

O debate a respeito de *La hora de los hornos* pelas revistas de cinema latino-americanas (1968-1974)

Fabián Núñez*

Resumo: O presente artigo visa estudar a abordagem, de 1968 a 1974, do filme *La hora de los hornos* (Grupo *Cine Liberación*, 1968), pelas seguintes revistas de cinema especializadas latino-americanas: a uruguaia *Cine del tercer mundo*, a cubana *Cine cubano*, a peruana *Hablemos de cine* e a venezuelana *Cine al día*.

Palavras-chave: Cinema Argentino, Crítica Cinematográfica, *Nuevo Cine Latinoamericano*, Grupo *Cine Liberación*, *La hora de los hornos*.

Abstract: This article examines critical approaches to the movie *La hora de los hornos* (Group *Cine Liberación*, 1968) by the following specialized Latin American film journals: the Uruguayan *Cine del tercer mundo*, the Cuban *Cine Cubano*, the Peruvian *Hablemos de cine* and the Venezuelan *Cine al día*, between 1968 and 1974.

Keywords: Argentine Cinema, Film Criticism, *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Cine Liberación* Group, *La hora de los hornos*.

O debate a respeito de *La hora de los hornos* pelas revistas de cinema latino-americanas (1968-1974)¹

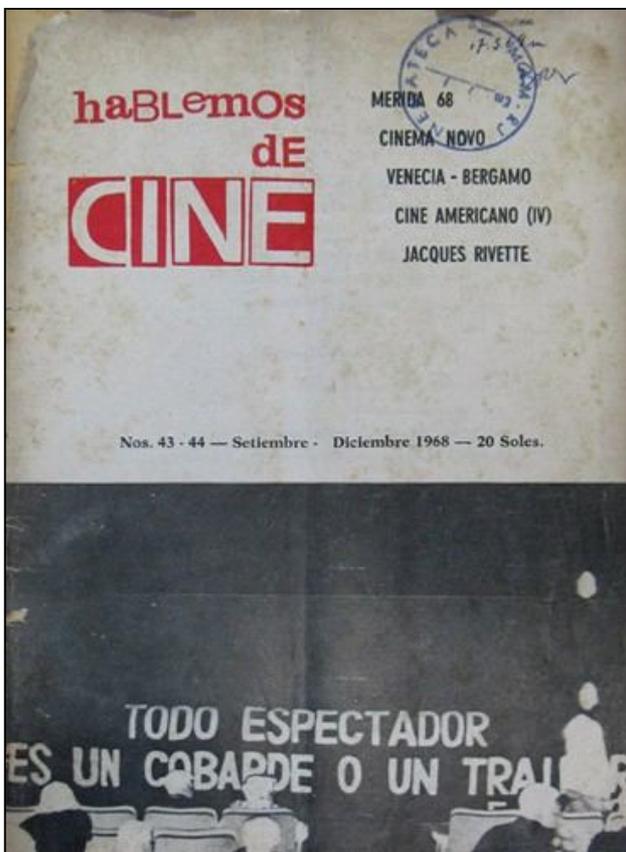
É verdade que a relevância do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)* se deve não apenas aos seus atributos estéticos, mas à sistematização de questões em torno do fenômeno cinematográfico (produção, distribuição, exibição, recepção, preservação e difusão de cultura cinematográfica) na América Latina. Ou seja, o *NCL* sistematizou uma pauta de temas recorrentes em relação ao cinema latino-americano. No entanto, devido à atualização dessa pauta, ronda-se um grave perigo: o da “monumentalização” do *NCL*. Essa postura se deve ao fato de os estudos sobre o *NCL*, em sua maioria, reproduzirem o discurso de seus protagonistas, i.e., o ponto de vista de seus realizadores, que se autoincumbiram em defender sistemática e agressivamente o *NCL* de seus detratores. Contudo, cremos que uma parcela da crítica cinematográfica latino-americana, mesmo sendo adepta dos princípios estéticos e político-ideológicos do *NCL*, se preocupou em realizar efetivamente uma reflexão acerca do movimento, cumprindo o seu papel como crítica. Porém, conforme já citamos, privilegiou-se o discurso dos realizadores. Portanto, a nossa pesquisa parte dessa carência. Em suma, o objeto de nosso estudo é o papel da crítica cinematográfica da América Latina na construção do pensamento do *NCL*, centrando-se nas revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. No presente artigo, nos voltamos especificamente à recepção de um filme-chave do *NCL*: a trilogia argentina *La hora de los hornos* (Grupo *Cine Liberación*, 1968).

A recepção do nuevo cine argentino e o depois

O cinema argentino é alvo de reserva por parte das revistas cinematográficas especializadas estudadas em nossa pesquisa. Diferente do

¹ Esse artigo é uma ampliação do trabalho apresentado no I Congresso da AsAECA, realizado em 2009, na Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), em Tandil.

Cinema Novo brasileiro, que é exaltado e amplamente divulgado, os filmes argentinos são, em geral, encarados com ressalvas. No entanto, encontramos dois notórios aspectos de admiração: a figura de Fernando Birri e o fenômeno *La hora de los hornos*, que abre uma nova fase de discussão no ideário do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, ao deslocar do centro dos debates o movimento cinemanovista brasileiro. Em suma, até a estrondosa irrupção da trilogia, criada e difundida pelo Grupo *Cine Liberación*, o cinema argentino é abordado sem maiores pompas.



Salvo algumas exceções, o *Nuevo Cine Argentino (NCA)* é encarado sem grandes entusiasmos por dois principais fatores: 1) os redatores identificam resquícios temáticos e/ou formais do cinema argentino clássico nos filmes contemporâneos, i.e., o melodrama; e 2) embora os filmes sejam vistos como formalmente “modernos”, são considerados excessivamente influenciados pelos “cinemas novos” europeus, sobretudo a *Nouvelle vague* francesa, ou seja, não haveria em

tais filmes, conforme a opinião das revistas, uma maior preocupação com aspectos distintivos nacionais, como no Cinema Novo brasileiro. Isso é tão sintomático que, em algumas entrevistas a realizadores argentinos, o espírito coletivo do *NCA* é posto em xeque, chegando a se questionar a própria existência do *NCA* enquanto movimento cinematográfico, completamente distinto do Cinema Novo brasileiro, que é considerado o grupo de cineastas mais coeso pelos redatores e realizadores do subcontinente. Porém, nem tudo

é considerado perdido no *NCA*. Conforme a opinião do redator, o *NCA* é merecedor, em maior ou menor medida, de admiração, seja por seus aspectos temáticos, formais e/ou ideológicos.

