

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ALLAN BRASIL DE FREITAS

**HACIA UN CINE REVOLUCIONARIO:
A Práxis do Cinema Revolucionário Latino-americano das
Décadas de 1960 e 1970**

**SÃO PAULO
2023**

ALLAN BRASIL DE FREITAS

**HACIA UN CINE REVOLUCIONARIO:
A Práxis do Cinema Revolucionário Latino-americano das
Décadas de 1960 e 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof.(a) Dr.(a) Maria Ignês Carlos Magno.

**SÃO PAULO
2023**

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F986h	Freitas, Allan Brasil de HACIA UM CINE REVOLUCIONARIO: a práxis do cinema revolucionário latino-americano das décadas de 1960 a 1970 / Allan Brasil de Freitas – 2023. 184f; 30 cm. Orientador: Maria Ignês Carlos Magno. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2023. Bibliografia: f. 176-181. 1. Comunicação. 2. Cinema Revolucionário. 3. Marxismo. 4. ICAIC. 5. América-Latina. 6. Cine Liberación. 7. Grupo Ukamau. 8. Revolução. I. Título. CDD 302
-------	---

ALLAN BRASIL DE FREITAS

**HACIA UN CINE REVOLUCIONARIO:
A Práxis do Cinema Revolucionário Latino-americano das
Décadas de 1960 e 1970**

Dissertação de Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof.(a) Dr.(a) Maria Ignês Carlos Magno.

Aprovado em ----/-----/-----

Dr.(a) Maria Ignês Carlos Magno

Dr. Caio de Salvi Lazaneo

Dr. Vicente Gosciola

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria do Socorro, costureira de profissão, pelo apoio incondicional a todas minhas iniciativas, artísticas e acadêmicas, e pelo imenso carinho e dedicação com o qual sempre cuidou de mim e minha irmã.

À meu pai, Sebastião, padeiro e petista impenitente, cujo exemplo de ética e hombridade me fizeram tornar a pessoa que sou hoje, e sem o qual não poderia ter realizado nada do que realizei em minha vida.

À minha irmã, Tati, pelo permanente incentivo aos estudos e ao apoio que sempre me deu em tudo que me propus realizar.

À todos meus amigos e camaradas de militância, cujas conversas e debates me permitiram ir além do que eu era capaz de pensar, com especial menção a minha grande amiga e camarada Elis de Castro.

À Prof.^a Maria Ignês, pela atenção e por ter me acompanhado neste estudo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo o estudo comparado da práxis do assim chamado cinema revolucionário, praticado na América Latina durante as décadas de 1960 e 1970, com foco nos grupos Cine Liberación, da Argentina, Grupo Ukamau, da Bolívia e o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos – ICAIC, de Cuba. Analisaremos as elaborações teóricas desenvolvidas por estes grupos, suas consequências para a prática cinematográfica, e como estas elaborações se traduzem em linguagem cinematográfica, utilizando como objeto para tal os filmes “Hasta la Victoria Siempre” (1967) e “De Cierta Manera” (1974/1977), ambos realizados pelo ICAIC, “El Coraje del Pueblo” (1971), realizado pelo Grupo Ukamau e “La Hora de los Hornos” (1968), realizado pelo Cine Liberación. Com este estudo, pretendemos suprir parte da falta de pesquisas dentro do audiovisual que articulem continentalmente a práxis deste tipo de cinema, entendendo seus objetivos políticos como intrínsecos ao seu projeto cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema revolucionário. Marxismo. América-latina. ICAIC. Cine Liberación. Grupo Ukamau. Revolução.

ABSTRACT

The present work aims to comparatively study the praxis of the so-called revolutionary cinema, practiced in Latin America during the 1960s and 1970s, focusing on the groups Cine Liberación, from Argentina, Grupo Ukamau, from Bolivia and the Instituto Cubano del Cinematographic Art and Industry – ICAIC, from Cuba. We will analyze the theoretical elaborations developed by these groups, their consequences for cinematographic practice, and how these elaborations are translated into cinematographic language, using as object the films “Hasta la Victoria Siempre” (1967) and “De Cierta Manera” (1974 /1977), both produced by ICAIC, “El Coraje del Pueblo” (1971), produced by Grupo Ukamau and “La Hora de los Hornos” (1968), produced by Cine Liberación. With this study, we intend to make up for part of the lack of research within the audiovisual studies that articulates the praxis of this type of cinema in a continental way, understanding its political objectives as intrinsic to its cinematographic project.

Key-words: Revolutionary Cinema. Marxism. Latin America. ICAIC. Cine Liberación. Grupo Ukamau. Revolution.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Sequência inicial do filme.	77
Figura 2 - Primeira aparição de Che, através de filmagens de arquivo da época do combate em Sierra Maestra, seguida por sequência de fotos estáticas.	80
Figura 3 - Sequência de imagens da Bolívia, primeiro sob sons de forte percussão e em seguida pelo voice over de Che.	83
Figura 4 – Sequência de fotografias, recortes de revistas e jornais, com acentuado uso de dissolves. Mais uma vez, o uso da música trata de dar o tom.	88
Figura 5 - O fim trágico da empreitada guerrilheira. Che é assassinado a mando do governo boliviano sob aval, e coordenação, dos E.U.A..	90
Figura 6 - Che discursa na ONU e trabalha em atividades de base. Ao fim do filme, uma fotografia estática de Che surge, e nos são destacados seus olhos por via do zoom in.	92
Figura 7 - Sequência inicial do filme de “De Cierta Manera”.	96
Figura 8 - Primeira sequência documental do filme.	99
Figura 9 - Primeira aparição de Yolanda. Aqui o filme começa a jogar com a ambiguidade entre ficção e documental.	100
Figura 10 - Almoço na casa de Mario. Nesta sequência salta aos olhos o método de montagem, bastante fragmentado.	102
Figura 11 - Yolanda pede a Mario para que ele conte um pouco mais sobre si.	105
Figura 12 - Sequência documental sobre a campanha de alfabetização e moradia.	106
Figura 13 - Sequência documental sobre a sociedade Abacua.	107
Figura 14 - Yolanda conta a Mario sobre seu primeiro casamento.	109
Figura 15 - Yolanda dá uma bronca em Lazarito e é repreendida por Amparito.	112
Figura 16 - Yolanda e Amparito conversam com a Mexicana, a mãe de Lazarito.	113
Figura 17 - Yolanda vai buscar Lazarito no reformatório.	115
Figura 18 - Yolanda destrata a mãe de um aluno e é duramente repreendida pelos outros professores.	117
Figura 19 - Migdalia diz a Yolanda que ela e Mario nunca se entenderão.	120
Figura 20 - Sequência documental sobre a vida de Guillermo. Para além do uso da narração, também há uma reencenação do crime cometido por Guillermo.	121
Figura 21 - Guillermo diz a Mario "entregue-se à vida".	122

Figura 22 - Sequência documental onde os moradores de Miraflores trabalham na renovação do bairro, com a participação dos próprios atores do filme, que também ajudam no trabalho.	122
Figura 23 - Mario conta a Yolanda algo que nunca contou a ninguém. Após um zoom in, retornamos, via raccord, à cena da assembleia.	124
Figura 24 - Retorno à cena da assembleia operária, com a participação de operários reais no debate.	126
Figura 25 - Mario segue pelas ruas de Havana. A teleobjetiva o observa de longe.	127
Figura 26 - Operários reais debatem a situação fictícia de Humberto.	129
Figura 27 - Mario busca a opinião de outros sobre sua atitude na assembleia, mas não consegue aceitar o que fez.	130
Figura 28 - Plano final do filme	132
Figura 29 - Sequência inicial de "El Coraje del Pueblo", onde o filme rememora os diversos episódios de violência contra o povo ocorridos durante a história boliviana.	135
Figura 30 - O filme, através da narração, nos apresenta os sobreviventes do massacre de San Juan.	141
Figura 31 - Domitila Chungara se apresenta e temos em seguida a reconstituição da greve de fome realizada pelas mulheres da comunidade.	144
Figura 32 - Sequência final de "El Coraje del Pueblo"	150
Figura 33 - Alguns letreiros da sequência inicial da primeira parte de "La hora de los Hornos"	155
Figura 34 - Sequência "9 - La Dependencia"	157
Figura 35 - Sequência "13 - La Opcion"	161
Figura 36 - Sequência introdutória de "Violencia y Liberacion"	166
Figura 37 - Antigo militante nos conta sobre as lutas históricas da classe trabalhadora argentina.	169
Figura 38 - Sob o relato de um militante Tupamaro, guerrilheiros africanos são treinados. A música que acompanha esta sequência engrandece o ato revolucionário armado.	170

SUMÁRIO

Introdução	8
1 – Sobre a Categoria “Cinema Revolucionário”	21
2 - Sobre a prática do Cinema Revolucionário	39
2.1 - Conteúdo e Forma	40
2.2 - O modo de produção	52
2.3 - A distribuição do Cinema Revolucionário	68
3 - Estudo de obras	75
3.1 - ICAIC.....	75
3.1.1 - Hasta la Victoria Siempre (1967)	75
3.1.2 – De Cierta Manera (1974/1977)	93
3.2 – Grupo Ukamau	132
3.2.1 – El Coraje del Pueblo (1971)	132
3.3 – Cine Liberación	153
3.3.1- La Hora de los Hornos (1968).....	153
Considerações Finais	172
Referências Bibliográficas	176
Filmografia	180

Introdução

A situação das artes dentro do capitalismo, bem como seu papel nos esforços políticos de conscientização e mobilização popular sempre foram uma discussão candente dentro dos círculos revolucionários, particularmente após o desabrochar do movimento socialista no século XIX e durante os ciclos revolucionários do século XX. Em uma carta endereçada a Minna Kautsky datada de 1885, F. Engels já tecera comentários a esse respeito:

“[...] and there the socialist tendentious novel can fully achieve its purpose, in my view, if, by conscientiously describing the real mutual relations, it breaks down the conventionalized illusions dominating them, shatters the optimism of the bourgeois world, causes doubt about the eternal validity of the existing order, and this without directly offering a solution or even, under some circumstances, taking an ostensible partisan stand.” (ENGELS, 1973, p.113)

Desse modo podemos dizer, sintetizando vulgarmente o pensamento de Engels expresso nessa passagem, que a função da arte socialista, neste caso específico o romance, é a de desnudar as condições reais do proletariado, destruindo assim as ilusões convencionais da ideologia burguesa, mesmo sem que, necessariamente, tome partido abertamente.

Entretanto, dentro da problemática da arte socialista, caminhando paralelamente a esta questão formal de conteúdo, também há a questão material da criação artística, o fazer desta, propriamente dito. Como superar concepções individualistas de “liberdade artística” em uma arte que se propõe a serviço das massas, em outras palavras, da causa do proletariado, entendida aqui como a revolução socialista? A esse respeito, em um texto de 1905, intitulado “A Organização do Partido e a Literatura de Partido”, V. Lenin escreve:

“Seja como for, a meia revolução obriga-nos a todos nós a passar imediatamente a uma nova maneira de organizar as coisas. Agora a literatura pode, mesmo «legalmente», ser 90% partidária. A literatura deve tornar-se partidária. Em oposição aos costumes burgueses, em oposição à imprensa empresarial e mercantil burguesa, em oposição ao carreirismo e ao individualismo literários burgueses, ao «anarquismo aristocrático» e à corrida ao lucro, o proletariado socialista deve avançar o princípio da literatura de partido, desenvolver este princípio e aplicá-lo da forma mais completa e integral possível. Em que consiste este princípio da literatura de partido? Não é só no facto de para o proletariado socialista a actividade literária não poder ser um instrumento de lucro de pessoas ou grupos; ela

¹E assim o romance de tendências socialistas pode alcançar plenamente seu propósito, no meu ponto de vista, se, ao descrever de maneira consciente as reais relações mútuas, traz abaixo as ilusões convencionadas que as dominam, despedaça o otimismo do mundo burguês, desperta dúvidas da validade eterna da ordem existente, e isso sem diretamente oferecer uma solução ou até mesmo, sob determinadas circunstâncias, tomar uma posição abertamente partidária. (tradução nossa)

não pode ser de modo nenhum uma actividade individual, não dependente da causa proletária geral. Abaixo os literatos apartidários! Abaixo os literatos super-homens! A actividade literária deve tornar-se uma parte da causa proletária geral, «um rodízio e um parafuso» de um só grande mecanismo social-democrata posto em movimento por toda a vanguarda consciente de toda a classe operária. A actividade literária deve tornar-se uma parte do trabalho partidário social-democrata organizado, planificado, unificado.”

