Barreira então, acusa esta oposição de ser anti peronista e que não iria permitir isto, dizendo: existem peronistas e peronistas.



Imagem 30. Barreira discursando para os trabalhadores de uma fábrica. Com a imagem de Perón atrás. *Los Traidores* (1973).

Momentos depois, Barreira manda seus homens espancarem este trabalhador que se manifestou contra ele durante essa conversa com os trabalhadores. Aparentemente esta cena é a mesma cena inicial, agora a partir de outro ângulo. Agora a cena se dá a partir da perspectiva dos agressores, ao público aparece o homem no chão sendo espancado.

O filme também vai nos mostrar como vai se organizando uma oposição a Barreira. Mostrando reuniões de um grupo com alguns homens e mulheres que enxergam em Barreira, a figura de um traidor. Basicamente as reuniões são feitas para buscar alternativas para acabar com o problema da burocracia sindical, onde os integrantes desta oposição cogitam participar das eleições. Mas ao mesmo tempo chegam à conclusão de que as eleições não resolveriam o problema. Em uma das reuniões, um dos integrantes da oposição diz: somos peronistas também, outro integrante responde: sim! Somos peronistas, mas não igual a ele! Reforçando que esta oposição, ainda que acredite no peronismo, não acredita no peronismo que Barreira representa. Concluem então que para se organizar contra essa burocracia, eles precisam se organizar a partir da base. Cada integrante da oposição deveria reunir um grupo de companheiros para se organizar neste sentido. Neste sentido, o grupo *cine de la base*, busca através destes militantes desconformes com a atuação da burocracia sindical, expor suas próprias posições e ideais políticos, pois eles em verdade acreditavam e defendiam um cinema que enquanto instrumento

político fosse capaz de atuar a partir da base, por isso a questão da difusão do filme *Los Traidores* foi uma problemática para os membros do grupo.

Jorge Giannoni nos diz em Peña e Vallina (2000), que em 1973, *Los Traidores* foi exibido em Pesaro, porém foi recebido com estranheza, pois o cinema político europeu era precisamente documental. Mas Gleyzer trouxe essa proposta de um cinema político ficcional, por acreditar que para a camada mais popular daquele período na Argentina, a ficção seria mais atrativa. Para Gleyzer, o grande questionamento do cinema latino-americano e do cinema revolucionário, seria pensar para quem eram destinados estes filmes. Para ele, o problema residia em como fazer um cinema que chegasse até a base, não apenas no campo teórico, mas sim em método e prática. Ainda em Peña e Vallina (2000), Gleyzer diz:

Quando defendemos a posição de que o cinema é uma arma, muitos colegas nos respondem que a câmera não é um rifle, que isso é uma confusão, etc. Ora, é claro para nós que o cinema é uma arma de contra-informação, não uma arma do tipo militar. Uma ferramenta de informação para a base. Este é o outro valor do cinema neste momento de luta. Portanto, é difícil para nós entrarmos em uma espécie de discussão europeizante sobre estruturas ou linguagem. Para nós, a linguagem e a linguagem estão estritamente ligadas à nossa situação conjuntural de tomada de poder. Assim que tomarmos o poder, podemos nos permitir discutir questões de estilo ou construção. Agora não. Por exemplo: neste momento o povo chileno resiste ao fascismo: a única função útil que podemos cumprir a este respeito é a da contra-informação, já que o imperialismo separou o Chile do resto do mundo. É assim que entendemos que o cinema é uma arma (tradução livre)⁹⁰ (PEÑA E VALLINA, 2000, p.124).

Aparece no filme cenas originais do *cordobazo*. Onde surge a polícia e os manifestantes na rua ao som de *La marcha de la bronca* de composição de Miguel Cantillo. Que diz:

Eles brigam quando riem satisfeitos
Tendo comprado seus direitos
Discutir quando eles se tornarem moralistas
E os artistas vêm correndo
Bronca quando em plena luz do dia
Eles levam sua hipocrisia para um passeio
Bronca dos bravos, minha
Discussão que pode ser recitada

⁹⁰ Cuando sostenemos la posición de que el cine es una arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es una arma de contrainformación, no una arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación conyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no. Por ejemplo: en estos momentos el pueblo chileno resiste al fascismo: la única función útil que podemos cumplir al respecto es la de contrainformación, ya que el imperialismo ha separado Chile del resto del mundo. Es así como nosotros entendemos que el cine es una arma (PEÑA E VALLINA, 2000, p.124).

Para quem pega o que é nosso
 Com a luva para disfarçar
 Para quem lida com as linhas
 Do fantoche universal
 Para quem marcou os decks
 E sempre receba o melhor
 Com o ás de espada ele nos domina
 E com aquele com clubes, ele entra para dar e dar e
 Março! Um dois
 Não posso ver
 Tanta mentira organizada
 Sem responder com voz rouca
 Minha raiva
 Minha raiva
 Eles lutam porque matam com atrevimento
 Mas nada é sempre claro
 Lute porque o agressor rouba
 Mas o governante também rouba
 Lute porque tudo é proibido
 Mesmo o que eu vou fazer de qualquer maneira
 Lute porque nenhuma fiança é paga
 Se estamos presos pela esperança
 Lute, lute, aaaaah
 Aqueles que governam têm este mundo
 Repelido e dividido em dois
 Culpa por seu desejo de conquistar
 Pela força ou por exploração
 Lute então quando eles querem
 Que cortei meu cabelo sem motivo
 É melhor ter cabelo livre
 Essa liberdade com fixador
 Março!
 Não posso ver
 Tanto desastre organizado
 Sem responder a voz rouca
 De raiva
 De raiva
 Um problema sem bombas e rifles
 Lute com os dois dedos em V
 Briga que também é esperança
 Marcha de raiva e fé
 (tradução livre) ⁹¹

⁹¹ Bronca cuando rien satisfechos
 Al haber comprado sus derechos
 Bronca cuando se hacen moralistas
 Y entran a correr a los artistas
 Bronca cuando a plena luz del día
 Sacan a pasear su hipocresía
 Bronca de la brava, de la mía
 Bronca que se puede recitar
 Para los que toman lo que es nuestro

Álvaro Mélian nos diz em Peña e Vallina (2000) que apesar de Buenos Aires não estar vivendo naquele momento a mesma efervescência política que experimentava Córdoba, alguns membros do grupo foram até Córdoba vivenciar um pouco daquele clima tão inspirador e ali fizeram também algumas cenas de conflitos entre estudantes, trabalhadores e policiais. Talvez este se configure enquanto ato de atenção ao contexto social daquele momento presente no grupo *cine de la base*, assim como presente no filme *Los Traidores*. Que poderia ter seguido uma linha reta e ter abordado a problemática da burocracia sindical sem dedicar cenas a falar e mostrar o *cordobazo*, mas convenhamos que era de esperar que o intelectual que integrava o

Con el guante de disimular
 Para el que maneja los piolines
 De la marioneta universal
 Para el que ha marcado las barajas
 Y recibe siempre la mejor
 Con el as de espada nos domina
 Y con el de bastos entra a dar y dar y
 ¡Marcha! Un, dos

No puedo ver
 Tanta mentira organizada
 Sin responder con voz ronca
 Mi bronca
 Mi bronca
 Bronca porque matan con descaro
 Pero nunca nada queda claro
 Bronca porque roba el asaltante
 Pero también roba el gobernante
 Bronca porque está prohibido todo
 Hasta lo que haré de cualquier modo
 Bronca porque no se paga fianza
 Si nos encarcelan la esperanza
 Bronca, bronca, aaaaah
 Los que mandan tienen este mundo
 Repodrido y dividido en dos
 Culpa de su afán de conquistarse
 Por la fuerza o por la explotación
 Bronca pues entonces cuando quieren
 Que me corte el pelo sin razón
 Es mejor tener el pelo libre
 Que la libertad con fijador
 ¡Marcha!