Contemporâneos ao *NCA*, encontramos nas revistas dois cineastas e duas posturas: Fernando Birri, elogiado, e Leopoldo Torre Nilsson, criticado. Curiosamente, encontramos mais artigos sobre Torre Nilsson que sobre Birri. No entanto, os poucos artigos do próprio punho de Birri, em *Cine cubano*², merecem atenção, pois, em nossa opinião, lançam bases para a sistematização do ideário do *NCL*, quando o fenômeno *La hora de los hornos* recentemente começava. Destacamos três artigos: “*Cine y subdesarrollo*” (CC nº 42-43-44, 1967: 13-21), “*Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano*” (CC nº 49-50-51, 1968: 36-46) e “*‘Tomar conciencia es no bañarse en las aguas del Jordán’ o sea ‘Las aventuras de Juan Quin Quin’*” (CC nº 52-53, 1969: 75-78).

O fenômeno *La hora de los hornos* transforma completamente a relação com o cinema argentino. A partir de então, as revistas se concentram em divulgar as ideias do Grupo *Cine Liberación* e analisar o filme. Abundam entrevistas com Fernando Solanas e Octavio Getino e, em menor medida, com Gerardo Vallejo. Porém, a vinculação do Grupo com o peronismo suscita ressalvas por parte dos redatores, apesar da completa adesão, de cineastas e redatores, aos princípios político-ideológicos alinhavados pelas Teorias de Libertação Nacional. Em suma, é inquestionável o impacto do fenômeno *La hora de los hornos* no cenário cinematográfico latino-americano e o seu papel na consolidação do ideário do *NCL*. No entanto, apesar da extrema simpatia pelas ideias que a trilogia encarna, grande parte das revistas estudadas problematiza o vínculo do Grupo com o peronismo (*Cine cubano*, *Hablemos de*

² Em citações, abreviada como CC.

*cine*³ e *Cine al día*⁴). O único periódico reticente em relação a esse aspecto é, coincidentemente ou não, a rioplatense *Cine del tercer mundo*.⁵

Frisamos que a virada das décadas 1960/70 é marcada pela querela entre o “cinema industrial” e o “cinema clandestino”.⁶ No caso argentino, há uma superestimação do cinema “de intervenção política” graças à opinião de que o presente cenário geral da cinematografia argentina é assolado por uma mediocridade reinante, o que favorece a simpatia (e os efusivos elogios) pela produção militante e clandestina. Devido ao contexto repressivo da ditadura implantada em 1966, a censura e a autocensura primam sobre a produção fílmica argentina destinada às salas de exibição. As produções nacionais realizadas e lançadas comercialmente são, em sua grande maioria, solenemente ignoradas pelas revistas estudadas. Há apenas algumas farpas lançadas aos filmes de forte apelo comercial, mas sem se deter em títulos ou profissionais. As

³ Em citações, abreviada como *HdC*.

⁴ Em citações, abreviada como *CAD*.

⁵ Em citações, abreviada como *CDTM*.

⁶ Discussão recorrente nos periódicos latino-americanos é a questão da indústria cinematográfica nacional. Há duas posturas diametralmente opostas: ou se empenha em criar uma indústria e, dessa forma garantir, em última instância (talvez utópica), a autossuficiência audiovisual, ou abandona-se, temporariamente, a luta pela indústria e se volta para uma produção de intervenção política, realizada e difundida de modo alternativo. Ou seja, prioriza-se a ação política para acelerar a “tomada do poder” pelas massas, para posteriormente pensar em resolver o problema da indústria. O pressuposto da tese “clandestina” é que o cinema latino-americano deve, basicamente, se envolver na luta de descolonização, uma vez que somente com o fim do neocolonialismo será possível produzir uma arte isenta de ambiguidades ideológicas. O original dessa tese é que a cultura popular se define como o conjunto das ações praticadas por um povo em seu processo de libertação nacional. Por sua vez, o que está em jogo na vertente “industrialista” também é o combate em prol de um cinema nacional e popular. A intenção última dos “industrialistas” do *NCL* é a criação de uma indústria cinematográfica nacional, entendendo essa ação não apenas um tema puramente econômico-comercial mas, principalmente, de ordem cultural e nacional. Eis o ponto que possa aparentar estranho: a retórica a favor da criação de uma indústria cinematográfica nacional é **política**. A controvérsia com os defensores do “cinema clandestino” se deve basicamente a essa divergência. Ou seja, a vertente “industrial” entende que a conquista pelo mercado local pela própria produção nacional é uma ação essencialmente política, movida por uma intenção mais ampla: o confronto com a produção estrangeira, interpretando-o como uma luta anti-imperialista. E graças a esse fim último que ambas as vertentes, aparentemente tão opostas, convergem. A nossa opinião é que a vertente do “cinema clandestino”, a *grosso modo*, de 1967 até 1973, ganha um maior destaque nas revistas estudadas, devido à sua exaltada retórica revolucionária e a explicitação de seus filmes, coadunado com a radicalização política em voga no imediato Pós-68. Entretanto, salvo os periódicos mais sensíveis à verve revolucionária (*Cine cubano* e *Cine del tercer mundo*), as revistas estudadas se mantêm atentas aos excessos de ambas as vertentes. Frisamos que é o Cinema Novo brasileiro o primeiro a sistematizar e, posteriormente, a ser o principal divulgador do viés “industrialista”.