E mais adiante acrescenta:

“Será uma literatura livre porque não será o proveito e a carreira mas a ideia do socialismo e a simpatia com os trabalhadores que recrutarão novas e novas forças para as suas fileiras. Será uma literatura livre porque servirá não uma heroína saciada, não os «dez mil de cima» aborrecidos e sofrendo de obesidade, mas milhões e dezenas de milhões de trabalhadores, que constituem a flor do país, a sua força, o seu futuro. Será uma literatura livre, que fecundará a última palavra do pensamento revolucionário da humanidade com a experiência e o trabalho vivo do proletariado socialista, que criará uma interacção constante entre a experiência do passado (o socialismo científico, que concluiu o desenvolvimento do socialismo desde as suas formas primitivas, utópicas) e a experiência do presente (a presente luta dos camaradas operários).” (LENIN, 1986, v. 1, p. 277)

Pois bem, se a arte revolucionária deve, em sua forma, desvelar as contradições do real apontando as formas burguesas de alienação e exploração dentro do capitalismo, em sua práxis ela deve se somar às massas trabalhadoras em sua luta contra a exploração, se libertando da forma mercadoria e se integrando organicamente nos esforços de superação da sociabilidade burguesa. Ambos os textos tratam especificamente da literatura, mas seus apontamentos tem carácter universal para todas as artes, incluso aí o cinema. Tendo isso em mente, o projeto de um cinema revolucionário, que não só dispute a consciência das massas, em sentido político e didático, mas que também propicie aos trabalhadores a possibilidade e o incentivo à auto-organização, será posto em pauta tão logo esta forma de arte se configure de maneira madura.

Se a iniciativa desse tipo de cinema, bem como sua teorização, tem início na União Soviética, com algumas iniciativas em outros países da Europa, como França e os Países Baixos, a nosso entender, o principal salto qualitativo que esse cinema politicamente engajado, de esquerda e revolucionário, dará será aquele ocorrido na América-latina das décadas de 1960 e 1970, com o surgimento de inúmeros grupos e coletivos de cinema revolucionário.

O fenômeno do surgimento destes grupos e coletivos de cinema político na América Latina durante a década de 1960 está diretamente ligado ao clima político do continente, bem

como de todo o então chamado terceiro mundo, durante este período. Particularmente a partir da vitória da Revolução Cubana, e de sua eventual adesão aberta ao socialismo a partir de 1961, abriu-se no continente, pode-se dizer, pela primeira vez desde Bolívar e as guerras de independência, um novo ciclo revolucionário que apresentava uma nova perspectiva e possibilidade estratégica que se colocava como alternativa até mesmo às estratégias “revolucionárias” dos PCs dos vários países latino-americanos, que ainda seguiam, em linhas gerais, as orientações do último período da terceira internacional, que era de cooperação com as burguesias “nacionais”, com vistas ao desenvolvimento capitalista pleno, para só então, uma vez que as forças produtivas estivessem completamente consolidadas, passar à revolução socialista. A experiência cubana demonstrou, para os revolucionários latino-americanos, que era sim possível uma revolução em nosso continente sem que houvesse etapa de desenvolvimento capitalista anterior. Essa foi a lição que muitos tiraram de Sierra Maestra, a guerrilha tornou-se o método privilegiado de luta e o socialismo o objetivo político imediato. Nesse sentido, todo esforço consciente deveria ser canalizado ao objetivo da revolução, e o cinema não poderia se isentar disso.

Para este estudo, escolhemos três grupos: o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC), o boliviano Grupo Ukamau e o grupo argentino Cine Liberación. Os critérios utilizados para tanto foram bastante objetivos: a relevância dos trabalhos realizados por eles para o movimento de cinema militante de um modo geral, a robustez das elaborações teóricas produzidas por eles e por fim, e talvez mais importante, a inserção orgânica destes grupos ao movimento geral dos trabalhadores de seus respectivos países. Antes de prosseguirmos, um esclarecimento deve ser feito em relação ao ICAIC: este não se configura da mesma maneira que os outros dois grupos. De fato, sua forma organizativa pouco ou nada tem a ver com o Grupo Ukamau ou o Cine Liberación. O ICAIC é um instituto governamental que desde 1976 está diretamente ligado ao ministério da cultura de Cuba. Dito isso, o motivo pelo qual decidimos, conceitualmente, classificá-lo como *grupo* se dá pelo fato de entendermos que, levando em conta o corpo teórico produzido e publicado por ele, existe *de fato* um grupo de cineastas que, por seu prestígio tanto artístico quanto político-teórico, servem de referência a tal ponto, que toda a produção do ICAIC do período aqui estudado estará, de um modo ou de outro, pautado pelos desenvolvimentos destes cineastas. São eles: Tomás Gutierrez Alea, Julio García Espinosa e Santiago Alvarez.

O leitor que possua algum conhecimento do cinema latino-americano deste período, e do *Nuevo Cine Latinoamericano*² de um modo geral, pode talvez achar estranho a omissão neste estudo de alguns grupos e pessoas, que também realizaram um cinema de pretensão revolucionária. Para citarmos alguns: o grupo argentino Cine de la Base, dirigido por Raymundo Gleyser³, os chilenos Patricio Guzmán⁴ e Miguel Littín⁵ bem como figuras do Cinema Novo brasileiro, que tinha inclusive pessoas organicamente ligadas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), como era o caso de Leon Hirszman⁶, entre outros. Qual a razão de optarmos por não os incluir neste estudo? O simples fato de, apesar da grande relevância de suas obras, não possuírem um corpo teórico sistematizado o suficiente, com suas próprias concepções e perspectivas. A exceção disto é Glauber Rocha, porém, em seu caso, a omissão se deu pelo fato de já existirem amplos estudos de sua obra, de modo que a inclusão deste no escopo proposto por este trabalho estaria fora de nossas possibilidades.

O que pretendemos realizar aqui é um estudo comparado dos desenvolvimentos teóricos dos grupos a luz de suas obras e práticas de produção, tendo em vistas a sua inter relação continental e conjuntural, de modo a identificarmos convergências e divergências na práxis de cada grupo. A nosso ver, um estudo deste tipo, que articule politicamente e de modo continental a prática cinematográfica destes grupos de cinema revolucionário é de relativa raridade no campo de estudos audiovisuais brasileiro. A principal tentativa de algo do

² “Visto hoje como mais heterogêneo que coeso, o *nuevo cine latinoamericano* surgiu como resultado da confluência e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos, que integravam também movimentos cinematográficos nacionais, como o Cinema Novo (Brasil), o Grupo de Santa Fé e o Cine Liberación (Argentina) e o Ukamau (Bolívia). Instituições como o ICAIC, a Cinemateca de los Tres Mundos (Uruguai) e o Comité de Cineastas de la Unidad Popular (Chile) aderiram à bandeira do NCL e contribuíram para viabilizar produções e teorizações coletivas.” (VILLAÇA, 2006, p.139, grifo nosso)

³ Raymundo Gleyser (Buenos Aires, 25 de setembro de 1941 – 27 de maio de 1976), foi um cineasta ligado ao Partido Revolucionário de los Trabajadores e a principal figura do grupo Cine de la Base. Foi sequestrado em 27 de maio de 1976 pela última ditadura argentina, vindo a se tornar um dos milhares de desaparecidos vítimas daquele regime. Entre suas principais obras estão “Los Traidores” (1973), “Mexico, la Revolución Congelada” (1971) e “Me Matan Si No Trabajo Y Si Trabajo Me Matan” (1974).

⁴ Patricio Guzmán Lozanes (Santiago, 11 de agosto de 1941) é um cineasta chileno. Sua principal obra é a trilogia “La Batalla de Chile”, filme que narra a luta política no Chile durante o governo de Salvador Allende e da Unidade Popular.

⁵ Miguel Ernesto Littín Cucumides (Palmilla, 9 de agosto de 1942) é um cineasta chileno. Uma de suas principais obras é “El Chacal de Nahueltoro” (1969). Durante o governo da Unidade Popular, foi diretor da estatal Chile Films.

⁶ Leon Hirszman (Lins de Vasconcelos, 22 de novembro de 1937 – Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1987) foi um cineasta brasileiro e um dos principais nomes do Cinema Novo. Também foi militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) dos 14 anos de idade até sua morte, decorrente de complicações relacionadas ao vírus HIV. Entre seus principais trabalhos estão “A Falecida” (1965), “São Bernardo” (1972) e “Eles Não Usam Black-tie” (1980).

tipo que temos conhecimento se trata do livro “A Ponte Clandestina”⁷ de José Carlos Avellar, que porém, mesmo sendo uma obra monumental e absolutamente incontornável, não vai muito além do trabalho compilatório, com o eventual comentário do autor. Nesse sentido, esse trabalho se propõe a responder a essa lacuna presente nos estudos audiovisuais brasileiros.

Porém, isto está longe de ser o único elemento motivador que nos levou a desenvolver a presente pesquisa. Assim como os escritos e as obras aqui estudados, este trabalho também é um trabalho militante. O germe deste projeto nasce da necessidade de compreensão consequente de nossa própria práxis política enquanto realizadores e militantes de base, ou seja, tem como propulsor a prática cinematográfica pensada politicamente. De modo que, se por um lado tentamos ser o mais rigorosos possível no estudo de nosso objeto e no uso dos conceitos aqui adotados, por outro não temos receio em dizer que tomamos partido e que não pretendemos de modo algum cumprir o papel falacioso, e *ideológico*, do pesquisador, como entendido pela ciência moderna. Somos pesquisadores, porém também somos militantes, e com isso queremos dizer que a separação dos dois é absolutamente impossível, se se pretende intelectualmente honesto. Na sociedade de classes não existe algo tal como a neutralidade política. Ou se está contra a ordem de coisas vigente ou se está a favor, por aderência consciente ou por omissão despolitizada, dá no mesmo. Com isso em mente, consideramos que esse trabalho é um primeiro passo rumo a uma sistematização e futuro desenvolvimento de nossa prática militante no cinema, tendo em vistas a transformação social da sociedade brasileira.