No puedo ver
 Tanto desastre organizado
 Sin responder la voz ronca
 De bronca
 De bronca
 Bronca sin fusiles y sin bombas
 Bronca con los dos dedos en V
 Bronca que también es esperanza
 Marcha de la bronca y de la fe

Disponível em: < <https://www.cifraclub.com.br/miguel-cantilo/marcha-de-la-bronca/letra/> >. Acesso em 08 de junho de 2021.

grupo *cine de la base*, não poderia pensar em um filme como *Los Traidores*, concluído em 1973, sem pensar e repensar os acontecimentos da última década e começo da década em questão. Especialmente o expoente da insurreição estudantil e obreira como foi *cordobazo*.

Em seguida aparece o Barreira conversando com seus companheiros, dizendo que eles precisam se organizar e tomar alguma medida diante do *cordobazo*. Também aparecem representantes do capital norte-americano, dizendo que se a situação não se resolve em Córdoba ou se alcançar um nível nacional, eles iriam intervir, uma vez que o governo não consegue resolver esta situação. Em outro momento aparece Barreira e mais outros dois representantes dos sindicatos de maior relevância na Argentina no período em questão, em um encontro com o presidente, no filme não fica claro, mas conforme o período, o presidente era Onganía (foi exposto anteriormente neste trabalho, ainda que de modo resumido, o modo como Onganía chega ao poder, assim como as características principais de seu governo e como se dá sua derrocada, que inclusive, decorre do *cordobazo*). O presidente solicita que estes representantes sindicais argentinos falem com Perón para exigir que ele condene publicamente o terrorismo promovido pelo *cordobazo*.

Próximo ao final do filme, Barreira sonha com seu enterro, onde ele aparece vivo observando toda a cerimônia. Em uma das cenas surge o militante da oposição que foi morto pelos companheiros de Barreira, ele aperta a mão de Barreira e diz que sua morte é uma grande perda para o sindicato. No ato do enterro, o presidente aparece fazendo um discurso enquanto um homem ao seu lado dar gargalhadas com bastante frequência, também se pronuncia o líder da CGT, que aparece como alguém desarticulado que não sabe falar, e ao final de sua fala, alguém passa um sanduiche para ele, que come ali mesmo. Antes surge um dos donos de fábrica com quem Barreira negociou, chega com um cavalo que havia prometido a Barreira, e diz: que pena, eu ia dar este cavalo de presente para ele, e nem ia cobrar nada, pois devia tantos favores a ele. O enterro é surrealista, visto que é um sonho, porém não é surrealista apenas por ser um sonho, acredito que neste momento experimentou-se um pouco da liberdade poética que Álvaro Melián disse que eles não tiveram ao longo do filme, mas é ainda uma liberdade poética dura e política, totalmente integrada com o resto do filme. Nele aparece também uma pequena banda tocando e uma senhora (mãe de Raymundo Gleyzer) cantando um lamento que repete o nome de Barreira e diz vítima, vítima (o áudio nesta parte não é muito claro)! O áudio de fato foi um problema para o filme, assim como outras questões técnicas que não foram consideradas no momento da produção e montagem do filme, primeiro pelo fato de Gleyzer e os demais membros do grupo não estarem consideravelmente preocupados com esta questão, pois a concepção de produção de um filme que era alimentada pelo grupo *cine de la base*, estava longe

da lógica das grandes produções ou produções inspiradas em filmes comerciais, então assumidamente a atenção dada às questões técnicas era algo secundária, e era secundário também pelo fato de ser um filme produzido com baixo orçamento, em um período de fortes tensões políticas que também contribuíram para que o filme possua algumas limitações no aspecto técnico, mas como foi dito anteriormente, este fator não era para nada o que importava durante a construção deste filme, acredito que tampouco deveria ser relevante para esta análise e outras que existam acerca de *Los Traidores*, no entanto, não é possível deixar de enfatizar que parte do áudio não é compreensível (pelo menos não em um primeiro momento), e as legendas em inglês não ajudam neste entendimento. Alguns integrantes do filme vão expor comentários parecidos a estes aqui colocados em Peña e Vallina (2000).



Imagem 31. Cena do enterro de Barreira. *Los Traidores* (1973).

Graças ao suposto sequestro, Barreira ganha a eleição com mais de oitenta por cento dos votos. Um pouco antes Barreira retorna do suposto sequestro. Em outra cena que nos mostra uma reunião da oposição, surge o pai de Barreira que se junta a estes jovens militantes, contando um pouco acerca de sua experiência política de tradição peronista. Depois um dos jovens militantes diz que a única maneira de se organizar contra a burocracia sindical, é organizar sua própria violência. Organizar o exército revolucionário armado. Dito isto, na cena de comemoração de Barreira junto de seus homens, estes jovens militantes invadem esta

comemoração e atiram em Barreira. Em seguida fazem um anúncio dizendo que com esta ação, eles se unem a força guerrilheira argentina. Também falam para seus companheiros (neste caso para o público) que a revolução é possível e que é preciso lutar contra burocracia sindical. Repetindo a frase: Só a guerra do povo, salvará o povo! E a libertação dos trabalhadores será obra dos trabalhadores. Assinando como comando obreiro Rosales Saldanha. E assim acaba o filme, ou melhor, assim se abre o espaço para a discussão do filme.



Imagem 32. Cena do assassinato de Barreira. *Los Traidores* (1973).

Conforme Peña e Vallina (2000), o filme completo tinha aproximadamente três horas, porém dado o contexto no qual teria que ser exibido de forma clandestina, tantas horas de filme resultariam em um problema. *La Hora de Los Hornos* é um filme longo, porém com uma estrutura narrativa que permitia uma divisão em partes e a organização de projeções destas partes. O que não era possível fazer com *Los Traidores*, então diversos cortes foram feitos. Cortes que foram executados em prol das projeções que seriam realizadas. Feitos pensando naqueles aos quais o filme estava destinado.

Entendemos no filme *Los Traidores* aspectos da atividade intelectual diferentes em um sentido mais específico, da atividade intelectual presente e/ou proposta em *La Hora de Los Hornos*, porém em uma dimensão geral compartilhando aspectos dessa atividade. É possível dizer que a atividade intelectual é a mesma ou muito parecida, se pensarmos neste cineasta que está inserido na sociedade latino-americana enquanto pequeno burguês, que não

necessariamente faz parte da classe trabalhadora, mas que consciente da função que deve desempenhar junto a estes trabalhadores, estudantes e populares adere a luta revolucionária em busca da libertação argentina, latino-americana e terceiro mundista. Utilizando para tal feito, o cinema enquanto instrumento que induz a discussão política, social e econômica. Fatores que ao pensarmos a América Latina e sua condição de dependência, não podem ser considerados de modo separado.

Os dois filmes compartilham um perfil de intelectual que surgia na América Latina, inspirados nas mudanças sociais ocorridas no mundo (muitas delas expostas neste trabalho), Revolução Russa, Segunda Guerra Mundial, Lutas anticoloniais na Ásia e África, Revolução Cubana. Ditaduras militares na América Latina. Na Argentina, alternância de governos civis e militares, ascensão do peronismo, queda do peronismo, ditadura Onganía, cordobazo, dentre tantos outros acontecimentos relevantes para a construção e atuação destes intelectuais latino-americanos.

Se Gramsci nos inspira a buscar respostas para o questionamento acerca de como o intelectual se desenvolve frente aos processos de produção de hegemonia, temos através destes dois filmes, a partir destes dois grupos e cineastas distintos, que compartilham, porém, o status de pioneiros do cinema militante argentino, caminhos parecidos (até certo ponto) e distintos neste processo. É verdade que os cineastas do *cine de la base* surgem deste grande grupo que envolve o *Nuevo Cine Latinoamericano*, assim como os cineastas do grupo *cine de liberación*. Ambos também estão inseridos na noção de terceiro cinema e como disse anteriormente, estão inseridos no que se denomina cinema militante, ou mais especificamente, cinema militante argentino. Ambos compartilham a raiva pelos mesmos inimigos: o imperialismo norte-americano e o neocolonialismo, mas deve-se acrescentar que o grupo *cine de la base* possuía outro inimigo, contra quem considerava extremamente necessário e urgente lutar, um inimigo que era muito próximo do *cine de liberación*, um inimigo por quem o *cine de liberación* guardava admiração. Um inimigo com muitos braços e muitas pernas, obviamente, muitas cabeças também. Esse inimigo era o peronismo (é necessário que o leitor não faça uma acepção literal, pois como foi dito, o peronismo possuía muitos membros, capazes de ser radicalmente distintos entre si) que em sua face que refletia a concordância de classes. Um inimigo que para estes cineastas do *cine de la base*, era responsável por trair os trabalhadores, e assim não permitir o seu avanço na luta revolucionária, em outras palavras, não permitir sua libertação.