únicas exceções, mas também sob um crivo desabonador, são os épicos dirigidos por Torre Nilsson: *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) e *Güemes, La tierra en armas*, (1971) associados ao discurso oficial do regime militar vigente. Aliás, a obra de Torre Nilsson sempre suscitou reservas e polêmicas pela crítica “de esquerda”, embora fosse considerado um “cineasta moderno” - mas não nas fileiras do *NCL*. Em suma, a maioria dos redatores latino-americanos reconhece uma mediocridade reinante no cinema argentino, associado ao vigente regime militar, apenas quebrado com a irrupção do cinema “de intervenção política”. Ou seja, a produção corrente (e, por conseguinte, o que “sobrou” do *NCA*) é ignorada.

No início dos anos 1970, durante os estertores do vigente regime militar, surge uma produção fílmica de temática política, mas sem romper com uma narrativa cinematográfica tradicional. São filmes que se apropriam, de certo modo, da recepção do cinema “de intervenção política” e sob o influxo de uma produção estrangeira “de esquerda”, exemplificada por filmes italianos (Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo, à frente) e os de Costa-Gavras.⁷ Embora muitas dessas realizações de temática política (nos referimos tanto aos filmes estrangeiros quanto aos argentinos) não tenham sido liberadas pela censura argentina, a sua repercussão corria nas camadas politizadas, informadas por publicações estrangeiras. Em suma, nos anos iniciais da década de 1970 vemos o surgimento de filmes com um profundo conteúdo político, mas realizados sem maiores inovações formais, como *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1973) e *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974).

Todos esses filmes são posteriormente liberados, por pouco tempo, com a volta do peronismo ao poder, a partir do breve governo eleito de Héctor Cámpora, em 1973, e possuem um surpreendente sucesso de bilheteria. Frente ao tom político destas produções e a sua impressionante recepção por parte do público argentino, esses filmes não passam despercebidos pelas

⁷ Rosi e Pontecorvo são bastante discutidos, com simpatia, pela crítica cinematográfica latino-americana desse período. Por sua vez, Costa-Gavras, geralmente, é alvo de muitas ressalvas.

revistas cinematográficas latino-americanas, sendo bastante elogiados. A nossa hipótese, sem desmerecer o valor estético e ideológico destes filmes, é que tais produções surgem em um momento oportuno no qual o cinema “de intervenção política” argentino, dentro dos moldes de *La hora de los hornos*, se vê “em crise”, no sentido em que uma proposta cinematográfica, ferozmente difundida e defendida, é confrontada com a radical mudança da situação política no país, quando o peronismo, de oposição perseguida, passa a governo. Esse cenário se agrava posteriormente, por conta do acirramento dos confrontos da ala direitista peronista com os segmentos da esquerda argentina (peronista e não peronista), instaurando um clima de terror e violência, sistematizado e potencializado pelo Estado com o Golpe de 1976. Portanto, em relação a uma produção militante de denúncia, realizada de modo urgente, tais filmes se sobrepõem por seu rigor formal, explícita intenção ideológica e, sobretudo, o diálogo com o grande público, trazendo à mesa a discussão da criação de uma indústria cinematográfica nacional, cavalo de batalha dos cinemanovistas brasileiros. Melhor dito, trata-se de uma criação a partir da total reestruturação de um sistema corrompido por interesses considerados alheios aos nacionais, seja por parte da iniciativa privada, dominada pelos grandes distribuidores internacionais, seja pela herança de um Estado autoritário e cúmplice. É diante desse quadro que filmes nacionais, com explícito tom político e de ampla repercussão comercial, tornam-se casos a serem admirados e defendidos pela crítica.

Por sua vez, o fenômeno *La hora de los hornos* já não possui tanta ressonância nesse momento, uma vez que o Grupo *Cine Liberación* sai da clandestinidade e o cinema “comercial” argentino conhece brevemente um momento áureo. Octavio Getino é o encarregado pelo novo governo de desmontar o órgão de censura, herdado do regime anterior. A liberação de vários filmes nacionais e estrangeiros, então proibidos por razões ideológicas, é uma de suas primeiras medidas. No entanto, Getino renuncia logo depois.

Portanto, de 1973 a 1974, quando a situação política argentina se encontra sob o influxo da esquerda, as questões suscitadas pelo cinema “de

intervenção política” se vêm rapidamente caducas, substituídas por dilemas pragmáticos: como, depois de dezoito anos de perseguição antiperonista, converter a herança dos militares no almejado país democrático e nacionalista? São sintomáticas as declarações de Getino e Solanas, nesse momento, de que a clandestinidade (e o seu melhor fruto fílmico, *La hora de los hornos*) nunca foi um critério válido em si para o Grupo *Cine Liberación*. Ou seja, nas palavras dos próprios realizadores, *La hora de los hornos* foi concebido e realizado pelo fato de que era a única forma de expressar tais ideias naquela ocasião (1968/1969), i.e., conforme uma produção e difusão clandestinas. O conceito de *Tercer cine*, como muito bem frisa Getino até hoje (Getino e Velleggia, 2002), manifesta a ideia de uma obra “inconclusa”, a ser completada durante a projeção, no diálogo com os espectadores (ideia resumida no conceito de *Cine-acto*). Isso significa que os filmes do Grupo *Cine Liberación*, teoricamente, jamais estão definitivamente “prontos”, uma vez que seu sentido varia circunstancialmente. É movido por esse princípio que, quando a primeira parte de *La hora de los hornos* foi lançada comercialmente em 1º de novembro de 1973, liberada pelo próprio Getino, chegou às telas uma versão diferente da que circulava até então. O longo plano final do rosto de *Che* Guevara morto, interpelando o espectador, foi seguido por imagens de Perón e de sua vice-presidente Isabelita.⁸

O fenômeno *La hora de los hornos*

Em 1968, vem à tona, durante os Festivais de Pesaro (Itália) e Mérida (Venezuela), a obra máxima do Grupo *Cine Liberación*, o longa-metragem *La hora de los hornos*, dividido em três partes. Podemos afirmar que se trata do filme certo na hora certa, pois a sua aparição ocorre justamente no momento em que o ideário do *NCL* começa a se articular de modo sistemático. Por