No que diz respeito ao método, neste trabalho utilizamos estritamente o materialismo dialético, é dizer, se pretende *estritamente* marxista. A esse respeito seria interessante fazer algumas considerações. Até pelo menos a primeira metade da década de 1970 do século XX, o campo de estudos cinematográficos era hegemonizado, podemos dizer, por autores que, ainda que não exatamente marxistas, tinham o materialismo dialético como seu método guia. Entre estes podemos citar, para além dos grupos objetos desta pesquisa, Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Noel Burch, Walter Benjamin, entre outros. Porém, a partir desta década de 1970, esses autores começam a ser marginalizados e novos pensadores, já bastante distantes do marxismo, passam a ser a nova referência no campo do audiovisual. Podemos citar nesse sentido Gilles Deleuze e Thomas Elsaesser. Com a queda definitiva do bloco socialista no

⁷ AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: teorias de cinema na américa latina. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Edusp/ Editora 34, 1995.

início dos anos 1990, todo desenvolvimento de raiz marxista será de uma vez por todas relegada à marginalização e aqueles autores que por um motivo ou por outro não puderam ser escanteados e que eram indissociáveis do marxismo, como é o caso de W. Benjamin, passaram por uma *limpeza*, retirando deles as garras, por assim dizer, e os reenquadrando em alguma *teoria da moda* de momento. O marxismo dentro dos estudos audiovisuais era dado como superado, quando não, equivocado desde o início. Poucos foram aqueles que mantiveram a bandeira do marxismo erguida, caso do italiano Guido Oldrini. Por qual razão isto ocorreu? Nossa hipótese é a seguinte: o marxismo não foi, *de modo algum*, superado teoricamente, mas sim derrotado *politicamente*. Particularmente na América Latina, essa derrota incluiu a eliminação física de marxistas, caso de Raymundo Gleyser, assassinado pela última ditadura argentina. A repressão direta e indireta operada pelos Estados burgueses latino-americanos e pelo imperialismo, essa foi a verdadeira causa determinante do quase desaparecimento do marxismo do campo de estudos do audiovisual. Não estamos dizendo aqui que não haviam limitações dentro do pensamento marxista para o cinema, mas que estas limitações foram impedidas de serem superadas em decorrência da eliminação da possibilidade política de se continuarem estudos marxistas no campo do cinema e audiovisual, seja por meio da ação policial nua e crua, seja pelo silenciamento lento e constante nas instituições universitárias. Pois bem, é com isso em mente que nosso projeto também pretende ser uma gota d'água que de algum modo contribua para a retomada do marxismo no campo do audiovisual.

Dividimos o presente trabalho em três capítulos. No primeiro, discutimos de modo breve a origem e as possibilidades revolucionárias do cinema, tentando assim conceitualizar a categoria “cinema revolucionário”, partindo dos escritos teóricos dos próprios grupos. No segundo capítulo, nos debruçamos sobre três aspectos particulares do cinema revolucionário, os mais importantes a nosso ver. São eles: *conteúdo e forma*; *o modo de produção* e *a distribuição do cinema revolucionário*. Para além dos textos dos grupos, neste capítulo nos referenciamos particularmente em E. Fischer e A. Sanchez, para as questões gerais sobre arte, R. Williams e V. Volóchinov para as questões gerais sobre cultura, bem como Marx e Engels para as questões gerais de teoria revolucionária. No terceiro e último capítulo, nos dedicamos a estudar os aspectos de linguagem cinematográfica e de conteúdo gerais das obras dos diferentes grupos, como dito anteriormente, à luz de sua elaboração teórica. Nossa principal referência para essa análise é Noel Burch, entretanto, não utilizamos o termo dialética da maneira com a qual ele utiliza. De fato, ainda que o próprio Burch admita que o conceito de

dialética utilizado por ele não se refere àquele da lógica hegeliana, mas sim àquele utilizado na música dodecafônica, para nós, há uma parcela de incompreensão da parte de Burch do que é a dialética. Com isso dito, muitas das elaborações dele, particularmente aquelas presentes no livro “A práxis do cinema”, nos foram de vital importância. Os filmes escolhidos foram “Hasta la Victoria Siempre” (1967), dirigido por Santiago Alvarez, “De Cierta Manera” (1974/1977), dirigido por Sara Gómez e finalizado por Tomás G. Alea e Julio G. Espinosa, ambos filmes produzidos pelo ICAIC, “El Coraje del Pueblo” (1971), dirigido por Jorge Sanjinés e produzido pelo Grupo Ukamau e “La Hora de los Hornos” (1968), dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino e produzido pelo Cine Liberación. As razões pelas quais os escolhemos são apresentadas no início do capítulo.

Ainda que nosso estudo tenha sempre em mente a conjuntura na qual cada grupo atuou, por razões de espaço e foco, não iremos nos debruçar de modo detalhado na história e formação de cada grupo, nos mantendo em suas elaborações teóricas e práticas, desse modo é pertinente que façamos um histórico geral do surgimento de cada um deles, a começar pelo ICAIC.

O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos foi fundado logo nos primeiros meses após a vitória da revolução, em 24 de março 1959, como o primeiro de uma série de outros órgãos culturais, como a *Casa de las Americas*, que se dedicava principalmente à promoção da literatura, e o *Instituto Cubano de Radiofusión*, que se focava em rádio e televisão, entre outros. O estabelecimento desses órgãos estava ligado ao projeto do recém estabelecido governo revolucionário de promover a democratização dos bens culturais bem como fazer avançar os ideais do novo regime. Como coloca Villaça:

“O governo instituído com a Revolução, em 1959, ambicionava promover em Cuba um grande desenvolvimento e ampla popularização dos bens culturais. Essa era a meta primordial do Ministério da Educação, instância que cumpria também o papel de Ministério da Cultura, inexistente em Cuba até 1975. Para isso, desde os primeiros anos da década de 60, houve a promoção de muitos eventos massivos e foi dada prioridade às artes que mais facilmente atingem as massas - particularmente, o cinema - para que a propaganda política do novo governo abarcasse uma grande quantidade de pessoas.” (VILLAÇA, 2006, p.17)

Em termos de escopo, o ICAIC foi planejado como um verdadeiro complexo cinematográfico, com vistas a ser o maior centro de produção cinematográfica da América Latina. Para esse objetivo, ele aproveitou a estrutura dos Estúdios Biltmore, que haviam sido construídos em Cuba durante os anos 1950, que era um grande complexo que incluía três estúdios de filmagens, reformados e que possuíam equipamentos novos e estrangeiros, dois

laboratórios, cinemateca, sala de exibição e edição, bem como toda uma série de estruturas administrativas, como escritórios, livraria, galpões de produção, etc. A meta de produção inicial do ICAIC era de 10 longas-metragens por ano e 50 documentários. Após a nacionalização das empresas de distribuição, entre 1961 e 1965, em sua maioria de origem norte-americana e mexicana, será estabelecida a *Distribuidora Nacional de Películas*, o que permitirá que a produção realizada pelo ICAIC seja distribuída de forma maciça. Será nesse período, entre 1961 até 1976, que o ICAIC alcançará grande prestígio nacional e internacionalmente. Também será nesse período que o ICAIC consolidará sua postura internacionalista, em alinhamento com a política externa do governo cubano, abrindo suas portas e publicações para muitos cineastas latino-americanos. Um exemplo disso é o filme “La Batalla de Chile”, realizado por Patricio Guzmán, e finalizado nos estúdios do ICAIC. Outro exemplo é a publicação de vários textos do Cine Liberación, entre eles, “Hacia un Tercer Cine”. Como nos conta Villaça:

“Oscar Torres, dominicano, foi um dos primeiros a se inserir no Instituto e realizou *Realengo 18*, obra que não foi muito bem recebida na Ilha. Ugo Ulive, diretor uruguaio, permaneceu vários anos no Instituto e, além da mencionada adaptação do roteiro de *Las doce sillas*, realizou *Crónica Cubana* (1963), filme que recuperava o período histórico recente, entre a Revolução e o episódio de Playa Girón. Em 1964, o brasileiro Iberê Cavalcanti também esteve em Cuba e realizou dois filmes: *Pueblo por pueblo*, sobre a solidariedade cubana com o Vietnã, e *Discriminación racial*, crônica da luta por direitos civis nos Estados Unidos.” (VILLAÇA, 2006, p. 137, grifos da autora)

Em suma, o ICAIC foi de fato, durante um bom tempo, a principal referência e refúgio dos cineastas latino-americanos que tinham como objetivo um cinema politicamente engajado e que, por um ou outro motivo, tinham dificultadas as possibilidades de realização deste tipo de cinema em seus respectivos países.

As origens do Grupo Ukamau estão diretamente ligadas ao borbulhar revolucionário boliviano de 1952. Durante toda a primeira metade do século XX, a economia boliviana esteve profundamente escorada na exploração do estanho. Já em 1909 a exploração deste minério representava 40% do comércio exterior, alcançando a marca de 75% em 1949. Essa produção, entretanto, pouco contribuía para o desenvolvimento econômico do país. Em particular, por dois fatores: primeiro, os impostos cobrados pelo governo eram quase irrisórios, variando de 3 a 5%, e segundo, porque a exploração de estanho estava extremamente concentrada nas mãos de basicamente apenas três magnatas, Simon I. Patiño, Mauricio Hothschild e Carlos Aramayo. Esta configuração econômica e política tornou o

Estado boliviano não mais que um mero agente intermediador entre os grandes capitais internacionais e a burguesia interna boliviana. Como resultado disso, tanto a economia nacional quanto a estabilidade institucional burguesa se equilibravam em bases profundamente frágeis. Com a crise de 29, esse equilíbrio desabou. A primeira consequência da crise política que se instaurou, foi também a mais desastrosa: a Guerra do Chaco, disputada entre Bolívia e Paraguai entre os anos de 1932 e 1935. Não nos aprofundaremos sobre a guerra por falta de espaço, basta dizer que seus efeitos foram profundos. Em 25 de novembro de 1934, o governo boliviano foi deposto pelo exército. Em 14 junho de 1935 a paz foi finalmente assinada por Tejada Sorzano, o vice-presidente empossado pelos militares. Esse desfecho trágico, de uma guerra ainda mais trágica, fez do período do pós-Guerra do Chaco um período de profunda convulsão social.

Nesse cenário, surgem duas forças políticas de destaque em oposição às oligarquias: o Partido Obrero Revolucionario (POR), de orientação trotskista, e o Movimento Nacionalista Revolucionario (MNR), de orientação nacionalista pequeno-burguesa. Esses dois partidos serão os protagonistas, junto a forças menores, da revolução de 1952. Os anos de 1940 foram de ainda maior crise que os anos 1930, com repressão brutal do governo sobre as massas populares, sendo o massacre de Catavi, em 1942, em resposta a uma greve mineira, um episódio bastante ilustrativo.

A crescente oposição ao governo, junto à intensa agitação política junto às bases do povo, desembocou na insurreição revolucionária de 1952, ocorrida entre os dias 9 e 11 de abril daquele ano. Iniciada no dia 9 pelo MNR, com movimentos conspirativos de cunho golpista, com o intento de manter as massas longe do processo, tudo indicava que a iniciativa seria derrotada, sendo que ao fim daquele mesmo dia 9, as lideranças do MNR já se movimentavam no sentido de fugir do país, frente a iminente repressão que sofreriam do governo em resposta à tentativa de tomada de poder. Foi só com a entrada das massas trabalhadoras, a partir do dia 10, mobilizadas em particular pelo POR e por outras forças revolucionárias de orientação socialista, transformando o intento golpista em insurreição popular revolucionária, que a revolução pôde lograr êxito.

O período revolucionário que se seguiu foi de grandes contradições. Por um lado, o governo revolucionário comandado pelo MNR e pela recém-fundada Central Obrera Boliviana (COB) conseguiu grandes avanços rumo à soberania nacional, como a nacionalização do estanho e a reforma agrária. Por outro, qualquer reforma que pudesse ir

para além da institucionalidade burguesa rumo a uma ruptura socialista foi rechaçada brutalmente, com o uso da repressão incluso. Essa repressão afetará profundamente o outro protagonista da insurreição, o POR, que se desestabilizará e perderá boa parte de sua influência política durante os anos 1950.