Gramsci nos diz que os intelectuais surgem a partir de processos históricos reais, pois bem, os intelectuais responsáveis por este filme, surgem a partir da necessidade de revelar ao trabalhador as artimanhas da burocracia sindical, que apesar não ser dito de modo claro no

filme, são também artimanhas daquele expoente político que Onganía convoca para acalmar a insurreição estudantil e trabalhadora em Córdoba. Que, como vimos neste mesmo capítulo, foi convocado pelos responsáveis de sua queda. Foi convocado pelos responsáveis da ditadura que o tirou do poder. Através de *Los Traidores*, os cineastas do grupo *cine de la base* pretendem denunciar e informar ao trabalhador argentino acerca da atuação de seus representantes políticos e sindicais. É neste sistema de relações que a atividade intelectual destes cineastas através do filme *Los Traidores* se estabelece no processo revolucionário. Além de outras atividades que eram comuns ao cinema militante argentino, como o uso das projeções fílmicas, o artifício do debate, das discussões ao redor dos assuntos que o filme despertava. E principalmente a concepção de inserir o espectador no filme, através deste debate, no qual o espectador não é apenas um receptor passivo daquilo que o filme aborda.

Se em *La Hora de Los Hornos* a ideia de universidade está ainda totalmente atrelada às classes altas, burguesas e a uma intelectualidade alheia a realidade argentina algo particular das primeiras décadas do século XX. Em *Los Traidores*, ao nos apresentar o *cordobazo*, uma outra imagem do universo acadêmico exibida. Pois como vimos ao longo deste capítulo o movimento estudantil de Córdoba contribuiu junto dos trabalhadores para a efetividade e significância do *cordobazo* ao final da década de 1960 e começo da década de 1970.

Se é através dos processos históricos que os intelectuais orgânicos devem se organizar e posicionar tanto para a manutenção do Estado burguês quanto para a transformação social, os intelectuais do grupo *cine de la base*, assumem através do filme *Los Traidores* uma postura crítica em prol da promoção das mudanças sociais, não apenas em um sentido de indicar e construir uma narrativa acerca dos inimigos estrangeiros do povo latino-americano, mas também busca mostrar ao trabalhador argentino quais são os inimigos mais próximos e incorporados ao movimento. Um exemplo disto são as cenas que mostram as negociações de Barreira com o capital norte-americano e o seu total interesse em fazer acordos visando apenas seus ganhos pessoais, principalmente financeiros. Rejeitando qualquer benefício que os trabalhadores pudessem obter como resultado desta relação, que com base no foi dito ao longo deste trabalho, é possível saber que desta relação o trabalhador vai sempre perder mais do que ganhar, bom neste caso, Barreira, seus comparsas, os donos de capital norte-americanos e os donos de fábricas na Argentina eram os únicos que ganhavam com estas negociações.

O intelectual responsável pela construção do filme *Los Traidores*, assim como responsável pelas exibições e discussões ao redor deste filme, se insere na vida prática das massas populares na Argentina, especialmente dos trabalhadores através da discussão promovida por este filme. Assumindo uma postura crítica no sistema de relações sociais,

desenhando sua atividade intelectual e pontuando as diferenças com os intelectuais do grupo *cine de liberación*. Compreendendo a realidade que constituía o começo da década de 1970, como disse anteriormente, em uma Argentina pós *cordobazo* e com a volta de Perón ao poder graças a interesses burgueses e oligárquicos. Entendendo que se os processos históricos reais vivenciados no mundo, na América Latina e na Argentina contribuíram para a formação de um perfil de intelectual que vai conceber o filme *La Hora de Los Hornos* tendo como aliado político o peronismo, outros processos históricos iram suceder na Argentina ao final da década de 1960 e ao começo de 1970 que irão contribuir para a construção de um intelectual que analisando todos os fatores anteriores vai se posicionar contra elementos decorrentes da relação peronismo e trabalhadores. Na acepção desses intelectuais tal relação impede o crescimento e a libertação dos trabalhadores na Argentina, e que estão presente no filme *Los Traidores*. Deve se ressaltar também a relação nutrida pelo grupo *cine de la base* com o PRT-ERP durante um momento de atuação do grupo, porém construída talvez de modo mais crítico que a relação do grupo *cine de liberación* com o peronismo. Relação inclusive que não se faz presente no filme *Los Traidores*, talvez pelo fato do filme ter sido construído sem o assessoramento do partido, como foi dito, no momento da produção do filme, o PRT passava por conflitos internos. E como foi visto ao longo deste capítulo, o PRT teve uma existência bastante instável. Talvez por isto, a relação *cine de la base* e PRT-ERP não tenha sido uma relação linear. Mas conforme nos diz a teoria gramsciana, a relação entre o intelectual e o partido é uma relação fortuita, mesmo quando não estão atuando juntos, pois o intelectual e político devem assumir o compromisso de pensar a atuação junto das bases. Neste sentido talvez, a relação do *cine de la base* tenha se desenvolvido melhor com as *Fuerzas Armadas Revolucionarias-FAR*. Quando pensamos que o grupo exerceu atividades mais diretas junto do FAR (como foi visto no capítulo 3).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja de procedência norte-americana ou europeia, a verdade é que o cinema chega na América Latina trazido por estrangeiros. Assim, o cinema começa a se desenvolver na América Latina no século XIX, em paralelo a transição de uma dependência (econômica, política, social e cultural) europeia, para uma dependência norte-americana. O que leva o povo latino-americano a caminhar frente aos modelos de modernização europeus e norte-americanos. Induzindo a América Latina a vivenciar conflitos ao redor da ideia de identidade nacional ao começo do século XX. Conflito este, que ganhará impulso nas décadas de 1960 e 1970, através do *nuevo cine latinoamericano* e do cinema militante argentino.

O final da Segunda Guerra Mundial vai representar o avanço das forças norte-americanas na América Latina. Onde o cinema vai se configurar enquanto uma das vias utilizadas pelo imperialismo norte-americano, a fim de efetivar seu controle hegemônico. O *nuevo cine latinoamericano* surge com a finalidade (dentre muitas outras) de combater a ação do cinema comercial na América Latina. Construindo então uma nova linguagem e uma nova estética, além de repensar desde a produção até o processo de distribuição filmica. Outro acontecimento que vai ter muito peso no desenvolvimento de um cinema político na América Latina, vai ser a Revolução Cubana. Atuando de forma ideológica e prática no perfil do intelectual e do cinema na América Latina a partir da década de 1960. Seja através da figura inspiradora e combativa de Che Guevara ou até mesmo no apoio prestado pelo ICAIC ao longo dos anos.

Ao passar do tempo, tendo estes acontecimentos históricos como base. A sociedade e o cinema vão se dividir (às vezes de forma clara, em outras vezes de modo turvo) entre aqueles que atendem aos interesses imperialistas e burgueses e aqueles que assumem o compromisso de estar com o povo e incentivar sua conscientização afim de desarticular as estratégias do poder dominante. O cinema militante argentino (herdeiro do *agitprop* soviético, das ideias de Che Guevara, Frantz Fanon, além do cinema de Joris Ivens, Chris Marker, Fernando Birri e outros) das décadas de 1960 e 1970 se constitui enquanto legítima forma de cinema revolucionário,

aportando um perfil de intelectual que se pode considerar orgânico muito próximo do conceito gramsciano de intelectual orgânico.