⁸ Encontramos relatos da inserção também de um plano da mítica Evita. O pesquisador Estevão Garcia nos informou relatos da inserção, em uma outra versão, do rosto de Salvador Allende.

consequente, graças ao seu profundo impacto, provoca influências e monopoliza completamente as discussões, uma vez que todos os envolvidos com o *NCL* são cobrados, de uma forma ou outra, a manifestar a sua opinião sobre o filme e o discurso do Grupo *Cine Liberación*. É difícil encontrar outro filme que possa ter provocado semelhante impacto no *NCL*. Postulamos que, em menor medida, o Cinema Novo brasileiro tenha assumido essa função catalisadora anteriormente. Porém, cremos que o fenômeno *La hora de los hornos* tenha provocado mais ruído pelo fato de sua retórica política radical, que fascina uma boa parcela de um público desejoso de ouvir esse discurso e, vinculada a essa retórica, o fascínio que provoca a sua clandestinidade (não podemos subestimar tal aspecto). E, claro, a qualidade estética do filme, o que acusa o talento artístico e técnico de seus realizadores.

No entanto, apesar da extrema simpatia ideológica por parte dos redatores ao filme e ao Grupo, *a grosso modo*, *La hora de los hornos* é visto com várias ressalvas, embora todos reconheçam uma meritória contribuição, por parte do filme, ao avanço político e ideológico do *NCL*; sobretudo, se levarmos em consideração a sua presença no interior da cinematografia argentina. Por exemplo, René Capriles Farfán, em um artigo publicado em *Hablemos de cine* (nº 58, mar.-abr. 1971: 26-33), identifica duas grandes rupturas no cinema argentino, da queda do peronismo (1955) ao final dos anos 1960: *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) e *La hora de los hornos* (essa opinião se consagra no/pelo ideário do *NCL*).⁹ Porém, apesar de todas as ressalvas, os periódicos oferecem fartamente as suas páginas para a divulgação das ideias do Grupo *Cine Liberación*, em especial *Cine cubano* (CC nº 56-57, mai.-ago., 1969: 24-37; nº 60-61-62, 1970: 99-105; nº 66-67, 1971: 44-45; nº 68, 1971: 57-60; nº 73-74-75, 1972: 46-61/72-79; nº 76-77, 1972: 50-55; nº 84-85, 1973: 28-29 e nº 86-87-88, 1973: 50-61), *Hablemos de cine* (*HdC*, nº 46, mar.-abr., 1969: 5-12; nº 53, mai.-jun., 1970: 25-29; nº 54, jul.-ago., 1970: 49-55; nº 61-62,

⁹ Chamamos a atenção para o título do artigo: “La hora del tercer cine: diez años de cine argentino”, uma paráfrase ao *La hora de los hornos* e uma referência ao conceito de “tercer cine”, do Grupo *Cine Liberación*.

set.-out./nov.-dez., 1971: 26-36 e nº 70, abr., 1979: 37-39) e *Cine del tercer mundo* (CDTM nº 1, out., 1969: 19-23/33-38/48-63/81-84 e nº 2, nov., 1970: 43-60/75-101). Não podemos deixar de citar que, no primeiro número do periódico uruguaio, mais de um terço da revista é dedicado ao fenômeno *La hora de los hornos* (além dos artigos citados anteriormente, também há os seguintes sobre o Grupo *Cine Liberación*: *Idem*: 11-23).



Não abordaremos os princípios político-ideológicos defendidos pelo filme e pelo Grupo *Cine Liberación*. Extensas declarações de Solanas, Getino e Vallejo, além dos próprios textos presentes no filme, em especial, em sua primeira parte, são praticamente o discurso *ipsis litteris* de Frantz Fanon. É a apropriação e a difusão das Teorias de Libertação Nacional, o que provoca a simpatia por parte dos periódicos. Não estamos interessados em esmiuçar a

presença do pensamento fanoniano em *La hora de los hornos* ou no texto mais célebre do Grupo *Cine Liberación*, o artigo-manifesto “*Hacia un tercer cine*”. cremos que uma alentada análise fílmica e/ou textual, a partir dos princípios fanonianos, merece um estudo à parte. Por outro lado, em nossa opinião, são relativamente identificáveis os motivos da citada simpatia dos redatores ao filme e ao Grupo. Portanto, nos dedicaremos a analisar as divergências. Assim,

podemos sintetizar as discordâncias em três pontos: 1) a rejeição/suspeita ao/do peronismo; 2) vinculado a essa divergência de base, o questionamento da análise política da sociedade argentina, apresentada no filme e 3) ressalvas à própria estrutura do filme, como a sua extensa duração e certos aspectos do estilo narrativo, principalmente, em relação à segunda e terceira partes, consideradas, estética e ideologicamente, as piores.

Em relação ao peronismo, é praticamente unânime a sua rejeição. Exceção a *Cine del tercer mundo*, que embora não seja necessariamente pró-peronista, não problematiza, pelo menos explicitamente, o fato de o Grupo estar vinculado ao peronismo. Por outro lado, transparece em Solanas e Getino, por ocasião de suas entrevistas, sozinhos ou em conjunto, aos periódicos reticentes à figura de Perón, uma explícita e quase que obrigatória necessidade de reiterar, mais de uma vez, que o peronismo “é o autêntico movimento de massas da classe trabalhadora argentina” e que, por conseguinte, apesar de suas limitações político-ideológicas iniciais, inerentes a qualquer frente nacional policlassista, “é o único legítimo segmento da esquerda argentina capaz de articular um movimento de libertação nacional”. É sintomático o aparecimento dessas constantes e repetitivas declarações, apesar dos também reiterados questionamentos, por parte de seus entrevistadores. Talvez as entrevistas de *Cine cubano* sejam as mais tímidas nesse aspecto, seguindo a sua costumeira aversão a polêmicas (embora o artigo de Enrique Pineda Barnet, sobre os filmes apresentados em Pesaro, contenha inequívocas críticas ao filme, sobretudo, por conta do peronismo). Por outro lado, talvez seja na entrevista de Solanas concedida a Alfredo Roffé, editor-chefe de *Cine al día*, no qual o realizador argentino é mais questionado por sua militância peronista (*CAD* nº 7, mar., 1969: 14-20). Em suma, o vínculo do Grupo *Cine Liberación* com o peronismo e, por conseguinte, o seu elogio desse movimento, ao longo de todo o *La hora de los hornos*, representado como a única e legítima manifestação do proletariado argentino, é considerado o principal equívoco, que compromete (e muito) as análises políticas da sociedade argentina apresentadas no filme.