Será desse caldeirão político, das ebulições acarretadas pelo processo revolucionário de 1952, que surgirá um grupo de artistas engajados na construção revolucionária, entre eles o pintor Miguel Alandia. Essa geração ficará conhecida como a “Geração de 52”.

“O novo governo dirigido pelo MNR em 1952 buscou consolidar sua imagem e sua visão nacionalista de revolução com tentativas de controle oficial sobre o mundo cultural. Uma das iniciativas neste campo foi incentivar artistas dispostos a tematizarem o nacionalismo a partir das imagens das comunidades indígenas milenares das camadas populares. Convencionou-se chamar os artistas envolvidos ou próximos deste projeto de Geração de 52, que em comum possuíam o propósito explícito de *fazer de sua arte um veículo de intervenção na vida política.*” (ANDRADE, 2011, p.214, grifo nosso)

Essa geração servirá de inspiração para um grande número de jovens artistas, entre eles Jorge Sanjinés, que, por volta de 1958, se aproxima deste grupo, dando início a sua atuação no cinema engajado. Em 1959, junto de Oscar Soria e Ricardo Rada, Sanjinés fundará o grupo de cinema Kollasuyo, mais tarde renomeado para Grupo Ukamau, nome retirado do primeiro longa-metragem realizado pelo grupo: “Ukamau”, lançado em 1966 e que teve um profundo impacto nacional.

Em relação a revolução de 1952, a perda de base social, como resultado da repressão, e a crescente pressão internacional exercida pelos E.U.A, levará o processo revolucionário a recuar em seu programa político cada vez mais nos anos seguintes, sendo encerrado de uma vez por todas pelo golpe de estado comandado pelo general René Barrientos contra o governo eleito de Paz Estenssoro em 1964.

No decorrer da década de 1960, em particular após 1967, ano da morte de Ernesto Che Guevara nas selvas bolivianas, as posições e a práxis do Grupo Ukamau se radicalizarão e seu comprometimento com a revolução socialista se tornará ainda mais aguerrido. Será também nesse período que sua concepção de um cinema revolucionário se cristalizará, tendo como resultado de sua práxis o filme “El coraje del Pueblo” (1971). Após o golpe de Hugo Banzer contra o governo popular de J. J. Torres em 1971, os membros do Grupo Ukamau serão obrigados a se exilar, retomando seu trabalho em outros países andinos, com grande população indígena, como o Perú e o Equador.

O Cine Liberación formou-se durante o próprio fazer cinematográfico que deu origem ao filme “La Hora de los Hornos”. Desde 1955, após o golpe militar denominado *Revolución Libertadora*, o movimento peronista estava proscrito politicamente na Argentina. A partir de 1960, o movimento sindicalista argentino retomará a iniciativa política e o país será engolido por uma sequência de mobilizações operárias, como greves e ocupações de fábricas. Ao mesmo tempo, a chamada *Resistencia Peronista* também se reorganiza e entra em um processo de ascensão, da mesma forma que o movimento operário de uma maneira geral. Será neste clima político que Fernando Solanas e Octavio Getino darão início, já nos fins de 1965, a um projeto de filme com o objetivo de registrar esta realidade política pela qual passava o país, bem como registrar testemunhos de integrantes da *Resistencia Peronista*, já adiantado por Solanas através da compilação de vastos materiais de arquivo. Para além disso, o projeto também intencionava recolher entrevistas de alguns intelectuais da esquerda bem como de líderes estudantis. O subtítulo que adotavam para esse projeto era “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”. Durante esse processo, se junta a eles Gerardo Vallejo, formando assim o Cine Liberación.

Será também durante o processo de realização de “La Hora de los Hornos” que os três passaram, ao mesmo tempo em que o escopo e proposições do projeto de filme original se modificavam, da esquerda que poderíamos chamar de ortodoxa, para a esquerda peronista. Como nos conta Mestman:

“Como ellos mismos señalaron, fueron incorporando la perspectiva del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria en la Argentina. Y al igual que muchos intelectuales en esos años vivieron un “pasaje” de la izquierda clásica a la denominada “izquierda nacional” y a través de ella, al peronismo.⁸” (MESTMAN, 2008, p.1)

A adesão do grupo ao peronismo permitiu que se estabelecessem amplas redes de divulgação de Cine Liberación, ligadas à sindicatos, movimentos estudantis, círculos de intelectuais, etc. O estabelecimento dessa rede paralela e clandestina de exibição se deu em parte por uma necessidade prática, uma vez que a adesão explícita do filme ao peronismo o tornava alvo do regime estabelecido após o golpe de estado denominado *Revolución Argentina*. Ocorrido em 1966, este golpe militar foi uma tentativa de resposta à ascensão operária, como modo de freá-la. Porém, ao invés de cumprir esse objetivo, o golpe fez com

⁸ Como eles próprios apontaram, foram incorporando a perspectiva do revisionismo histórico e um olhar sobre a classe operária peronista como sujeito fundamental da transformação revolucionária da Argentina. E como muito intelectuais desse período, viveram uma “passagem” da esquerda clássica àquela denominada “esquerda nacional” e através dela, ao peronismo. (tradução nossa)

que as tensões políticas na Argentina aumentassem, resultando em uma série de explosões populares, sendo a mais famosa delas o *Cordobazo*⁹, ocorrido em 1969.

Em 1968, na IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, na Itália, ocorre a estréia internacional de “La Hora de los Hornos”, causando um grande impacto imediatamente. No ano seguinte, o Cine Liberación publicará o Manifesto “Hacia un Tercer Cine”, cujas colocações tinham como objetivo, de acordo com O. Getino:

“[...] desarrollar el concepto y la propuesta de un Tercer Cine y arriesgábamos en consecuencia diversas definiciones sobre su justificación, objetivos y metodología. Sin embargo, la esencia del concepto quedaba enunciada en estos términos: “La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo, y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis, constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura¹⁰” (GETINO, 1979, p.7)

Mais a frente, em 1971, o Cine Liberación elaborará um segundo texto, com o objetivo de melhor conceitualizar certas colocações apresentadas em “Hacia un Tercer Cine”, chamado “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”. Este texto será apresentado ao público pela primeira vez no Encuentro de Cineastas de Viña del Mar, no Chile, em março daquele ano. Entre 1968 e 1973, o Cine Liberación realizará algumas outras obras, as mais relevantes, de um ponto de vista político, são dois filmes-entrevistas realizados com Perón na Espanha, durante o exílio deste. São eles: “Perón - La Revolución Justicialista” e “Perón - Actualización Política y Doctrinaria Para La Toma Del Poder”, ambos de 1971.

Em 1973, a ditadura da *Revolución Argentina* cai, e o peronismo consegue eleger Héctor Cámpora. Durante sua presidência, Cámpora irá anistiar todos os presos políticos, restabelecer relações com Cuba e voltar a adotar as políticas econômicas do peronismo. Perón retornará à Argentina em 20 de junho de 1973 e Héctor Cámpora renunciará em 13 de julho, abrindo caminho dessa maneira à eleição de Perón, que será eleito em 23 de setembro daquele mesmo ano, com ampla vantagem sobre Ricardo Balbín.

⁹ O Cordobazo foi uma rebelião popular que ocorreu em Córdoba, Argentina, entre os dias 29 e 30 de maio de 1969, contra a ditadura da *Revolución Argentina*, comandada por Juan Carlos Onganía. Antes dele, havia ocorrido outro grande levantamento popular, em 21 de maio de 1969, o Rosariazo, na cidade de Rosário.

¹⁰ [...] desenvolver o conceito e a proposta de um Terceiro Cinema e arriscamos consequentemente diversas definições sobre sua justificativa, objetivos e metodologia. No entanto, a essência do conceito foi declarada nestes termos: “A luta anti-imperialista dos povos do Terceiro Mundo, e de seus equivalentes no seio das metrópoles, constituem hoje o eixo da revolução mundial. Terceiro Cinema é para nós aquele que reconhece nesta luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo, a grande possibilidade de construir a partir de cada povo uma personalidade libertada: a descolonização da cultura. (tradução nossa)

O retorno do peronismo ao poder dura pouco, porém. Em 1 de julho de 1974, Perón falece, deixando a presidência para sua esposa e vice, Isabel Perón, que sofrerá o golpe de estado conhecido como *Proceso de Reorganización Nacional*, em 1976, mergulhando o país na mais sangrenta ditadura militar de sua história. Com o golpe, os membros do Cine Liberación são obrigados a se exilar, e a experiência desenvolvida por eles chega ao fim.

Com essas considerações iniciais, podemos agora passar ao objeto desta pesquisa: as elaborações teórico-políticas dos respectivos grupos e como estas elaborações se traduzem em suas obras.

1 – Sobre a Categoria “Cinema Revolucionário”

De uma maneira um tanto generalizante, podemos dizer que o cinema é a arte específica do período capitalista, e ainda mais, da sua etapa superior, o período imperialista. Particularmente por três aspectos, mas não limitados a estes: primeiro pela sua gênese mesma, resultado direto do avanço e aperfeiçoamento técnico, ou seja, o cinema nasce como ponto de convergência dos diversos ramos da indústria em rápido desenvolvimento, particularmente no campo da comunicação, com destaque para o rádio e a fotografia, mas também em outros. De fato, em seus primeiros dias, antes de ser cinema, quando ainda era somente “imagem em movimento”, ao invés de ser visto como meio para a expressão artística, ele era entendido como um instrumento prático para o estudo científico, algo muito mais próximo de um telescópio do que qualquer outra coisa. Segundo, pelo seu modo típico de produção, firmemente embasado no modelo industrial, com sua rígida divisão do trabalho entre fotógrafos, roteiristas, diretores, iluminadores, etc. Ainda que esse modelo só tenha vindo a se fazer hegemônico um par de décadas depois do nascimento da imagem em movimento, ele já estava tipificado desde a primeira exibição paga destas imagens, seja nos valdevilles em Coney Island, seja no Café de Paris. Terceiro, pela sua forma de difusão, que se dá particularmente como resultado da sua forma de produção. O modelo industrial, devido aos enormes montantes de capital mobilizados para sua fruição, requer, necessariamente, um modo de consumo de seu produto particular massificado. Desse modo, o cinema, enquanto modelo de arte industrial, só pode se realizar sob a forma mercadoria¹¹ e, conseqüentemente, só se torna viável economicamente se seu consumo seja um consumo de massas, capaz de fazer retornar, com grandes lucros, o capital inicialmente investido. Dizer que o cinema só se realiza sob a forma mercadoria significa que, diferentemente, por exemplo, de uma pintura renascentista, que era geralmente encomendada pelo mecenas específico do artista que a realizava, seja a igreja católica enquanto organização, seja um membro da aristocracia, um filme, de maneira geral, é realizado para o “mercado”, entendido enquanto mediação abstrata das relações econômicas dos sujeitos políticos da sociedade de classes capitalista. Importante dizer que essa produção artística para o *mercado* não se inicia com o cinema. No momento em que a burguesia, através de suas revoluções democráticas, assume o poder político do

¹¹ Por motivos de brevidade, e para não fugirmos muito de nosso objeto, não desenvolveremos aqui a categoria marxista de mercadoria. Para isso, ver: MARX, Karl. Para a Crítica da Economia Política: Livro I Do Capital. In: MARX, Karl. Marx: Os Pensadores. 2. ed. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978. cap. A Mercadoria, p. 135-162.

antigo estado feudal e o transforma em estado burguês, ela também transforma o modo com que a arte e o artista se relacionam com a sociedade em que estão inseridos. Desaparece a figura do mecenas e surge a da galeria de arte. O artista torna-se “livre” para criar a seu gosto, e o público burguês torna-se “livre” para comprar arte a seu gosto. Não adentraremos questões ideológicas presentes nessa mudança de atitude em relação a arte e o quanto isso significou para a legitimação política do novo estado de coisas pós-revoluções burguesas, basta dizer que essa mudança se deu em toda malha social, ou, como colocam Marx e Engels:

“Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Estilhaçou, sem piedades, os variegados laços feudais que subordinavam o homem a seus superiores naturais, não deixou subsistir entre os homens outro laço senão o interesse nu e cru, senão o frio “dinheiro vivo”. [...] Reduziu a dignidade pessoal a simples valor de troca e, em lugar das inumeráveis liberdades estatuídas e arduamente conquistadas, erigiu a liberdade *única* e implacável do comércio. [...] A burguesia despojou de sua aura todas as atividades até então consideradas com respeito e temor religioso. Transformou o jurista, o médico, o padre, o poeta, o homem da ciência, em assalariados por ela remunerados. A burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalidade das relações familiares e reduziu-as a mera relação monetária” (MARX; ENGELS, 2019, p. 28, grifo dos autores)

Ainda que uma pintura ou uma canção possam ser apropriados sob a forma mercadoria em galerias de arte ou sendo oferecidas enquanto serviço sob a forma de apresentações ao vivo, em suas formas e práticas subsiste a possibilidade da produção livre, não mediadas por relações de troca, traços residuais de organizações sociais e mediações culturais anteriores ao capitalismo. Por “resíduos” queremos dizer, seguindo a definição de R. Williams:

“[...] algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante [...] vividos e praticados como resíduos - tanto culturais como sociais – de formações culturais anteriores.” (WILLIAMS, 2011, p. 56)

Ao cinema, entretanto, dada as características que descrevemos anteriormente, está vedada esta possibilidade. Ou, para sermos mais claros, por ter nascido na era, e como resultado, do capitalismo em expansão, o cinema não possui *em si*, em sua forma e prática, esses resíduos culturais de formações sociais anteriores que permitiriam uma produção *livre*, desse modo, a forma mercadoria não é algo que ele assume como decorrência do desenvolvimento geral da sociedade, mas sim sua forma intrínseca, sem a qual sua fruição estaria impossibilitada. O cinema, *necessariamente*, só pode existir, na forma em que existe na realidade concreta atual, sob a forma mercadoria, que é a forma de organização social e subjetiva do capitalismo. Resumindo em uma frase: “O cinema não pode deixar de assumir –

talvez mais radicalmente do que qualquer outro meio de produção artística - sua condição de mercadoria.” (ALEA, 1984, p.26). Estaria, portanto, o cinema condenado a ser instrumento de reprodução do capitalismo? E as produções do cinema fora do circuito comercial, tanto de longas quanto de curtas? Não seriam elas a prova que também pode o cinema assumir uma forma alheia à forma mercadoria? E toda a produção do assim chamado “cinema de autor”, tão distante dos gostos médios do *mercado*, não seria outra prova? Estas são perguntas absolutamente centrais. Da mesma forma que durante a ascensão do capitalismo enquanto forma de produção hegemônica, e também durante bastante tempo após sua vitória sobre o feudalismo, existiram paralelamente a ele formas de produção diferentes, também paralelamente ao cinema hegemônico, de caráter industrial, sempre existiu e existe um cinema que não se configura pela organização capitalista de produção¹². Porém, antes de gritarmos em júbilo sobre esse cinema “livre”, como prova que também o cinema pode emancipar-se da forma mercadoria, devemos ser bastante cuidadosos e levarmos em consideração algumas coisas, já que por vezes somos levados mais pelos nossos desejos do “que queremos que seja” do que pelos fatos do real.

Algo bastante importante de mantermos em mente é que a intenção de uma determinada produção artística não muda necessariamente a maneira com que ela se realiza no concreto. Em outras palavras, eu “querer” que minha obra não seja mercadoria não é suficiente para que ela não o seja. Lembremos a frase do “18 brumário de Luís Bonaparte”: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente” (MARX, 1978, p. 329). Um filme feito sem a intenção do lucro continua sendo uma mercadoria, pouco importa seu conteúdo. Apontar esse caráter de base do cinema não significa de modo algum negar suas potencialidades de subversão e de se tornar um instrumento político. Muito pelo contrário. A contradição entre produção para o mercado e produção livre (em outras palavras, entre trabalho alienado e trabalho livre) que nas outras formas artísticas se manifesta difusamente, no cinema se apresenta de modo cristalizado. É no cinema onde a contradição capital/trabalho, plasmado na sua práxis, é mais aguda e, portanto, mais cheia de possibilidades explosivas e revolucionárias. Um cinema emancipado da forma mercadoria só pode ser um cinema que destrói a si mesmo enquanto se reconstrói. Essa é uma dialética

¹² Para além do cinema soviético (do qual falaremos brevemente mais a frente), também grupos anarquistas desenvolveram um corpo de produção cinematográfico bastante amplo e interessante, particularmente na França. Para saber mais, recomendamos a leitura de “Cinema e Anarquia, Uma História ‘obscura’ do Cinema na França (1895-1935)”, escrito por Isabelle Marinone, e lançado no Brasil pela Beco do Azougue Editorial em 2009.

particular do cinema. Enquanto se aceleram os avanços técnicos, enquanto se abaixam os custos de produção, enquanto se abrem novos horizontes e possibilidades de distribuição, mais o cinema deixa de ser Cinema, para se tornar ainda mais cinema, que é o mesmo que dizer que se torna cada vez menos industrial e cada vez mais artesanal, operando uma desalienação do trabalho que se plasma em seu fazer. Nesse sentido, ele deve fazer o caminho inverso de sua gênese, travando uma batalha de morte para desfazer-se da lógica industrial capitalista, da divisão do trabalho em seu âmago, sob pena de abrir mão de todas as suas possibilidades políticas emancipatórias reais. Um filme feito sem a intensão do lucro continua sendo uma mercadoria, pouco importa seu conteúdo, *se não se modificam também seus modos de produção*. Mas esse processo não pode se realizar por completo enquanto não se realiza a modificação da totalidade da sociedade, enquanto não forem superadas as formas engendradas pelo modo de produção que resultaram na sua criação mesma. Desse modo, o movimento dialético se aprofunda, pois, se por um lado, um cinema emancipado só pode se dar em uma sociedade emancipada, por outro, um cinema que almeja essa emancipação não pode esperar por esta nova sociedade para se fazer no concreto do real, mas sim contribuir para que ela se realize o quanto antes, e isso significa aceitar a forma mercadoria do cinema alienado como meio para sua destruição e construção do novo cinema, popular e revolucionário. Um movimento duplo de negação e afirmação.

Aceitar a forma mercadoria não significa produzir um cinema para o lucro, mas sim compreender que, sob o capitalismo, essa é a forma que, enquanto seres humanos reais e concretos, todos nós estamos submetidos, queiramos ou não. Mesmo nas sociedades em fase de transição socialista, a forma mercadoria, e as consequentes configurações sociais resultantes dela, permanecerão por muito tempo pesando sobre a cabeça dos homens pois, assim como dito anteriormente, uma nova sociedade ainda carrega em seu âmago resíduos e valores de formações sociais anteriores, não somente culturais, mas também muito materiais. Isso sucedeu-se na passagem do feudalismo ao capitalismo. Na passagem do capitalismo ao socialismo não será diferente. Para citarmos Marx:

“Trata-se aqui de uma sociedade comunista, não tal como se desenvolveu em suas próprias bases, mas, ao contrário, tal como acaba de surgir da sociedade capitalista. Portanto, ela apresenta, em todos os aspectos- - econômico, moral e intelectual -, os estigmas da antiga sociedade”. (MARX, 2019, p.104)

Compreender esse estado de coisas é o primeiro passo para subvertê-la e encontrarmos caminhos para superá-la. E a busca por esses caminhos parte necessariamente da prática cinematográfica pensada criticamente:

“El deber de un cineasta revolucionario es hacer la revolución en el cine. La realidad del cine no es sólo la que refleja. La realidad fundamental del cine es el cine mismo. La realidad que el cine refleja resulta siempre la realidad evidente. El cine como realidad resulta casi siempre ausente. Esta realidad invisible es invencible porque escapa a la actitud crítica del espectador. Es necesario descubrirle al espectador toda la realidad secreta del cine.”¹³
(ESPINOSA, 1995, p.33)

Se é necessário modificar, como diria Benjamin, em sentido socialista o modo de produção cinematográfico convencional, também é necessário que se encontrem novas formas estéticas que sejam capazes de traduzir o novo conteúdo popular e revolucionário que esse cinema almeja.

Toda a reflexão que desenvolvemos até agora serve para colocarmos em perspectiva o próprio fazer cinematográfico que se propõe parte de um projeto emancipatório, e para percebermos a complexidade da questão. Questão esta que foi encarada de frente pelo cinema militante e autoproclamado revolucionário, que foi desenvolvido pelos diferentes grupos e organizações espalhados pela América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. Particularmente na Bolívia, com o Grupo Ukamau, na Argentina, com o Grupo Cine Liberación, e em Cuba, com o Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), essas experiências militantes do fazer cinematográfico tiveram desdobramentos práticos e teóricos que, de um ponto de vista político, ainda hoje são profundamente atuais, particularmente àqueles que tem um compromisso militante em seu fazer artístico. Com isso em mente, focaremos nas posições destes grupos, tendo como seus representantes o boliviano Jorge Sanjinés (Grupo Ukamau), os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino (Cine Liberación) e os cubanos Tomás G. Alea, Julio García Espinosa e Santiago Álvarez (todos ligados ao ICAIC).

Salvo as diferenças de concepções teóricas e políticas entre eles, todos esses grupos e indivíduos adotavam o termo “revolucionário” para sua práxis. Primeiramente, porque todos tinham como programa a revolução e a construção do socialismo em seus respectivos países,

¹³ O dever de um cineasta revolucionário é fazer a revolução no cinema. A realidade do cinema não é somente aquela que se reflete. A realidade fundamental do cinema é o próprio cinema. A realidade que o cinema reflete resulta sempre a realidade evidente. O cinema como realidade resulta quase sempre ausente. Essa realidade invisível é invencível porque foge à atitude crítica do espectador. É preciso mostrar ao espectador toda a realidade secreta do cinema. (tradução nossa)

sem perder de vista a luta anti-imperialista que era travada naquela conjuntura no terreno internacional, com as diversas revoluções anticoloniais em África e no sudeste asiático, sem falar nos processos de insurreição no próprio continente americano. Nesse sentido, os esforços desses grupos estavam inseridos em um projeto emancipatório global, com um forte sentimento nacionalista e inquebrantável solidariedade internacionalista para com os povos oprimidos do mundo. É sempre bom lembrar, o período que compreendeu as décadas de 1950 até o final da década de 1970, foi de erupções revolucionárias por todo o então chamado terceiro mundo, bem como revoltas no próprio seio dos países imperialistas¹⁴, sendo assim, para aqueles que estavam engajados na luta revolucionária, como era o caso dos cineastas organizados nesses grupos, o triunfo do socialismo não era um projeto para um futuro indeterminado, mas sim a única opção consequente para o concreto imediato. Isso implica a adoção de um programa político e uma organização de trabalho para o fazer cinematográfico que corresponda à tática adequada adotada para se alcançar o objetivo estratégico que era a revolução socialista. Daí vem o segundo elemento que configura o cinema desses grupos como revolucionário, a vinculação partidária, em sentido leninista, de sua práxis¹⁵. Seus filmes e projetos não partiam simplesmente de inspirações dos realizadores, nem tão pouco do sentimento de querer denunciar as injustiças que viam, estavam, para muito além disso, submetidos ao horizonte tático-estratégico das diferentes organizações dos trabalhadores às quais estavam vinculados, organicamente ou não. Essa era uma vinculação voluntária, e ainda que em alguns momentos pudesse haver certa independência em relação às organizações políticas, esses grupos de cinema revolucionário compreendiam que a única maneira do cinema somar de forma consequente na luta dos povos por sua emancipação era organizando-