Diversas são as influências nas quais este cinema militante se apoia para elaborar uma proposta revolucionária. Por exemplo, da experiência do *agitprop* soviético, assim como do cine-trem de Medvekin, surgem bases para pensar a distribuição itinerante, assim como os processos de produção coletiva e a redefinição dos limites da atividade intelectual. Alguns movimentos cinematográficos europeus que surgem em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, vão exercer forte inspiração ideológica e estética para o *nuevo cine latinoamericano* e conseqüentemente para o cinema militante argentino.

O neorrealismo italiano irrompe aportando uma nova estética que vai na direção contrária do cinema comercial hollywoodiano, através dele muitos outros movimentos cinematográficos apresentam suas propostas, naquele contexto inovadoras para o cinema político latino-americano (que até então, não existia, e se existia era apenas uma semente). Como o *cinema Verité*, o *Free cinema*, a *nouvelle vague francesa* que assim como outros “novos cinemas”, vai participar da chamada modernidade cinematográfica. A exemplo da *New Wave Tchecoslovaca*, a *German New Wave*. Este trabalho também considerou importante trazer uma breve discussão acerca do que foram as lutas anticoloniais no continente africano, buscando estabelecer aproximações com a situação latino-americana dentro de um contexto terceiro mundista. E apontando a conexão com o pensamento de Frantz Fanon.

Fanon, foi um nome que apareceu neste trabalho do começo ao fim. Baseado nisto, temos a pauta da grande influência que Fanon exerceu na chamada nova esquerda latino-americana e em sua arte e cinema político e revolucionário. Pois bem, para as lutas anticoloniais no continente africano, Fanon foi um expoente. Para os movimentos cinematográficos latino-americanos, em especial para o cinema militante argentino, Fanon aporta a ideia de que a descolonização demanda de um novo homem, uma nova humanidade (algo que começa a ser visto no *nuevo cine latinoamericano* através das teorias de Fernando Birri). E que a violência com uma orientação social é legítima enquanto arma na luta revolucionária.

O capítulo que se dedicou a abordar as inspirações (do cinema militante argentino) fora da América-Latina, se encerra trazendo breves informações acerca da vida e obra de dois importantes cineastas europeus que muito contribuíram para o desenvolvimento do *nuevo cine latinoamericano*, que são Joris Ivens e Chris Marker. Joris Ivens que particularmente vai ter muita influência na construção do grupo *cine de la base*, por ser muito admirado pelos membros do grupo.

Como foi mencionado, alguns acontecimentos históricos atuaram de forma considerável nos processos de criação e desenvolvimento do cinema militante argentino. Por isso, o terceiro capítulo deste trabalho iniciou discorrendo acerca de como se deu a Revolução cubana e de que forma ela impactou o cinema dos demais países latino-americanos. Este trabalho, assume também como pressuposto a afirmação de que se faz indispensável para um estudo sobre questões políticas na América Latina, entender os processos de dependência (europeia e norte-americana) e libertação de Cuba. Assim como, se deve ter em conta os aportes do governo cubano (governo revolucionário), bem como do ICAIC.

Um estudo acerca destes processos (dependência e libertação) em Cuba, nos fornece grandes informações sobre como se origina a inserção norte-americana na América Latina, assim como quão difícil se dá a luta pela libertação dos povos latino-americanos de toda forma de poder e controle exercido pelo imperialismo norte-americano. Uma das consideráveis contribuições da Revolução cubana para as organizações de esquerda latino-americanas, foi a inserção da pauta revolucionária acerca da incorporação ou não da via armada. Que aparece também como uma das formas de luta contra as ditaduras militares que neste momento se erguem na América Latina.

A atuação de Che Guevara no processo revolucionário, também irá atingir diretamente a formação do intelectual revolucionário nas décadas de 1960 e 1970. A morte de Che Guevara também será incorporada ao cinema militante argentino. *La Hora de Los Hornos*, por exemplo, dedica uma longa sequência de planos com a imagem de Che com algumas frases acerca do papel do homem latino-americano dentro do processo revolucionário. Além do próprio nome do filme, que se origina de uma frase de Che. Os cineastas do grupo *cine de la base* são atingidos pela influência de Che Guevara de uma maneira que está mais associada com a ação prática. O certo é que a Revolução cubana e tudo que envolve a figura emblemática de Che Guevara, foram essenciais para o desenvolvimento do *nuevo cine latinoamericano*.

Reagindo a experiência da Revolução cubana e a “ameaça” revolucionária na América Latina. Os Estados Unidos vai orientar e fomentar a elaboração de ditaduras militares em vários países latino-americanos. Contando com a colaboração de militares, partidos políticos locais, setores da sociedade civil, além de setores religiosos. O *nuevo cine latinoamericano* precisou se organizar frente a esta realidade, onde a colaboração de Cuba através do ICAIC e de alguns cineastas cubanos, foi de extrema importância. O desenvolvimento e divulgação da noção de uma consciência regional e nacional que une os diversos países latino-americanos (apesar de sua imensa diversidade), é um dos aspectos positivos resultantes da atuação do *nuevo cine latinoamericano*.

Inúmeros foram os danos causados pelas ditaduras militares na América Latina, no caso da Argentina em especial, o horror começa ainda no governo de Isabel Perón (esposa do General Perón, que assumiu o poder após sua morte no começo da década de 1970). Que tanto abre mais espaço para o neocolonialismo, como possibilitou o avance ditatorial e repressivo na Argentina, que a partir do comando do seu ministro de ação social, Lopes Rega, vai criar a *Aliança Anticomunista Argentina-AAA*. Responsável por ações violentas, sequestros e assassinatos. Responsável, inclusive, pelo sequestro do líder do grupo *cine de la base*, o cineasta Raymundo Gleyzer, além de perseguir muitos outros cineastas, incluindo o cineasta membro do grupo *cine de liberación*, Fernando Solanas (defensor do peronismo). O governo de Isabel Perón proporcionou em muitos aspectos a consolidação do golpe militar em 1976. Último golpe militar (depois de alguns anteriores) e o mais violento da história da Argentina.

O peronismo responsável por entregar de certa forma a Argentina aos militares e ao neocolonialismo, não se traduz apenas no governo de Isabel Perón. Desde sua constituição, o peronismo esteve envolvido em controvérsias, além do fato de ao longo dos anos e conforme as demandas apresentadas, o movimento ter se multiplicado em diversos setores, que às vezes entravam em conflito entre si, inclusive. O peronismo que deu protagonismo ao trabalhador argentino, também foi acusado de usar e manipular o trabalhador vindo do interior, é o mesmo peronismo que possui em suas bases políticas, associações com a burguesia nacional, por exemplo. Além do fato, do último mandato de Perón no começo da década de 1970 (antes de sua morte), ter se dado também por interesses de representantes da própria ditadura que derrubou seu governo em 1955.

Frente aos urgentes conflitos políticos, associados a uma tomada de consciência por parte de setores artísticos, intelectuais, estudantes e trabalhadores. A América Latina das décadas de 1960 e 1970, vai ser um terreno fértil para o desenvolvimento de legítimas manifestações políticas revolucionárias. No cinema brasileiro se constroem movimentos de grande peso para a cultura cinematográfica latino-americana. Como o movimento *cinema novo*. Protagonizado pela figura de Glauber Rocha e seus manifestos *Estética da fome* e *Estética do sonho*. Dividido em três momentos e promovendo o desenvolvimento de uma nova estética cinematográfica que fosse essencialmente crítica. O movimento *cinema novo* surge ao começo da década de 1960 (antes da ditadura militar no Brasil) e resiste até o final desta mesma década, quando a forte repressão ditatorial torna sua sobrevivência praticamente impossível. Vale ressaltar que por um lado, o movimento cinema novo pensou e colocou em prática (no campo cinematográfico) uma nova estética, questionadora e agressiva (em alguns momentos), a ação

prática no que corresponde aos processos de distribuição e difusão fílmica não acompanharam esse rompante político.