Citaremos, como exemplo, a resenha de Pineda Barnet do festival italiano (CC nº 49-50-51, 1968: 93-101). Devemos ressaltar que os ventos revolucionários de 1968 também varrem o certame italiano. Os estudantes literalmente invadem o Festival, exigindo-lhe uma postura considerada adequada a um certame esquerdista, obrigando o término do sistema de premiações e a instauração de mesas e debates, buscando discutir o papel do cinema no processo de luta revolucionária. Ironia do destino ou não, situação mais favorável não poderia existir para o “lançamento mundial” de *La hora de los hornos*. Não por acaso, o filme é considerado o mais importante do evento, ou seja, o Grupo *Cine Liberación* cai nas graças dos exaltados estudantes italianos. Por outro lado, algumas delegações estrangeiras, principalmente as dos países socialistas, foram as mais duramente críticas aos acontecimentos do Festival, acusando os estudantes de demagogos e sectários e a organização do evento de displicente (ou mesmo cúmplice), além de desrespeitosa com os convidados estrangeiros, por ter aceitado as reivindicações do meio estudantil. Aliás, encontraremos no Festival de Viña del Mar (Chile), em 1969, o mesmo radicalismo político, propalado pelo meio estudantil. É dentro dessa conturbada conjuntura que assinalamos a interessante postura da delegação cubana no certame italiano, manifesto no artigo de Julio García Espinosa (CC nº 49-50-51, 1968: 85-92). Com certeza, uma das delegações mais visadas, a dos cubanos, apesar de, por razões de Estado, estar próxima aos colegas do bloco socialista, no entanto, não esconde a sua simpatia diante da chamada “nova esquerda”, principalmente por conta das Teorias de Libertação Nacional.

É justamente o potencial revolucionário atribuído ao Terceiro Mundo que motiva a afirmação de Pineda Barnet de que o saldo cinematográfico em Pesaro manifesta uma crise no cinema internacional (diga-se, o cinema moderno euro-estadunidense). Segundo o redator cubano, a atividade “cultural-vivencial” do Terceiro Mundo, representado no certame apenas pela América Latina (como bem frisa o redator), é o “fato mais dinâmico, vigente e transcendente do mundo atual, também no plano cinematográfico” (o friso é

nosso). Encontraremos, em várias declarações de cineastas e redatores, esse argumento, principalmente a partir de 1968, de que a manifestação cultural mais relevante daquele momento, em processo no mundo, era a agitação revolucionária dos povos terceiro-mundistas. Cabe(ria) ao cinema – e, óbvia e sobretudo, ao cinema desses povos em transe – expressar, em toda a sua força, esse potencial revolucionário. Como podemos concluir, é no rastro dessa argumentação que *La hora de los hornos* cai como uma luva. E, por conseguinte, para alguns setores mais suscetíveis ao discurso “terceiro-mundista”, a trilogia do Grupo *Cine Liberación* assume o (ou um) modelo de manifestação cinematográfica considerada condizente aos povos do Terceiro Mundo. Porém, sublinhamos que não, totalmente, para os redatores dos periódicos pesquisados.

O principal argumento para o não reconhecimento de *La hora de los hornos* como o modelo político-estético consiste, justamente, em suas consideradas limitações político-ideológicas, segundo tais redatores, oriundas do compromisso do longa com o peronismo. Assim, para Pineda Barnet, certas posturas políticas e conceitos presentes no filme são problemáticos, o que compromete a análise dos acontecimentos sociopolíticos da Argentina proposta. Também se soma a isso o uso pouco circunscrito de determinados conceitos do fanonismo. Assim, segundo o redator cubano, o principal equívoco da primeira parte de *La hora de los hornos* é a sistematização da análise e a carência de aprofundamento de conceitos, embora incite o espectador, constantemente, à violência, por intermédio de um choque emocional e sensorial, graças, principalmente, à montagem. Ou seja, o filme não funciona enquanto análise política, mas sim enquanto impacto de agitação política.¹⁰ Portanto, o filme peca por seu esquematismo e superficialidade, embora essa seja a sua proposta e consiga agitar o espectador:

¹⁰ Como muito bem sintetiza o redator: “*No es lo suficiente como análisis, pero nos hace analizar.*” PINEDA BARNET, E. *op. cit.* 95.

En general, falta en el film un análisis y una estructura marxistas, una metodización consecuente a las serias pretensiones cinematográficas del trabajo. Esto sucede sobre todo en la segunda y tercera parte, por cuanto la primera salva mucho de su estructura apoyándose en la II Declaración de La Habana (Pineda Barnet, 1968: 95).

Análise fílmica ou casuísmo ideológico governista? No entanto, destacamos a reivindicação do redator ao marxismo. É justamente a considerada ausência de um rigoroso instrumental marxista que impede o filme de realizar o que mais pretensiosamente se propõe: o enfoque e o estudo das forças políticas presentes no cenário argentino - principalmente em relação à esquerda. Pineda Barnet também aproveita para afirmar que, em Pesaro, o filme desagradou a alguns presentes, para quem, o longa, graças às suas generalizações e esquematismos, aparentou sofrer de um nacionalismo populista, além de ser dogmático e sectário, sobretudo, graças à controversa entrevista concedida por Solanas durante o certame. No entanto, apesar de todas as ressalvas do redator cubano, em relação aos aspectos políticos e ideológicos do filme, a primeira parte de *La hora de los hornos* é bastante elogiada, em termos cinematográficos:

De cualquier modo, hay que decir que esta primera parte de *La Hora de Los Hornos* es un importantísimo film, como unidad en sí, posiblemente el más importante de la cinematografía argentina y uno de los más importantes y polémicos del cine latinoamericano. Es, además, una muestra de que el cine de nuestro tiempo, y en particular el cine del Tercer Mundo, abre ya caminos nuevos, búsquedas nuevas, consecuencias nuevas, en una etapa nueva del cine y de la revolución (Pineda Barnet, 1968: 96-97).