¹⁴ Somente para citarmos alguns eventos desse período: em 1954 o Vietnã sai vitorioso em sua guerra de libertação contra a França, e em 1975 reunificará o país sob o governo revolucionário, após a heroica vitória sobre o exército americano em 1974; no mesmo ano de 1954 tem início a guerra de independência argelina, também contra a França, da qual a Argélia sairá vitoriosa em 1962; em 1959 ocorre a vitória da revolução cubana, que mais tarde se declarará socialista; em 1960 o Congo se torna independente. Lumumba, o líder da independência, será assassinado por tropas belgas meses depois; em 1961 tem início a guerra de independência das colônias portuguesas em África, primeiramente em Angola e em Guiné-Bissau, e em 1965 Moçambique também inicia sua revolução; em 1974 ocorrerá em Portugal a Revolução dos Cravos, que derruba o regime fascista salazarista e reconhece a independência das ex-colônias em África; em 1968 ocorre o famoso Maio de 68 na França, que logo se espalhará por outros países imperialistas, como o próprio E.U.A.; em 1969, Salvador Allende é eleito presidente do Chile, com um programa revolucionário de reformas. Em 1973 Allende será derrubado por um golpe militar liderado por Augusto Pinochet. Em suma, para um revolucionário latino americano, a verdadeira ingenuidade não estava no fato de acreditar que a revolução aconteceria a qualquer momento, muito pelo contrário, estava em achar que ela não se concretizaria.

¹⁵ Em linhas gerais, um partido de tipo leninista se caracteriza por ser um partido de quadros, em oposição a um partido de massas, e por ser regido internamente pelo princípio do centralismo democrático, que consiste na ampla liberdade de debate e crítica interna, porém que exige a unidade de ação guiada pelo programa aprovado pela maioria.

se junto aos trabalhadores e trabalhadoras e estar submetido às suas organizações e necessidades políticas. Ou ao menos esse era o objetivo ideal.

O projeto de um cinema que contribuísse de algum modo para a emancipação dos países subdesenvolvidos latino-americanos não tem início com esses grupos, sendo que já na década de 1950 houve esforços organizados nesse sentido. De especial nota é aquele desenvolvido por Fernando Birri na Argentina, que em 1956 funda a Escuela Documental de Santa Fe, criada na Universidad Nacional del Litoral após um breve seminário sobre cinema no Instituto de Sociologia. Durante os primeiros anos da Escuela, até 1961, serão desenvolvidos três curtas metragens, “La Primera fundación de Buenos Aires” (1959), “Buenos Dias Buenos Aires” (1959), “Tire Dié” (tendo uma primeira versão em 1958 e uma versão definitiva em 1960) e o longa metragem “Los Inundados” (1961), onde Birri filma, com a participação dos envolvidos e vítimas reais, a história de uma pequena vila que sofre os resultados de uma inundação. Este novo tipo de cinema, particularmente por seu método documental, terá um grande impacto na geração seguinte de cineastas argentinos e também latino-americanos. “Los trabajos de Birri y sus compañeros significan, en verdad, el arranque del cine latinoamericano político.”¹⁶ (SANJINÉS, 1979, p.44). Como nos conta Avellar, citando F. Solanas:

“Na França, ao recordar seu primeiro contato com *Tire die* (num dia de 1958, “en la Asociación de Cronistas, a las tres o cuatro de la tarde”), Fernando Solanas disse que o filme explodiu na tela como “la verdad en esa absoluta ficción en que vivíamos”. “La propuesta de un cine documental en esa Argentina de ficciones era... salir a redescubrir la realidad, que era la gran ficción. Vivíamos en un universo de ficciones”, e o cinema documentário de Birri era como “ir a un encuentro al revés de la poesía e del sueño: hacerlos realidad, hacer realidad el concepto, el compromiso, descubrir la realidad”.” (AVELLAR, 1995, p.48, grifo do autor)

Birri, naquele momento, partia de uma vontade, muito influenciada pelo neorrealismo italiano, de captar a realidade argentina “tal como era”. Desse modo, junto com os alunos da Escuela, deu início ao desenvolvimento de novos métodos de fazer filmico, incorporando as comunidades e os trabalhadores que filmava nesses processos. Porém, o que desejava não era somente “mostrar o que não se mostrava”, mas sim confrontar e vincular o cinema à realidade, e ajudar a criar uma realidade nova: “No me interesa hacer una defensa estética de la realidad o del realismo. Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea

¹⁶ Os trabalhos de Birri e seus companheiros significam, de fato, o início do cinema político latino-americano. (tradução nossa)

ayudar a construir nuestra realidad”¹⁷ (BIRRI apud AVELLAR, 1995, p.45). Também no Brasil houve na década de 1950 uma tentativa, do mesmo modo que Birri, muito influenciada pelo neorrealismo italiano, de vincular o cinema à realidade nacional de modo transformador. Desse momento, que mais a frente desembocará no Cinema Novo, podemos destacar Nelson Pereira dos Santos, que em 1955 realiza seu primeiro longa: “Rio 40 Graus” (1955). Boa parte do entusiasmo que o neorrealismo causava nesses realizadores estava ligado, para além dos conteúdos sociais das obras, ao seu modo de produção, numa recusa do espaço do estúdio e das extravagâncias técnicas, sendo que até mesmo o uso de atores profissionais era indesejado em determinadas circunstâncias.

“Quando terminou a guerra veio de repente aquele impacto: neorrealismo, Rossellini... a juventude toda ficou muito entusiasmada pelo que viu do cinema italiano. Do ponto de vista da produção, o trabalho deles era uma grande lição para quem pretendia fazer cinema num país como o nosso, do mais tarde chamado Terceiro Mundo. O povo é o ator, não há estrelas. Não há necessidade de muita grana. Não se precisa de estúdios. O negócio era ir para a rua e filmar. Essa foi a grande lição do neorrealismo” (SANTOS apud AVELLAR, 1995, p.50)

Essas primeiras iniciativas de um cinema latino-americano socialmente transformador serviram, sem sombra de dúvidas, para abrir novos horizontes e possibilidades de produção para um novo tipo de cinema que não aceitava ser apenas entretenimento. O que de fato tem início com os grupos revolucionários de cinema é uma retomada da tentativa de organização e teorização sistemática do seu fazer, com a elaboração de categorias e conceitos que fossem capazes de guiar uma prática revolucionária no cinema dentro de uma estratégia revolucionária nacional, que não existia até aquele momento na América Latina, tentativa esta iniciada pelo cinema soviético do primeiro período da revolução (1917 até 1932).

Uma dessas categorias é exatamente a de “cinema revolucionário”. Tentaremos expor neste capítulo, de modo um tanto comparativo, as diferentes maneiras com que essa categoria, de modo geral, é desenvolvida por estes grupos de cinema. Mas antes disto, seria pertinente falarmos de maneira muito breve da experiência soviética.

É célebre a frase dos anos 1920, atribuída a Lenin por Lunatcharsky, de que “o cinema é a mais importante das artes”. O cinema, pensado em sua totalidade, apresenta possibilidades de interações sociais entre público e obra que dificilmente podem se dar em outras manifestações culturais e artísticas. A relação dialética entre os elementos que

¹⁷ Não me interessa fazer uma defesa estética da realidade ou do realismo. O que me interessa é que o cinema sirva para algo e que esse algo seja ajudar a construir nossa realidade. (tradução nossa)

compõem o dispositivo cinematográfico, para além de sua dimensão estética, em sua dimensão política, e o público a quem o cinema se dirige, guarda em seu âmago potencialidades que poucas vezes foram tentadas a serem levadas a seus limites. Como já apontava Eisenstein:

“O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com ideias contemporâneas. Porém, no primeiro meio século de sua história, o cinema só explorou uma parte insignificante de suas infinitas possibilidades. [...] O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover.” (EISENSTEIN, 2002, p.11, p. 12)

Essa característica internacionalista do cinema, como bem apontado por Eisenstein, guarda em si um elemento politicamente complexo: ao mesmo tempo em que é possível tomar conhecimento das ideias dos diferentes povos, também é possível, e, em se tratando do mundo sob a ordem capitalista em seu estágio imperialista, diríamos, provável, se não inevitável, que sejamos seduzidos por ideias alheias a nossos interesses, tanto em nível de interesses nacionais quanto a nossos interesses enquanto classe.

Retornemos à frase de Lenin. Se para ele, de fato, o cinema era a “arte mais importante”, muito dessa avaliação deve-se, podemos dizer, a grande capacidade de Lenin de fazer uma leitura objetiva e bastante acertada das necessidades imediatas da revolução recém-vitoriosa. Com a vitória na guerra civil sobre a contrarrevolução e o governo operário camponês consolidado, a tarefa que se colocava à frente dos bolcheviques era a edificação da nova sociedade socialista sobre os escombros da velha Rússia czarista. Para além da reconstrução do país, devastado pelos anos de guerra, também era crucial elevar a qualidade de vida das massas. Mas não se tratava simplesmente de criar as condições materiais para o socialismo a nível de subsistência apenas. A transformação radical das bases econômicas da sociedade também implicava uma transformação radical nas relações humanas, era preciso um trabalho de elevação da consciência política e cultural. Será nesse sentido que, ainda em 1918, será colocado como tarefa dos proletários na frente do trabalho cultural o seguinte:

“Lunatcharsky assumiu a responsabilidade pela condução dos trabalhos revolucionários no campo da educação e da cultura perante o soviete em 1917. Em sintonia com as instruções do soviete, definiu em 1918 a tarefa do proletariado na frente cultural como a realização da *autoeducação proletária* dos trabalhadores, tal como enunciada por Rosa Luxemburgo e

reproduzindo os termos do Programa da Proletkult – organização criada às vésperas de Outubro, por ele mesmo, juntamente com Bogdanov [...] com o propósito explícito de atuar na esfera da agitação e propaganda.” (COSTA, 2018, p.26, grifo da autora)

Em um país rural e de baixíssimo nível de alfabetização como era o caso da Rússia czarista, esse processo de autoeducação necessitava de novos modelos e instrumentos, que os bolcheviques tiveram que descobrir no seu trabalho político junto às massas. Era preciso também que novos valores, não mais baseados no individualismo burguês, mas sim na cooperação e fraternidade, fossem fomentados nessa nova sociabilidade socialista que se edificava, uma nova cultura que abarcasse o que de mais positivo havia no seio da classe operária. Nesse sentido, o trabalho cultural dos revolucionários também deveria ter um elemento didático poderoso o suficiente para desenvolver entre o povo um sentido crítico em relação à própria cultura, tendo o marxismo como sua base:

“(a classe trabalhadora), tem no marxismo tudo o que precisa, ou a investigação profunda e exigente dos fenômenos sociais, base da sociologia e da crítica da economia política e a culminação da concepção filosófica do mundo. Nesse sentido, o proletariado já é o herdeiro de tesouros que ultrapassam as mais brilhantes realizações do cérebro humano. [...] Que classe de marxistas-leninistas seríamos se, depois de demonstrar que em qualquer obra literária ou de arte podemos ver os fios entrelaçados da correlação de classes e da luta de classes, não estivéssemos (agora, na ditadura do proletariado) em condições de os indicar?” (LUNATCHARSKY apud COSTA, 2018 p.27)

Devido a conjuntura que se apresentava à época, juntamente ao seu caráter de massas, o cinema, enquanto instrumento de agitação e propaganda revolucionária, se mostrou um importante propulsor dessa autoeducação dos trabalhadores pretendida pelo Estado soviético. Muitas foram as iniciativas culturais e educativas encabeçadas pelo grupo do Proletkult a utilizarem o cinema, em inter-relação com o teatro, iniciativas que tiveram, inclusive, significativa participação do futuro cineasta e teórico Sergei Eisenstein. Mas, sem dúvida, a experiência mais significativa no campo do cinema executada pelos bolcheviques foram os Kinopoezd (cine-trens), comandados pelo cineasta Aleksandr Medvedkin, que consistiam de enormes vagões, que em seu interior possuíam laboratórios de revelação, edição, filmagem e projeção, e que percorriam as regiões mais remotas do território soviético, filmando junto ao povo seus hábitos, tradições e culturas, ao mesmo tempo em que levava o programa revolucionário de educação e elevação política.