O mesmo vai ocorrer com outros movimentos cinematográficos do período em questão. Como é o caso de outro movimento cinematográfico, também brasileiro, o *cinema marginal*, que apesar de romper com as limitações políticas do movimento cinema novo, tecendo duras críticas e rejeitando as conformações as quais este movimento se submeteu. Apesar disto, assim como apesar de romper com o anseio de agradar ao público ofertando algo utópico, em troca trazendo uma estética “suja” que representava uma ruptura radical. Apesar disto, o *cinema marginal* também não conseguiu abarcar a questão da distribuição, ficando limitado à alguns setores artísticos e intelectuais.

Fortemente influenciado pelo cinema verdade, pelo cinema direto, assim como pelo cinema de Fernando Birri. Outro destaque do cinema político brasileiro no período em questão, é a *Caravana Farkas*. Por se tratar literalmente de uma caravana, que percorreu o nordeste do Brasil em busca de filmar a “realidade brasileira” (realidade é sempre uma noção delicada para se usar, ainda que acredito que existem inúmeros pedaços da realidade brasileira nos filmes da *Caravana Farkas*). A *Caravana Farkas* também filmou outras regiões brasileiras a partir de temáticas variadas.

Outro grupo cinematográfico de grande relevância para a constituição desse cinema político latino-americano, é o grupo de cinema boliviano *Ukamau*, especialmente através da figura do cineasta Jorge Sanjinés. *Ukamau* inovou ao incorporar uma linguagem indígena, o aymara. Uma das formas que o cineasta encontrou para desenvolver um cinema junto do povo. A *Escuela Documental de Santa Fé* junto do cinema e teoria do cineasta argentino Fernando Birri, também participou deste processo. Birri foi um dos primeiros cineastas a se preocupar em desenvolver um cinema político e social que pensasse na articulação entre teoria e prática. Birri admite o problema do subdesenvolvimento latino-americano, responsabilizando o imperialismo e seu cinema. Assumindo também que o cinema que a Argentina e os demais países latino-americanos necessitavam era um cinema que fortalecesse o processo de conscientização e promovesse o desenvolvimento de um novo homem para uma nova sociedade com uma nova arte e um novo cinema.

Inspirados pelo cinema de Birri, os cineastas também argentinos, Octavio Getino e Fernando Solanas vão desenvolver a noção de terceiro cinema através do manifesto *Hacia Um Tercer Cine*. Ambos ligados diretamente a noção de terceiro mundo. Portanto, o terceiro cinema deveria se caracterizar por ser uma proposta de cinema de ação, cinema de agressão. Atuando como instrumento revolucionário contra dominação imperialista e neocolonialista. Os cineastas

do terceiro cinema defendiam um cinema de destruição e construção. Ao abordarmos tanto a atuação dos grupos *cine de liberación* como do grupo *cine de la base* (categorias internas do terceiro cinema, pensada dentre outras coisas para atender a problemática da distribuição e difusão de seus filmes), assim como dos filmes que foram analisados, podemos perceber de certa forma em quais aspectos, o cinema militante argentino pode destruir e construir.

O cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970, não somente estava disposto a repensar ou criar uma nova estética. Os cineastas desse cinema, entendiam que era necessário repensar a própria noção de cinema, além de pensar o papel do cineasta/intelectual no desenvolvimento deste cinema e principalmente, se fazia urgente repensar a questão da distribuição. Justamente nestas ações desenvolvidas pelo cinema militante argentino, é possível estabelecer relações com a noção de intelectualidade orgânica gramsciana.

Este trabalho também buscou discorrer acerca das tensões existentes entre os intelectuais argentinos nas décadas de 1960 e 1970, expondo tanto uma tradição intelectual gramsciana na Argentina, bem como ilustrando alguns pontos de uma tensão intelectual que se estende até os movimentos cinematográficos aqui estudados junto de seus respectivos filmes. O cinema militante argentino também estava associado a formação de uma nova esquerda na Argentina. Que se forma a partir de três eventos históricos em particular: a queda do peronismo, a Revolução cubana e o golpe militar de Juan Carlos Onganía. Eventos que ocorreram entre as décadas de 1950 e 1960. Se faz necessário acrescentar a importância do *cordobazo* na formação e desenvolvimento desta nova esquerda no começo da década de 1970. Se faz indispensável pensar a atuação do grupo *cine de Liberación* a partir destes eventos, em especial a Revolução cubana e a ascensão e queda do governo peronista. Eventos presentes em *La Hora de Los Hornos*. A Revolução cubana mais relacionada com a primeira parte do filme e a queda do governo peronista enquanto temática da primeira parte dentro da segunda parte do filme. A ditadura Onganía e o *cordobazo* vão estar mais presentes enquanto aspectos da crítica e da inspiração do filme *Los Traidores*.

Quando pensamos a relação existente entre esses dois filmes: *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores* com a noção de intelectualidade orgânica gramsciana, podemos afirmar que: Desde as primeiras cartelas de *La Hora de Los Hornos* há um anúncio da relação estabelecida entre os cineastas/intelectuais e o povo, este último configura-se como parte principal do filme. Remarcando também um compromisso de Getino e Solanas não somente através do filme, mas um compromisso de suas atuações políticas junto ao povo. Que é o compromisso de utilizar a Argentina como exemplo para falar também de outros países latino-americanos ainda não

libertados. Partindo da afirmação que o povo latino-americano sofre dos mesmos males e enfrenta os mesmos inimigos.

Colonização, imperialismo e neocolonialismo foram palavras ditas exaustivamente ao decorrer deste trabalho, pois estes cineastas utilizaram bastante estas palavras sem suas teorias, falas e em seu cinema. especialmente na primeira parte de *La Hora de Los Hornos*, que está quase incessantemente alternando informações acerca de miséria e das dores latino-americanas com as ações destes inimigos, seja mostrando a violência policial, o ritmo frenético de trabalho nas fábricas em contraste com a imagem da burguesia em momentos de lazer ou mesmo mostrando propagandas que oferecem ao povo latino-americano uma vida irreal conforme os modelos de vida burguesa norte-americana.

La Hora de Los Hornos nos diz tanto literalmente através de uma cartela, como nos diz de formas indiretas, com exemplos reais, que a América Latina é uma nação inacabada. Assim sendo, este intelectual orgânico argentino, lutou com a ajuda do aparelho ideológico no qual estava especializado. Não diria que estes cineastas lutaram com o apoio do aparelho ideológico que a eles pertencia, pois acredito que seria uma afirmação equivocada, partindo do pressuposto que estes cineastas colocaram o povo antes do cinema. Sempre pensando para quem seriam estes filmes, como estes filmes poderiam chegar até determinado público e como o povo faria parte do filme, não apenas como receptor passivo, mas especialmente como ator (construindo o filme junto desses cineastas). Pois para estes cineastas importava mais o processo revolucionário ativado através do filme, do que o filme especificamente. Não havia espaço (ou não deveria ter) para a discussão acerca de aspectos técnicos. Dito isto, durante as análises dos filmes (neste trabalho) se buscou também não centralizar a discussão em aspectos técnicos dos filmes, mas especialmente em todos dados fornecidos, atentando por sua vez, a forma como estes dados foram transmitidos. Relacionando imagens com a voz over e com os diálogos. Pois parece que poderia ser uma ação pouco produtiva, concentra-se em algo que não era aspecto constitutivo do cinema militante argentino.

Também com base em Gramsci seria possível dizer que se a hegemonia potencializa as ideologias, este cinema atuando enquanto arma contra hegemônica também potencializa as ideologias, neste caso, relacionadas aos ideais da nova esquerda argentina (de forma geral, ideais pertencentes à nova esquerda latino-americana). Em comunhão com outros movimentos cinematográficos latino-americanos do período, defendendo a necessidade de criação de uma nova estética, que seja em *La Hora de Los Hornos* de forma documental ou em *Los Traidores* em formato de ficção, pertence a uma ampla pesquisa, realizada não apenas em documentos e

filmes, mas também diretamente junto dos movimentos de trabalhadores e estudantes, assim como com líderes sindicais (*cine de la base*) e com o ex-presidente Perón (*cine de liberación*).