Contudo, para o redator cubano, a segunda parte do filme não esclarece muito sobre a complexidade do movimento peronista. Há uma meritória busca da memória da resistência popular, mas não adentra em uma “análise dialética” do peronismo. Portanto, o chauvinismo e o populismo minam a segunda parte, despotencializando, infelizmente, o que se construiu na primeira. O filme, conforme as declarações de Solanas, busca o “Ato”, mas... “como alcançá-lo?” - se questiona Pineda Barnet. O filme peca por sua falta de esclarecimento e análise da realidade. Portanto, a segunda parte não realiza o que se propõe a fazer (tanto a análise das forças políticas argentinas quanto a conclamação do espectador para o Ato), simplesmente reitera algumas posições da primeira parte. Desse modo, segundo o redator cubano, é impossível julgar o filme e as suas ideias a partir de tais colocações. Portanto, não há como estabelecer uma “análise dialética” com tais informações dadas pelo próprio filme. Em suma, Pineda Barnet, estrategicamente, se exime de maiores análises do filme, evitando prováveis equívocos, de ordem ideológica e política a respeito da situação histórica e política da Argentina.

Por fim, a terceira parte de *La hora de los hornos* é categoricamente considerada desnecessária. Na opinião de Pineda Barnet, o filme talvez tivesse sido positivo caso pudesse discutir a situação atual dos segmentos da esquerda (ou seja, não apenas a esquerda peronista), seus métodos de luta e objetivos. Essa consideração reflete, de certa forma, a polêmica situação ocorrida em Pesaro, na qual se chocaram duas “esquerdas”, a tradicional, encarnada pelos Partidos Comunistas, e a “nova esquerda”, as várias correntes críticas à esquerda tradicional que, em última instância, culminam na luta armada. No entanto, apesar das profundas discordâncias em relação aos postulados político-ideológicos, aos resultados de sua proposta e à estrutura geral do filme, o longa é extensamente elogiado e considerado um verdadeiro marco no cinema argentino, no *NCL* e, inclusive, no cinema em geral, abrindo uma nova fase.

Atemo-nos ao artigo de Pineda Barnet porque suas ponderações ao *La hora de los hornos* se assemelham às dos demais redatores reticentes ao filme.

Cremos desnecessário afirmar que Solanas e Getino, em suas entrevistas nos periódicos, aproveitam a situação para se defenderem das ressalvas de seus interlocutores.¹¹

O Grupo Cine Liberación entre a herança “clandestina” e o discurso “industrialista”

O esgarçamento do fenômeno *La hora de los hornos* é o período no qual o Grupo *Cine Liberación* se vê forçado a rever as suas posições, frente à radical reversão da situação política nacional, não apenas com a redemocratização do país, mas com a chegada do peronismo ao poder. Assim, o Grupo necessita se atualizar, mas, por outro lado, também preservar os seus ideais. Portanto, urge um *aggiornamento* das teorias e propostas, uma vez que, mesmo que por pouco tempo, Solanas e Getino se encontram em posições de comando durante o novo governo. Portanto, as ideias e o discurso político, encarnados em *La hora de los hornos* e em “Hacia un tercer cine”, justamente o que consagraram o Grupo *Cine Liberación*, são postas na mesa, necessitando revisão e atualização.

Em nossa opinião, são três artigos os que melhor exemplificam o esgarçamento do fenômeno *La hora de los hornos*: “*Dar espacio a la expresión popular*”, entrevista de Solanas a *Cine cubano* (CC nº 86-87-88, 1973: 50-61); “*Argentina: un momento crucial*”, do argentino Alejandro Saderman no periódico venezuelano *Cine al día* (CAD nº 18, jan. 1974: 26-28) e a entrevista de Getino a *Hablemos de cine*, publicada em 1979, mas concedida em julho de

¹¹ O caso mais expressivo de “direito de resposta” ocorre em *Hablemos de cine*. A resenha de Pesaro do correspondente espanhol Augusto M. Torres é a mais desabonadora ao filme argentino. Não chega nem a citar o seu título, mas se refere a ele de modo ácido. Solanas, em sua primeira entrevista ao periódico peruano, não perde a oportunidade de defender o filme: “*A propósito, espero que este reportaje sea una gran respuesta a las peyorativas 5 ó 6 líneas, escritas con gran ignorancia, de vuestro cronista en Pesaro. En primer lugar donde se asocia al movimiento peronista – a la clase obrera argentina – al fascismo (...)*” Cf. TORRES, A. M. “4ta. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema: las incongruencias de la ‘libertad’”. *Hablemos de cine*. Lima, nº 41, mai.-jun., 1968: 10-13 e *Hablemos de cine*. Lima, nº 46, mar.-abr., 1969: 5-12.

1976 (ou seja, há apenas quatro meses depois do Golpe) e que, basicamente, rememora a sua passagem pelo aparato estatal, de agosto a novembro de 1973 (*HdC* nº 70, abr. 1979: 37-39). Iremos nos reservar à entrevista de Solanas ao periódico cubano.

Frente à guinada de cento e oitenta graus no panorama político argentino, o discurso anti-industrialista de Solanas se desmonta diante de problemas até então ignorados ou abordados de modo retumbante, ao estilo da verve esquerdista tão comum à vertente do “cinema clandestino”. Cremos que tal entrevista é uma boa síntese das ideias promovidas pelo Grupo *Cine Liberación*, desenvolvendo muito bem os argumentos fanonianos, além de abordar o processo de idealização e realização de *La hora de los hornos*. Ou seja, trata-se de uma excelente abordagem das propostas e das ações do Grupo, no passado. Apesar do *leitmotiv* da entrevista, inclusive explicitamente afirmada pelos entrevistadores, ser a expectativa em torno da posse de Cámpora (25 de maio de 1973), a entrevista reitera todos os argumentos até então conhecidos e difundidos pelo Grupo. No entanto, ao responder às questões mais diretamente vinculadas ao tempo presente (ou ao futuro imediato), Solanas aparentemente se contradiz em alguns momentos.