O que podemos notar nessa primeira experiência revolucionária do cinema é um especial foco em dois aspectos: a formação educacional e política das massas, que

correspondia a formação de uma nova sociabilidade que superasse a sociabilidade burguesa rumo a uma nova sociabilidade e subjetividade socialista, e o incentivo à auto-organização da classe trabalhadora, de modo a dar às massas as possibilidades políticas de comandar o processo revolucionário. Deve-se sublinhar: esses dois aspectos se desenvolviam simultaneamente de modo dialético, pois, sem a formação política não poderia haver autogestão operária.

De modo geral, o foco nesses dois aspectos será mantido pelos grupos latino-americanos que retomariam esses desenvolvimentos da práxis cinematográfica décadas mais tarde, com um terceiro foco acrescido aos dois primeiros: o anti-imperialismo. De fato, o comprometimento anti-imperialista será, em todos os grupos, ponto de convergência bastante acentuado. Para passarmos agora a uma qualificação da categoria de “cinema revolucionário”, comecemos pelas elaborações do boliviano Grupo Ukamau, que define de maneira geral o cinema revolucionário da seguinte maneira:

“Podemos ensayar una definición del cine revolucionario como aquel cine al servicio de los intereses del Pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del Pueblo y que se propone a llegar a él.¹⁸” (SANJINÉS, 1979, p.38)

Essa é uma definição geral pois, como coloca o próprio grupo, um cinema revolucionário não possui limites tão precisos e suas tarefas são inumeráveis. Ainda assim, o Grupo Ukamau distingue o cinema revolucionário em duas etapas, uma *durante a luta pela liberação*, ou seja, antes da vitória revolucionária, e outra *depois da liberação*, quando a classe trabalhadora já detém em mãos o poder político do Estado. Essa distinção não tem caráter teórico, mas sim, da mesma forma que todo o pensamento desses grupos, caráter prático tático, servindo como uma forma de hierarquizar as necessidades imediatas do esforço político no qual este cinema se insere. Desse modo, um cinema revolucionário que esteja engajado em sua primeira etapa deve trabalhar para a elevação política das massas, desmistificando os mecanismos da ordem capitalista imperialista e, dialeticamente, impelir os trabalhadores à organização revolucionária. “Denunciar y explicar el funcionamiento de toda la maquinaria económica corruptora montada es, pues, tarea fundamental, sin la cual se hace casi imposible orquestrar la lucha de liberación.¹⁹” (SANJINÉS, 1979, p.56). Essa

¹⁸ Podemos esboçar uma definição do cinema revolucionário como aquele cinema a serviço dos interesses do povo, que se constitui em instrumento de denúncia e esclarecimento, que evolui integrando a participação do povo e que se propõe chegar a ele. (tradução nossa)

¹⁹ Denunciar e explicar todo o funcionamento da maquinaria econômica corruptora montada é, portanto, tarefa fundamental, sem a qual se faz quase impossível orquestrar a luta de liberação. (tradução nossa)

desmistificação da base econômica que mantém os países latino-americanos em estado de subdesenvolvimento, possui intrinsecamente a ela, a rejeição do modo de viver e de pensar das metrópoles imperialistas.

“El cine revolucionario es un cine antimperialista por razones ideológicas. En la base y profundidad de su actitud se dan las contradicciones antagónicas con el imperialismo. La ideología del individualismo más radical. Sus concepciones arrancan de las posiciones idealistas sobre el hombre y la realidad. Desde la idea de la soledad ontológica del hombre, que lo concibe con un ser aislado sin conexiones sociales ni reales y que le da el derecho de existir sobre los demás, hasta las convicciones nihilistas, fatalistas o claramente fascistas del pensamiento capitalista. [...] Por todo esto, desmontar estas tácticas y explicar su contenido ideológico es tarea urgente y perentoria”²⁰ (SANJINÉS, 1979, p.51)

Em um país como a Bolívia, onde as populações indígenas, que correspondem a maioria da classe trabalhadora e camponesa, ainda mantêm laços e tradições que não correspondem à lógica capitalista, mas sim que, para lembrarmos R. Williams mais uma vez, correspondem a uma lógica própria desenvolvida desde muito antes da hegemonia capitalista e que persistem até os dias de hoje, essa rejeição tem importante significação. Desse modo, se opera, dialeticamente, a afirmação nacional latino-americana e o internacionalismo anti-imperialista, sem o qual um cinema revolucionário não pode se afirmar. Nesse sentido, tal afirmação de uma cultura nacional, entendida como a cultura popular das massas trabalhadoras, se torna arma subversiva contra a hegemonia cultural das classes dominantes, que por sua vez corresponde à cultura e aos interesses imperialistas. Como coloca o grupo argentino Cine Liberación:

“[...] há uma cultura nossa e uma cultura deles, um cinema *nosso* e um cinema *deles*. Nossa cultura, uma vez que conduz à emancipação seguirá sendo, até que isto se concretiza, uma *cultura subversiva*, e por fim, conduzirá consigo uma arte, uma ciência e um *cinema subversivo*.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.55, grifos dos autores)

Uma das elaborações mais interessantes do grupo Cine Liberación em relação a questão de um *cinema nosso* e um *cinema deles* está na categoria de “Tercer Cine”, ou terceiro cinema. Essa categoria foi exposta de maneira mais detalhada pela primeira vez no manifesto “Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de

²⁰ O Cinema revolucionário é um cinema anti-imperialista por razões ideológicas. Nas profundas bases de sua atitude se dão as contradições antagônicas com o imperialismo. A ideologia do individualismo mais radical. Suas concepções partem das posições idealistas sobre o homem e a realidade. Desde a ideia da solidão ontológica do homem, que só o concebe como um ser isolado sem conexões sociais nem reais e que o dá o direito de existir sobre os demais, até as concepções nihilistas, fatalistas ou claramente fascistas do pensamento capitalista. [...] Por tudo isso, desmontar estas táticas e explicar seu conteúdo ideológico é tarefa urgente e preempatória. (tradução nossa)

liberación en el Tercer Mundo”, publicado na *Revista Tricontinental* n.13²¹, em outubro 1969. No manifesto, Fernando Solanas e Octavio Getino propunham, partindo da experiência desenvolvida durante a produção e circulação de seu longa “La Hora de los Hornos” (1968), um esboço teórico-prático para um novo cinema militante latino-americano.

A principal proposta do manifesto é um projeto de cinema para a descolonização, que entende, seguindo as ideias de Frantz Fanon, a revolução como a manifestação cultural mais importante de seu tempo. Um cinema que se desvincule da política e ideologia burguesas, tendo como seu centro, mais uma vez, a luta anti-imperialista.

“A luta anti-imperialista dos povos do Terceiro Mundo, e dos seus equivalentes no seio das metrópoles constitui hoje o centro da revolução mundial. Para nós, *Terceiro Cinema* é aquele que reconhece nessa luta sua gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo, a grande possibilidade de construir, por intermédio de cada povo uma personalidade liberada: a *descolonização da cultura*.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.56, grifos dos autores)

Se o Terceiro Cinema corresponde àquele cinema que se insere na luta pela descolonização da cultura, como é colocado pelo grupo Cine Liberación, o primeiro e segundo cinema correspondem a um cinema de modelo neocolonial. Ter uma postura anti-imperialista consequente implica um embate contra os instrumentos de penetração cultural do imperialismo, sendo o mais poderoso deles, de acordo não só com o Cine Liberación, mas com todos os grupos de cinema revolucionário latino-americanos, o cinema hollywoodiano, que é classificado como o “primeiro cinema” pelo grupo Cine Liberación. Um cinema “hollywoodiano” não se refere somente ao cinema produzido especificamente nos E.U.A, mas sim a um modelo específico de produção cinematográfica, industrial, indiferente de seu país de origem, pois, como coloca o Cine Liberación:

“Uma cinematografia, tal como uma cultura, não é nacional pelo simples fato de estar situada no interior de determinados marcos geográficos, mas quando responde às necessidades específicas de libertação e desenvolvimento de cada povo.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.60)

Uma produção cinematográfica em um país subdesenvolvido que pleiteie tal paradigma hollywoodiano, ainda que somente na forma de linguagem, torna-se um cinema de imitação, descolado da realidade material de seu meio, pois conduz a adoção de modelos ideológicos que teve como resultado tal linguagem e não outra, tal concepção de relação entre

²¹ Antes de ser publicado na *Revista Tricontinental*, o manifesto já havia sido distribuído, em forma mimeografada, no II Encontro de Cineastas Latino-americanos de Viña del Mar, em 1969 no Chile. Até onde se sabe, as duas versões do manifesto, a mimeografada e a publicada na *Revista Tricontinental*, são idênticas.

obra e espectador, e não algo distinto (SOLANAS; GETINO, 2022, p.61). Em última instância, o primeiro cinema só admite o homem enquanto ser passivo, submisso ao objeto de consumo, e essa submissão também implica uma submissão às ideias e valores atrelados a esse cinema. Em outras palavras, as ideias e os valores do imperialismo. Daí a centralidade que todos os grupos colocam no combate a esse tipo de fazer cinematográfico. Para citarmos o Grupo Ukamau:

“Hoy está demostrado que la maquinaria militar-económica del imperialismo (las inter-relaciones entre las multinacionales, los organismos de espionaje, la maquinaria militar y la política del sistema son um todo perfectamente coherente) está vinculada e planificada con la política de instrumentalización de los medios de comunicación masiva que se destinan por una parte ala desinformación y por otra a la formación de una ideología afín a la del sistema. Esta ideología de una sociedade individualista que no distingue en la realidad otro objetivo que la acumulación de cosas y posibilidades, sean de poder, influencia, ventaja, dinero, etc., necesita para su expación aniquilar cualquier otra ideología opuesta política o culturalmente. Y en este último terreno la destrucción de toda resistência cultural allana el camino y la instalación de su sistema político.”²² (SANJINÉS, 1978, p.49)

E também Julio Garcia Espinosa, cineasta do ICAIC:

“El cine de Hollywood no es sólo reaccionario por su temática. Lo es, sobre todo, por su forma y por sus estructuras. La forma no es adorno ni plumaje. No es siquiera el escenario donde un autor puede exhibir la imaginación. La forma conceptúa el tema, o si se quiere, el contenido.”²³ (ESPINOSA, 1995, p.33)

Ao lado do primeiro cinema, quase como o outro lado da moeda, se encontra o segundo cinema, que é identificado pelo Cine Liberación como àquele cinema considerado como sendo de “autor”. O segundo cinema surge primeiramente como uma resposta crítica ao primeiro cinema, numa tentativa de se libertar da lógica industrial americana do simples lucro atrelado à importação de valores ideológicos. Mais importante que isso, era preciso desenvolver um cinema realmente nacional, não só em temas e linguagem, mas também em

²² Hoje está demonstrado que a maquinaria militar-econômica do imperialismo (as interrelações entre as multinacionais, os órgãos de espionagem, a maquinaria militar e a política do sistema são um todo perfeitamente coerente) está vinculada e planejada com a política de instrumentalização dos meios de comunicação de massa que se destinam, por um lado, à desinformação e por outro à formação de uma ideologia útil ao sistema. Esta ideologia de uma sociedade individualista que não distingue na realidade outro objetivo além da acumulação de coisas e possibilidades, seja de poder, influência, vantagens, dinheiro, etc., precisa, para sua expansão, aniquilar, política ou culturalmente, qualquer outra ideologia oposta. E nesse último terreno, a destruição de toda resistência cultural abre o caminho para a instalação de seu sistema político. (tradução nossa)

²³ O cinema de Hollywood não é somente reacionário por seu tema. O é, sobretudo, pela sua forma e por suas estruturas. A forma não é adorno nem plumagem. Não é sequer o cenário onde um ator pode exhibir a imaginação. A forma conceitua o tema, ou se preferir, o conteúdo. (tradução nossa)

estruturas de produção. Em última instância, o segundo cinema propunha um esboço de descolonização cultural e da própria indústria cinematográfica. Este cinema, em linhas gerais, será um grande avanço em relação ao primeiro cinema.