Neste processo, estes intelectuais tendo compreendido a forma como sua prática pode ser útil, atuam de modo a promover a emancipação cultural das massas. Se é através da atividade política que o intelectual vai recompor sua prática, o cineasta militante argentino das décadas de 1960 e 1970, vai atribuir outro valor a atividade intelectual na Argentina, que segundo *La Hora de Los Hornos*, era até então uma atividade nas mãos de intelectuais que não pertenciam a cultura latino-americana por estarem demasiado absorvidos pela cultura europeia. É através do contato com as massas no decorrer da sua militância que este cineasta vai obter seu repertório moral de intelectual, o que consequentemente promove o progresso intelectual das massas. Como vemos através dos filmes em questão, particularmente através das exposições e debates.

Outra questão que também é preciso ressaltar, é que tanto nas exposições de *La Hora de Los Hornos* quanto de *Los Traidores*, ocorria um processo ativo de recepção dos filmes. Todas as pessoas que assistiam os filmes e participavam dos debates, eram conscientes das possíveis consequências deste ato. Em *La Hora de Los Hornos* citam Fanon, dizendo: “Todos sujam as mãos”. Mas isto também faz parte do processo de fortalecimento e conscientização das massas, processo que Gramsci atribui a cultura a função de instrumento para tal ação.

Quando Gramsci nos diz que as camadas de intelectuais devem surgir a partir de processos históricos reais, poderíamos atribuir o desenvolvimento do cineasta militante argentino a alguns processos históricos, como a colonização, a Revolução Russa, as lutas anticoloniais. Na América Latina, a Revolução cubana, as ditaduras militares, ao avanço imperialista. Na Argentina, a ascensão e queda do peronismo, a ditadura Onganía, a última ditadura militar e a forte inserção do neocolonialismo, ao *cordobazo* e tantos outros processos históricos.

O cinema militante argentino surge com a pretensão de pensar a distribuição antes de qualquer outra coisa. O povo, o público é o primeiro elemento na construção da *La Hora de Los Hornos* e *Los Traidores*. A partir desta constante se pensa em falar que a América Latina é um continente em guerra. Um continente que foi traído desde suas origens. Que na América Latina não é preciso gases tóxicos (como no Vietnã) para dominar o homem, pois a violência cotidiana se ocupa disto. O neocolonialismo está disfarçado de nacional, o imperialismo está disfarçado de belo, de padrão, de paz, de herói. Também se pode falar que “existem peronistas e peronistas” e nesta afirmação não existe análise correta, temos dois filmes que estão relacionados com o peronismo de formas distintas. Enquanto um espera e acredita em Perón como único líder possível para a Revolução Socialista e consequentemente responsável por

libertar a Argentina destes males mencionados. O outro não pensa a figura de Perón separada desses mesmos males (igual pensavam outros trotskistas argentinos), portanto não necessita dele para fazer a revolução Socialista na Argentina. Oferecendo ao trabalhador uma imagem do peronismo que não é nem revolucionária, nem salvadora.

Gostaria de finalizar com uma música que pudesse dar um bonito ponto final para essa questão, mas não foi possível encontrar essa música e talvez essa questão não tenha um bonito ponto final ou até mesmo um final, além do mais essa não é questão central deste trabalho. Isto posto, em um pequeno trecho de sua música Somos Sur, a cantora franco-chilena Ana Tijoux nos diz:

Não te tememos, temos vida e fogo
Fogo em nossas mãos, fogo em nossos olhos
Temos tanta vida, e até a força vermelha
A pequena Maria não quer seu castigo
Vai se libertar com o solo palestino
Somos africanos, latino-americanos
Somos este Sul e unimos nossas mãos⁹²

⁹² Não te tememos, temos vida e fogo
Fogo em nossas mãos, fogo em nossos olhos
Temos tanta vida, e até força vermelha
A pequena Maria não quer seu castigo
Vai se libertar com o solo Palestino
Somos africanos, latino-americanos
Somos este sul e unimos nossas mãos
Ana Tijoux, 2014.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA. Ricardo Normanha Ribeiro. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de A história oficial e Pra frente Brasil. **Baleia na Rede**, v. 1, p. 128-145, dez.2009.
- AMIEVA, Mariana; ARRESEYGOR, Gabriela; FINKEL, Raul; SALVATORI, Samanta. **Cine argentino y dictadura**. Disponível em: <
http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/jovenesymemoria/bibliografia_web/ajes/cultura_amieva.pdf>. Acessado em: 06 de Maio de 2019.
- AGITAÇÃO e Propaganda no Processo de Transformação Social: Coletivo de comunicação, cultura e juventude da via campesina. **Coletivo de comunicação, cultura e juventude da via campesina**. 2007. Disponível em: <
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf>. Acesso em: 29 de Novembro de 2019.
- AGUIAR. Carolina Amaral de. **O Chile na Obra de Chris Marker: Um olhar para a unidade popular desde a França**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo. São Paulo. P. 389.2013.
- AGUILAR. Santiago. **Free cinema**: los jóvenes airados van al cine. Minerva, 2009.
- AOUAD. Amanda. **Mostra Jean Rouch, o cinema direto e o cinema verdade**. Cine pipoca cult. 2010. Disponível em: <<https://www.cinepipocacult.com.br/2008/07/cinema-direto-vs-cinema-verdade.html>>. Acesso em 15 de novembro de 2020.
- BAGGIO. Eduardo Tulio. O Cinema Verdade de Jean Rouch no filme Di Cavalcanti de Glauber. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.4, n.2, p.166-179, jul./dez. 2009.
- BARBOSA. Andréa. Imagem, pesquisa e antropologia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 3, nº 2/2014, pag. 3-8.
- BESKOW, C.A. **O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: Olhares e Vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 317 f. 2016. Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BEVERARI. Rafael Fermino. Os sinuosos trilhos soviéticos: Alexandre Medvedkine e o cinetrem. **Ponto e Vírgula** - PUC SP - No. 21 - Primeiro Semestre de 2017 - p. 54-67.
- BÊZ, A.S. **A periferia de “nosotros”. O debate sobre o documentarismo na América Latina**: uma análise do filme “La hora de los Hornos” (1968). 194 f. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.
- BIRRI. Fernando. **Manifiesto de Santa Fe**. 1962. Publicado em "La Escuela Documental de Santa Fe" páginas 12 y 13 / Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la

Universidad del Litoral /Argentina /Año 1964.

BIRRI. Fernando. DENTI. Jorge. GETINO. Octavio. SOLANAS. Fernando. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano*. Universidad Autónoma Metropolitana ; Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.

BONFIM. Leonardo. Nova vlnà: sobre a czech new wave. **Freakiun & meio**. 2009. Disponível em: <<https://freakiunmeio.wordpress.com/2009/10/13/nova-vlna-sobre-a-czech-new-wave/>>. Acesso em 17 de novembro de 2020.

BRAVI. Carolina. Cine, política y clases populares en *Los inundados* de Fernando Birri. **Revista Imagofagia** – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) www.asaeca.org/imagofagia n. 2 – 2010 – ISSN 1852-9550.

BROWN. Kevin. Agitprop in Soviet Russia. **Constructing the Past**. v. 14 : Iss. 1, 2013.

BURGOS. Raúl. Los gramscianos argentinos. Cultura y política em la experiencia de passado y presente. Siglo XXI. Buenos Aires, 2004.

CAETANO. Daniel Pecego Vieira. Cartografias das margens: estudos sobre a produção experimental dos cinemas argentino e brasileiro. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v.20, n. 2, pp.196-210, mai-ago. 2018.

CÁNEPA. Laura Loguercio. Cinema novo alemão. In: **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. **Documentos de historia argentina 1955-1976**. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

CARNOVALE. Vera. El morenismo y lucha armada em la etapa formativa del partido de los trabajadores (1963-1968). VI jornada de sociologia de la UNLP. La Plata, 2010.