O *parti pris* de Solanas é que o cinema se relaciona diretamente com a política. O esforço da realização de *La hora de los hornos* se deve a dois pontos: 1) abandonar a linguagem cinematográfica tradicional, ou seja, abordar explicitamente o político, o que a estética canônica escamoteia e 2) devido ao esforço de pensar uma nova “estética”, não fazer um filme que seja uma simples coletânea de denúncias, mas articular, de modo sistemático, um discurso sobre a realidade. Portanto, segundo Solanas, uma verdadeira transformação na linguagem cinematográfica não provém do próprio cinema, mas de quando se muda o objetivo do filme. Assim, os dois pilares que sustentam os critérios estético-formais da realização fílmica são para que e para quem se filma. No caso, como tanto frisa Solanas, é o objetivo estritamente político, i.e., o cinema é “dessacralizado”, pois é tratado como um mero meio, um instrumento na luta de libertação nacional. Devido a essa

“instrumentalização” do cinema, todo juízo puramente estético na abordagem à obra fílmica do Grupo produz uma abstração e cai em erro. Não podemos deixar de citar a seguinte crítica de Solanas:

Quiero contestar aquí a ese error común según el cual nuestro cine de liberación es una variante de cine underground norteamericano. Ahí de nuevo tenemos un testimonio de la colonización; pues se intenta leer expresiones nuestras a partir de la expresiones ajenas. No es que sean mejores ni peores. La experiencia de Cine Liberación sale de las peculiares condiciones argentinas (...). El cine de liberación argentino es un cine con fines absolutamente políticos, que no elige estar ni fuera del sistema ni estar en la clandestinidad. Nosotros ya habíamos visto que no había cine fuera del sistema y teníamos que elegir entre hacer cine dentro del sistema cinematográfico oficial, con todas sus variantes de izquierda y derecha, o hacerlo dentro del sistema de las organizaciones políticas. No existe otro margen, a menos hasta este momento (Solanas, 1973: 54-56).

O tema da clandestinidade, da proposta de se fazer e difundir um cinema fora dos meios tradicionais, foi a palavra de ordem do cinema “de intervenção política”. No entanto, todo o esforço de Solanas e Getino, a partir de 1973, é, paradoxalmente, “destruir” o mito da clandestinidade, afirmando que, se o Grupo *Cine Liberación* realizou a sua obra fílmica fora dos canais tradicionais, se deve por uma questão estratégica, i.e, conjuntural e não como um atributo essencial. Ou seja, a clandestinidade do cinema “de intervenção política”, pelo menos o do Grupo *Cine Liberación*, é, até 1973, uma causa necessária mas não suficiente. E podemos acrescentar: o Grupo, a partir de 1973, aponta que a insistência na clandestinidade é, na então conjuntura argentina, um grave erro político, acusando tais realizadores de sectários (e perigosos para a consolidação da redemocratização no país). Porém, contraditoriamente, o próprio Grupo ajudou a mitificar a opção pela

clandestinidade, cuja condição cai como uma luva na divisão maniqueísta fanoniana, entre a “nossa cultura” e a “cultura deles”, a “cultura do colonizador”. A ideia de que a verdadeira cultura popular é algo paralelo e, por definição, subversivo possui como consequência lógica a postulação da clandestinidade como essencial. Tampouco podemos menosprezar o fascínio psicológico e ideológico que a clandestinidade exercia em segmentos da esquerda latino-americana, simpatizante do foquismo.

Voltando à entrevista. Solanas reitera que o cinema industrial é apenas um estágio, sendo fundamental o entendimento de que a atividade cinematográfica é uma ferramenta a serviço da libertação nacional.

Romper con la dependencia significa romper con una concepción para la cual el cine es exclusivamente industria; es obvio que la realización cinematográfica es un hecho económico, y como tal también requiere estadios industriales; pero si nuestro objetivo es la lucha contra la dependencia, o sea un cine de liberación, insertado en el conjunto de la actividad nacional y popular que tiende a dar su batalla definitiva para alcanzar su definitiva liberación, resulta obvio que el campo de la cultura la prioridad es favorecer una cultura entendida como un hacer nacional, encaminada a romper la dependencia del país (Solanas, 1973: 58).

Com a chegada do peronismo ao poder, a revista caribenha interroga não apenas a possibilidade dos filmes clandestinos conquistarem o acesso ao mercado tradicional mas também se o aparato jurídico e institucional na área cinematográfica é factível de ser manobrado a serviço de um cinema de libertação nacional. Solanas responde que o Estado argentino “sempre” financiou a produção cinematográfica, mas favorecendo as grandes produtoras. Embora, aparentemente, esta não tenha sido a pergunta, podemos vislumbrar uma resposta às previsões condenatórias de uma “estatização” no setor. Na verdade, o perigo é bem maior: a imposição de uma cartilha temática a ser respeitada pela produção cinematográfica, a partir dos princípios estético-

ideológicos do governo peronista. Em suma, a ameaça da imposição de um “cinema oficial”. O realizador argentino não chega a verbalizar esse temor dos setores divergentes com o futuro governo, o que seria, no mínimo, instigante, sobretudo em um periódico oficial de uma cinematografia estatal, como é o caso de *Cine cubano*. O argumento de Solanas é devolver o temor para os seus críticos, ao afirmar que, se o governo peronista vai financiar filmes, está apenas prolongando uma prática corrente do Estado argentino. E mais, continua Solanas, o Estado, caso queira ser realmente coerente e enfrentar os monopólios da distribuição, deve também intervir nos ramos da distribuição e da exibição. É prolongando esse raciocínio que o realizador argentino se aproxima das questões inerentes ao “cinema industrial”, ao afirmar que é necessário o Estado criar salas de cinema, para escoar a produção nacional e competir com os monopólios, e voltar-se para o mercado externo, criando uma rede de difusão latino-americana. Assim, Solanas soma sua voz ao coro dos defensores da criação de uma política de distribuição para os filmes do *NCL* para o nosso subcontinente, não apenas para fins ideológicos, mas também econômicos. E, desse modo, curiosamente, podemos identificar declarações típicas do pensamento “industrialista”, incluindo a utopia da conquista do mercado externo:

La reconstrucción nacional cinematográfica pasa por una revitalización – evidentemente – de la actividad productiva; ganar espacio para el cine nacional con todos su géneros: pasar de tener el 7 u 8 por ciento del mercado al 10 ó 15 por ciento; y todo esto evidentemente, podrá realizarse en la medida en que apoye el Estado, incluyendo la complementación con otros países latinoamericanos, porque obvio es decir que no se paga la producción nacional de un filme, en este momento en la Argentina, con el público que tiene. (...) Un conjunto latinoamericano de países, unidos, podemos desarrollar este extraordinario mercado hispanoparlante que tenemos. Acá hay 150 millones de posibles espectadores, de México a la Argentina (Solanas, 1973: 61).

E, como último ponto, *Cine cubano* interroga a Solanas se todo cinema a ser futuramente realizado deve ser “de libertação”. A resposta é instigante. Solanas reflete sobre a herança do “cinema de gênero”, já que reconhece que um cinema para fins de entretenimento também deve ser realizado pela futura produção fílmica nacional. Portanto, os questionamentos que o realizador argentino se põe cotejam com as mesmas especulações dos cineastas cubanos, nos anos 1970, como podemos encontrar nas elucubrações sobre o “cinema popular” por García Espinosa ou nas primeiras reflexões levadas a cabo por Tomás Gutiérrez Alea, que culmina, na década seguinte, na “dialética do espectador”:

Como dije antes, a través del cine se pueden expresar diversos géneros o modelos; seguirá siendo eterno un cine de narrativa, de ficción, de comedia musical, los géneros dramáticos. Todo esto es lo que debe desarrollarse, nosotros no hemos renunciado a desarrollar también un cine argumental, de ficción, mítico, musical o de comedia. Tiene que haber espacio ahora para ese tipo de cine porque el pueblo va también al cine para distraerse. En una práctica diversificada del hacer cine nacional, algo que debe desechar una política nacional es el sectarismo o las miras estrechas. Por el contrario, debemos fomentar un espíritu crítico y la ligazón de los hombres de cine con las luchas del pueblo, para que se vaya superando la dicotomía entre intelectual y pueblo. Manteniendo la libertad creadora, hay que propender hacia las nuevas formas o hacia aquel lenguaje que nos permita comunicarnos de una manera más eficaz. Es obvio que para un gran público que ha sido formado en los modelos de lenguaje metropolitanos, nosotros también, el problema de ir descolonizando aquel lenguaje, de ir encontrando un lenguaje propio, es un problema que no se resuelve por decreto ni tiene fecha fija (Solanas, 1973: 61).

É surpreendente o rol de temas abordados, extremamente semelhantes em artigos e entrevistas de outros realizadores e redatores, movidos pelo debate de uma radical renovação estética e econômica de suas respectivas cinematografias. Ou seja, a transformação no âmbito da linguagem deve necessariamente estar relacionada a uma política coerente de produção e difusão. Portanto, o que podemos encontrar no *NCL*, tanto na vertente do “cinema industrial” quanto na do “cinema clandestino” é o pressuposto de que não se deve isolar o aspecto estético da realidade do mercado nacional invadido pelo produto estrangeiro. Ou seja, a busca de uma linguagem cinematográfica autenticamente nacional deve necessariamente levar em conta as peculiaridades dos aspectos econômicos da indústria cinematográfica nacional em seu sentido amplo, i.e., a tríade produção-distribuição-exibição. Salta aos olhos, nos comentários de Solanas, a presença dos mesmos termos e a semelhança de raciocínio em sua argumentação que também podemos encontrar, por exemplo, na entrevista de García Espinosa para *Cine al día*, coincidentemente no mesmo ano (*CAD* nº 17, dez., 1973: 16-22). Em suma, a questão é: afinal, o que se entende por “cinema de libertação”? Se esse é um cinema que busca superar as condições precárias de nosso setor cinematográfico, como qualquer outra atividade econômica no subdesenvolvimento e, relacionado com isso, a afirmação de uma cultura nacional, o “cinema de libertação” é, por definição, o que os defensores do “cinema industrial” também postulam. Ou seja, o Grupo *Cine Liberación*, a partir de 1973, se defronta exatamente com os mesmos problemas “industrialistas”, refletidos, com maior premência, por brasileiros, cubanos, venezuelanos e peruanos, na segunda metade dos anos 1960 e toda a década seguinte.

Bibliografia

Avellar, José Carlos (1995), *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp.
 Getino, Octavio (2005), *El cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2 ed. Buenos Aires: Ciccus/Incaa.

Getino, Octavio; Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.

Mahieu, José Agustín (1990), *Panorama del cine iberoamericano*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Paranaguá, Paulo Antônio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.

Solanas, Fernando (1989), *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Punto Sur.

_____. *Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina* (1993), entrevista a Amir Labaki e Mario J. Cereghino. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras.

Solanas, Fernando; Getino, Octavio (1973), *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cine cubano, Havana, do nº 1, 1960, ao nº 86-87-88, 1973.

Hablemos de cine, Lima, do nº 21, janeiro de 1966, ao nº 70, abril de 1979.

Cine al día, Caracas, do nº 1, dezembro de 1967, ao nº 17, dezembro de 1973.

Cine del Tercer Mundo, Montevideú, do nº 1, outubro de 1969, ao nº 2, novembro de 1970.

* Fabián Núñez é Professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também leciona no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutor em Comunicação pela UFF, com uma tese sobre a recepção crítica do *Nuevo Cine Latinoamericano*, defendida em 2009. Seus temas de interesse são: história do cinema, cinema latino-americano, crítica cinematográfica e preservação audiovisual. E-mail: fabian_nunez@id.uff.br.