CARPANI. Ricardo. **Arte y militância**. Buenos Aires: Continente, 2010.

CARVALHO. Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CASTRO. Claudia Gomes. **Imagens da revolução cubana**: Os cartazes de propaganda política do Estado Socialista (1960 – 1986). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências HUmanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASTRO, J. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro: pão ou aço. 10 ed. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

CELENTANO. Adrián. Las ediciones del maoísmo argentino. Primer colóquio argentino de estúdios sobre el libro e la edición. La Plata, 2012.

CHRISTOFOLETTI, P.F.M. **América em transe**: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). 2011. 232f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense,

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói-RJ, 2011.

COBB. Christopher H. **El Agit-Prop Cultural en la Guerra Civil**. STUDIA HISTORICA-HISTORIA CONTEMPORÁNEA, Vol. X-XI (1992-93) pp. 237-249.

COGGIOLA. Osvaldo. **Historia del trotskismo em Argentina y América Latina**. RyR. Buenos Aires, 2006.

COSTA. Iná Camargo. O repertório formal do agitprop. **Revista de Artes do Espetáculo** n. 3, março de 2012.

DE LA PUENTE, M.; RUSSO, P. **El compañero que lleva la cámara – cine militante argentino contemporáneo**. Buenos Aires: Tierra Sur, 2007.

_____. **Estética y política en el cine militante argentino actual**. La fuga, 7, 2008.

_____. **Cinema base: espalhe as lutas até as consequências finais**. 2013. Disponível: <<http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/cine-de-la-base-difundir-las-luchas-hasta-las-ultimas-consecuencias.html>>. Acessado em 13 de setembro de 2018.

DEL VALLE. Ignacio. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. El ojo que piensa. **Revista de cine iberoamericano**, n. 6, 2012.

DURIGUETTO. Maria Lúcia. **A questão dos intelectuais em Gramsci**. Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014.

ETULAIN, CARLOS R. Peronismo e origem dos operários na Argentina. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, 18/19, 163-176, 2005.

FANON. Frantz. **Os condenados da terra**. Maspéro, 1961.

FERNANDO E. SOLANAS, Grupo Cine Liberación. **La Hora de Los Hornos**. SOLANAS. Fernando E. GETINO. Octavio. Argentina, espanhol, 35 mm, Documentário, 255 min, 1968.

FLORES. Silvana. El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica. Imago Mundi. Buenos Aires, 2013.

FORTUNA. Carlos. Descolonização. O fim de um ciclo: Portugal, a África e a economia capitalista mundial. **Revista crítica de ciências sociais**. n. 15/16/17, 1985.

GADELHA. Gustavo Chataiguier. **Nouvelle Vague e Cinema Novo – paradigmas de cinema e suas relações**. Panambi n. 3 Valparaíso nov. 2016 ISSN 0719-630X. 25-49.

GALEANO. Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2020.

GARCÍA. Sara Velázquez. **EL NEORREALISMO ITALIANO. INFLUENCIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA**1. “Transfer” VII: 1-2. pp. 160- 171. ISSN: 1886-5542. 2012.

GRAFF, Séverine. **Cinéma-vérité ou cinéma direct: hasard terminologique ou paradigme théorique ?** Dossier: Mario Ruspoli et le cinéma direct. *Décadrages- Cinema*, à travers champs. 2011. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/decadrages/215>>. Acesso em 15 de novembro de 2020.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GETINO, Octavio. **A DIEZ ANOS DE "HACIA UN TERCER CINE"**. México: La filmoteca da la UNAM, n. 1. 1982.

GIL, Antônio Carlos, 1946- **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed., São Paulo: Atlas, 2002

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, Mariana Mol. Cinema na América Latina: uma breve introdução de uma trajetória em eterno começar. **Mediação**. Belo Horizonte. v. 15, n. 16, jan./jun. de 2013.

KNIGHT, Julia. **New german cinema**. 2007. Disponível em: <[http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20\(2nd%20ed\).pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20(2nd%20ed).pdf)>. Acesso em 17 de novembro de 2020.

Kreutz, Katia. **Neorrealismo italiano**. AIC- Academia internacional de cinema. 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>>. Acesso em 12 de novembro de 2020.

_____. **Nouvele vague**. AIC- Academia internaiconal de cinema. 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>>. Acesso em 13 de novembro de 2020.

KRIPKA, R.M.L.; SCHELLER, M.; BONOTTO, D. L. La investigación documental sobre la investigación cualitativa: conceptos y caracterización. **Revista de investigaciones UNAD**. Bogotá, Colombia, n. 14, 2015.

LIGUORE, Guido. VOZA, Pasquale. **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Boi tempo. São Paulo, 2009.

LIMA, M. C. A.. Cinema e Transformação Social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962). **História** (São Paulo. Online), v. vol.25, p. p. 162-p. 178, 2006.

LINK, Gabriela Wondracek. BONFIM, Leonardo. **Nouvelle Vague Tcheca: o outro lado da Europa**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

LINO, S.C. Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930. **Locus: revista de história**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2227>> . Acesso em: 05 out 2018.

MAMBER, Stephen. **Cinema Verite: Definitions and background**. Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentar. 1974.

MARIE, Mcihel. A nouvelle vague. **Revista significação**. V. 30, N. 19, 2003.

MATOS. Danda Silvia. Os movimentos de independência em África: caso de estudo o Movimento Anticolonialista (MAC). **Revista Eletrônica Discente História.com**, Cachoeira, v. 6, n. 11, p. 76-86, 2019.

MELLO. Cecília Antakly. Free Cinema: O Elogio do Homem Comum. **Revista Significação**. V.35, N. 29, 2008.

MENDES. Ricardo Antonio de Souza. Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional- algumas considerações sobre a historiografia. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 10, a. 2013. p. 06 – 38.

MENDONÇA. Marina Gusmão. A DESCOLONIZAÇÃO DA ÁFRICA: NACIONALISMO E SOCIALISMO. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Ano XII, NºXXII, maio/2019.

MESTMAN. Mariano. La exhibición deL cine militante. teoría y Práctica en el grupo cine Liberación. IN: **La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías**. CLACSO, Buenos Aires, 2009.

_____. **Opciones visuales en torno a la protesta obrera**. De *La hora de los hornos* (1968) a *Los traidores* (1973). ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda, nº 4, 2014.

MEUCCI. Isabella Duarte Pinto. Estados Unidos e América Latina: o caso de Cuba no pós-guerra fria. Anais do **V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina** “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro”. ISSN 2177-9503, 2013.

MINERVA. **Free cinema**. Ciclo free cinema. 2009. Circuito belas artes. Disponível em: < <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=319> >. Acesso em 16 de novembro de 2020.

MONCASÍ. Arnau Vilaró I. Entre la representación y la figuración.El cine de la Nouvelle Vague:una revisión histórica. **Historia y Comunicación Social**. Vol. 21. Núm. 1 (2016) 221-239, 2016.

MONTEAGUDO. Luciano. **Um hombre que hizo cine com la pluma y la palabra**. El forjista. 2012. Disponível em: < <http://www.elforjista.com/getino.html> >. Acesso em 04 de agosto de 2021.

MONTEAGUDO. Luciano. Fernando “Pino” Solanas. **A terra é redonda**. 2020. Disponível em: < <https://aterraeredonda.com.br/fernando-pino-solanas-1936-2020-i/> >. Acesso em 04 de agosto de 2021.

MONTESINOS. Jaime Abad. **El tiempo, la memoria y el compromiso**. Chris Marker, **un viaje a través de las imágenes**. Sesión no numerada: Revista de letras y ficción áudio-visual. Núm. 3 (2013): 180-202

MORAES, Ricardo Leite de. A METÁFORA NO CINEMA MARGINAL. In: **SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS VIII SEPECH**, 2010, LONDRINA. VIII SEPECH - CADERNO DE RESUMOS. LONDRINA: UEL, 2010. p. 66-66.

MURIAS. Anaid Diz. **LA NOUVELLE VAGUE (1959-1969)**. Un vaciado referencial de su filmografía. Barcelona: 2014-2015.

OLIVEIRA, E.M.M. **Fernando Birri e Paulo Freire: educação e cinema em diálogo como práticas da liberdade**. 364 f. 217. Tese (Doutorado Latino-Americano em educação: políticas públicas e profissão docente) - Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OROZ, S. **Tomás Gutierrez Alea: Os filmes que não filmei**. 2.ed. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

OSPAAAL e INVERTA Lançam no Brasil a Revista Tricontinental. Disponível em:

<<https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/418/lancamento/ospaaal-e-inverta-lancam-no-brasil-a-revista-tricontinental>>. Acesso em: 29 jun. 2019.

PACHECO. Julieta. **Acerca del programa de la organización Montoneros: ¿reformistas o revolucionarios?**. Trabajo y Sociedad, Núm. 23, 2014.

PARANAGUÁ, P.A. **O cinema na América Latina**. Longe de Deus perto de hollywood. Porto Alegre/RS: L&PM, 1984.

PEÑA PRECIADO, C. **Comunicación Política y Política de Comunicación Organizacional en la PSD del Gobierno de Álvaro Uribe Vélez**. Licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana. 2008.

PEÑA. Fernando Martín. VALLINA. Carlos. **El cine como arma**. Raymundo Gleyzer y los comunicados del E.R.P. (1971-1972). Arte y política. Mercados y violencia, en Razón y Revolución nro. 4, 1998.

PETRINO. Jessica Eliana. La propaganda del movimiento bolchevique. **Revista Relaciones Internacionales**. n. 51 (Segmento Digital) Instituto de Relaciones Internacionales – UNLP – 2016.

PEREZ. Alberto Jullían. Pino Solanas: “La hora de los hornos: cine y liberación. 2014. Disponível em: <

https://www.researchgate.net/publication/318219690_Pino_Solanas_La_hora_de_los_hornos_cine_y_liberacion>. Acesso em 04 de agosto de 2021.

PIOTTE, J.M. El pensamiento político de Antonio Gramsci. **Cuardenos de Cultura Revolucionaria**, Buenos Aires, octubre de 1973.

PRYSTHON, A. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **PERIFERIA** n. 1, v. 1, 2009.

PRONZATO. Carlos. Los Traidores e o cinema combativo de Raymundo Gleizer. **O Olho da**

História, n. 18, Salvador (BA), julho de 2012.

QUEIROZ. Fábio José. AS INÚMERAS FACES DA VIOLÊNCIA DITATORIAL NA AMÉRICA LATINA NOS ANOS 1960 E 1970. **Revista Dialectus**, Ano 2 n.7 setembro – dezembro 2015 p. 108 – 130.

RAMOS. Fernão Pessoa. Breve panorama do cinema novo. **REVISTA OLHAR**, ano. 2, n. 4, Dezembro, 2000.

RAMOS. Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. São Paulo, 2007.

RAYMUNDO GLEYZER. Grupo Cine de La Base. **Los Traidores**. Susman. William. Argentina, espanhol, ficção, 114 minutos, 1973.

REYNA. Carlos. **Antropologia e cinema**: algumas considerações teóricas- metodológicas. v.7, n.13, p. 10-29, Jan-Jun/2019 ISSN 2318-3888.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, S.M.; FRANÇA, R.O. **Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada**: a transformação do gênero no cinema brasileiro. Ícone – v. 11 n. 1 – jul 2009.

ROJAS. Gonzalo Adrián. **A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais**. Lutas Sociais, São Paulo, vol.18 n.32, p.163-176, jan./jun. 2014.

RUÍZA, M., FERNÁNDEZ, T., TAMARO, E. **Biografía de Joris Ivens**. En: Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España), 2004.

RUSSO. Pablo. CIUCCI. Juan Manuel. Raymundo Gleyzer: la estática militante y sus reapropiaciones. Haroldo la revista del conti. 2020. Disponível em: > <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=466&fbclid=IwAR0fxJ7RdkwYukTsRywIhUpHQlgn4Q5B8J4o7fw80pabf8pH-6INxjDEy4I> >. Acesso em 04 de agosto de 2021.

SAPIRE. Juana. SABAT. Cynthia. Compañero Raymundo. Sudestada. Lomas de Zamora, 2017.

SARLO, B. **La máquina cultural**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SCHULZ. Juan Sebastián. La hora de las armas: la influencia de la Revolución cubana em el peronismo de izquierda durante los años '70. VIII jornadas de sociologia de la UNLP. La Plata, 2014.

SCHUMANN. Peter B. Historia del cine latinoamericano. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1986.

SILVA. Cleonice Elias. **A CINEMATOGRAFIA UTÓPICA, ROMÂNTICA E REVOLUCIONÁRIA DE JORGE SANJINÉS**. *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 403 – 420.

SILVA. Izabel Pimentel. Nuestra América: A Revolução Cubana e o internacionalismo das esquerdas revolucionárias na América do Sul. In: **Revolução Cubana- ecos, dilemas e embates na América Latina**. Aracaju: IFS, 2019.

SILVEIRA. D T; CÓRDOVA. F. P. A pesquisa científica. In: **Métodos de pesquisa** / [organizado por] Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 31- 43, 2009.

SOBRINHO. Gilberto Alexandre. **A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro**: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. Socine, ano IX, São Paulo, 2008.

STAVALE. Santiago. De Santis. Daniel. **Un partido de la clase obrera** - la política del PRT-ERP em el movimiento obrero. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Estación finlandia, 2016.

SPINELLI, María Estela **La ‘revolución libertadora’**. Una ilusión antiperonista, prohistoria, ano IX, número 9, Rosario, Argentina, Primavera 2005, pp. 185-189.

STARA. Daniela. **DE LA REALIDAD AL SUEÑO: INCIDENCIAS BUÑUELIANAS EN EL CINE DE GLAUBER ROCHA**. Madrid, 2010.

STECZ, S.S. Movimentos cinematográficos na América Latina. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.4, n.2, p.196-207, jul./dez. 2009.

SOTOMAIOR. Gabriel. **O cine-trem, o cine-olho e a Revolução Russa**. Cinemovimento: Audiovisual e lutas sociais. 2017. Disponível em: <<https://cinemovimento.wordpress.com/2017/07/17/14-o-cine-trem-o-cine-olho-e-a-revolucao-russa/>>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

TRINDADE, A.D. A emergência da ideia de "América Latina" no pensamento cinematográfico brasileiro. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, 92: 105- 143, 2014.

VELIZ. Mariano. EL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO Y LA NARRATIVA CONTRAHISTÓRICA. **Revista lindes**. Estudios sociales del arte y la cultura. Ano 1. Nº 1. Buenos Aires, dezembro de 2010.

VERDEAL. Francisco Fernández. **El cine neorrealista italiano**. Biblioteca de direito da UAM. 2014.

VILLAÇA. Mariana Martins. O instituto cubano del arte e indústria cinematográficos (ICAIC) e política cultural em Cuba (1959-1991). Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em história social. Universidade de São Paulo, 2006.

VILLELA. Bruno Rangel. De INSUD à Brukman: Inflexões políticas e estéticas no *cine militante* argentino. **Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual**. n. 9, 2014.

VILELA. Letícia. **História do cinema: cinema novo alemão**. Woo. 2016. Disponível em: <<https://woomagazine.com.br/historia-do-cinema-cinema-novo-alemao/>>. Acesso em 17 de novembro de 2020.

VIVAR Y SOLER. Rodrigo Diaz. Uma leitura sobre o intelectual orgânico em Gramsci. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, p. 541-561, ago. 2017.

WOOD. Daniel M. J. **¿UKAMAU ANTES DE UKAMAU? NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA HISTORIA DEL CINE EN LA BOLIVIA DE LOS AÑOS SESENTA**. *Secuencias* - 49-50 / Primer y segundo semestre de 2019.

WORSLEY. Peter. **Frantz Fanon y la revolución anticolonial**. Ediciones Del Siglo, Argentina, 1969.