“Tal segundo cinema significa evidente progresso no que tange à reivindicação da liberdade de autor para se expressar de forma não estandardizada, como abertura ou tentativa de descolonização cultural. Promove não só uma nova atitude, que aporta um conjunto de obras que, em seu momento, constituíram a vanguarda do cinema argentino” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.62)

A principal limitação do segundo cinema, e que se mostrou fatal para ele enquanto instrumento de transformação material da sociedade, se dava justamente no seu projeto reformista e desenvolvimentista que sonhava, utopicamente, sair do subdesenvolvimento cinematográfico através do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Desse modo, o segundo cinema se institucionaliza cada vez mais, criando para si estruturas próprias que o afastavam das possibilidades de se chegar às massas trabalhadoras. Essa tentativa de se criar um cinema e uma indústria cinematográfica “independentes”, que dominasse ou até mesmo suplantasse àquele do primeiro cinema, fez com que ele se submetesse, contraditoriamente, a mediações ideológicas e econômicas típicas do primeiro cinema, porém, sem sua capacidade de distribuição maciça.

“Dessa forma, surgiu um cinema abertamente institucionalizado ou pretensamente independente, que o sistema necessita para decorar de ‘amplitude democrática’ as suas manifestações culturais. De tal forma, boa parte do segundo cinema, e isto é bem evidente no caso da Argentina e das metrópoles, ficou reduzido a uma série de grupelhos que vivem *pensando em si mesmos* face ao reduzido auditório das elites diletantes.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.63, grifo dos autores)

O segundo cinema, dessa maneira, se torna a ala esquerdizante do Sistema, ficando condenado a realizar a melhor obra de esquerda que possa admitir a direita, ou, como coloca o cubano Tomás G. Alea ao comentar o cinema de Jean-Luc Godard: “Chegou a fazer um cinema anti-burguês, mas não pôde fazer um cinema popular” (ALEA, 1984, p.29). Da insuficiência e limitação política inerente ao Segundo Cinema, surge a necessidade de superação, de uma *Aufhebung*²⁴, que o Terceiro Cinema deve operar, rumo a um cinema de liberação nacional, ligado ao processo revolucionário mundial.

“Que outra alternativa senão a do salto a um terceiro cinema, síntese das melhores experiências deixadas pelo segundo cinema? O cinema já não será para quem se lançar a tal aventura, uma ‘indústria geradora de ideologia’,

²⁴ Enquanto categoria hegeliana, a *Aufhebung* corresponde ao movimento dialético da negação, preservação e superação, ou elevação a um estado superior.

mas um instrumento para comunicar aos demais nossa verdade última e profunda, objetivamente subversiva. [...] Seu avanço está intimamente vinculado ao processo global de libertação. Já não lhe importa a conquista da ‘fortaleza do cinema’ porque sabe que tal conquista não ocorrerá enquanto o poder político não tiver trocado de mãos sob o processo revolucionário.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.64)

No Terceiro Cinema, as estruturas, os meios de difusão, a publicidade, entendida enquanto divulgação e chamamento das massas para o ato da exibição, a formação ideológica presente na linguagem e na forma do filme, a sua sustentação econômica, enfim, tudo aquilo que é primordial para o fruir do fazer cinematográfico, esses elementos, antes de serem questões por si só, estão diretamente submetidos a uma prioridade política, ligada a uma tática revolucionária objetiva, “a transmissão daqueles ideais, daquela concepção que sirva, no que o cinema possa realizar, à libertação do homem alienado e submetido.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p. 64).

Desse modo o Terceiro Cinema deve estabelecer novas relações estruturais e superestruturais que, enquanto ainda esteja inserido sob a ordem capitalista, não poderão escapar de ser incipientes e com relativa capacidade de manobra. Aqui não há ilusões, por sua posição de aberto embate ao Sistema, o Terceiro Cinema estará sob permanente pressão, precisando abrir a golpes de picareta seu caminho rumo às massas. Daí a necessidade impugnável da vinculação deste fazer cinematográfico às organizações populares e dos trabalhadores, correia de ligação ideal do Terceiro Cinema ao movimento geral da sociedade. Por tudo isso, o Terceiro Cinema é um cinema em constante transformação e movimento, que não possui formas ossificadas nem definições que o delimitam, afora o comprometimento político da liberação, mas que se transmuta sob a necessidade da luta concreta. Uma elaboração teórica cinematográfica como essa deve ir dar-se frente ao concreto do real através da prática, se confrontar com ele, para que então se possa operar, através da análise crítica, a superação de suas limitações e o seu avanço rumo ao seu objetivo estratégico.

“O cineasta, imerso numa realidade complexa cujo profundo significado não é evidente, se quiser expressá-la coerentemente e ao mesmo tempo responder às exigências que a própria realidade cria, deve ir armado não somente de câmera e sensibilidade, mas também de sólidos conhecimentos no plano teórico para poder interpretá-la e transmitir a sua imagem com riqueza e autenticidade.” (ALEA, 1984, p.21)

Tanto o Grupo Ukamau, quanto o Cine Liberación, realizaram toda sua práxis na primeira etapa do cinema revolucionário, ou seja, na que se desenvolve *durante a luta de liberação*, como classifica o Grupo Ukamau. Daí as muitas convergências presentes nas suas elaborações sobre o cinema. Os cineastas ligados ao ICAIC, por sua vez, realizaram sua

práxis na segunda etapa, *depois da liberação*. Desnecessário dizer, essa é uma mudança de perspectiva enorme, que vem com outras possibilidades e desafios, bem como outras interpretações, para o fazer cinematográfico revolucionário. O foco na elevação educacional e política das massas assume uma nova forma. Não se trata mais de apenas possibilitar que o público tenha um entendimento mais profundo da realidade, combatendo as ideias importadas pelo imperialismo, mas também de impulsioná-lo à construção revolucionária de uma nova sociedade. Nesse sentido, o cinema revolucionário em uma sociedade revolucionária não deve abrir mão de sua possibilidade de difusão massificada que só o cinema possui, sob pena de não cumprir seus objetivos. De fato, essa será uma crítica que Tomás G. Alea fará aos grupos de cinema revolucionário, como o Grupo Ukamau e o Cine Liberación, que propõem, ao invés da distribuição em circuito, redes paralelas e independentes de distribuição:

“Trata-se de um cinema onde se apresenta a ideologia revolucionária, um cinema político, que deve servir para mobilizar as massas e dirigi-las à revolução. Como prática revolucionária este cinema é eficaz, dentro dos estreitos limites em que opera. Mas não pode chegar às grandes massas, não só por obstáculos de origem política que encontra no aparelho de distribuição e exibição, mas também por razões de sua própria realização.” (ALEA, 1984, p.30)

Nesse sentido, Alea defende a proposição de que um cinema revolucionário deve ser um cinema popular. Popular em dois sentidos: primeiro, que seja capaz de alcançar o maior número de pessoas, ou seja, que tenha possibilidades de ser massificado, e segundo, que seja capaz de responder aos interesses mais profundos e autênticos das massas trabalhadoras.

“Esclarecendo: o popular deve responder não só ao interesse imediato (que se expressa na necessidade de diversão, de brincadeira, de abandono de si mesmo, de ilusão...) mas também deve responder à necessidade básica, o objetivo final: a transformação da realidade e a melhoria da condição humana” (ALEA, 1984, p.31)

Durante a construção do socialismo, enquanto ainda não forem superadas a separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, e o proletariado ainda existir enquanto classe que detém o poder político por meio do aparato estatal, bem como enquanto existir o imperialismo, de acordo com Alea, a arte, incluso aí obviamente o cinema, deverá adotar funções sociais de acordo com as necessidades mais urgentes e candentes de cada conjuntura, na medida em que avança o processo revolucionário e o gênero humano de desaliena, tomando de volta seu destino em suas mãos. Esse processo no cinema, essa dialética do espectador, como vai chamar Alea, opera em três níveis: um nível estético, que deve contribuir para o melhor aproveitamento da vida, mas não apenas em um caráter lúdico ou escapista em meio a rotina cotidiana, mas, para além disso, que seja capaz de enriquecer esta

própria cotidianidade. Um nível cognitivo, que deve contribuir para um entendimento mais profundo da realidade em que o indivíduo está inserido. E um nível ideológico, que deve reafirmar os valores e ideias da nova sociedade em construção e contribuir para sua conservação e desenvolvimento, impelindo os indivíduos a tomar parte ativa na construção revolucionária. Esse cinema popular deve ser, e ainda está sendo, descoberto. Como vai colocar Julio G. Espinosa: “Descubrir no es inventar. El cine popular está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy.”²⁵ (ESPINOSA, 1995, p.37).

Desses entendimentos decorrerá um não abandono da forma espetáculo que possui o cinema de massas. Porém, o espetáculo aqui é modificado em seu conteúdo, abrindo caminhos para a modificação de sua forma. Esta questão é mais um ponto de divergência entre parte dos cineastas da segunda etapa do cinema revolucionário e aqueles da primeira. Enquanto o Cine Liberación, e o Grupo Ukamau em menor medida, negam o cinema enquanto espetáculo, Alea, Espinosa, e outros cineastas cubanos, o aceitarão como válido, desde que seja empregado de forma crítica, tendo em mente que

“[...] é preciso não esquecer que em meio a uma sociedade imersa na luta de classes, o espírito de recreação que anima o espetáculo tende em alguma medida a reforçar os valores estabelecidos, quaisquer que sejam, pois funciona geralmente como válvula de escape diante dos problemas e tensões que uma realidade conflitiva gera.” (ALEA, 1984, p.38)

Expostas de maneira geral as bases que a categoria “cinema revolucionário” possui para os diferentes grupos e cineastas revolucionários, devemos agora passar a uma qualificação de seu fazer, a maneira com que o conteúdo e a forma são pensados, em que medida os processos de produção são transformados e de que maneira essa práxis cinematográfica se coloca junto ao movimento concreto dos trabalhadores.

²⁵ Descubrir não é inventar. O cinema popular está nas potencialidades do cinema atual como o homem novo está nas potencialidades do homem de hoje” (tradução nossa)

2 - Sobre a prática do Cinema Revolucionário

No que tange a prática concreta do cinema revolucionário, mais uma vez a distinção das duas etapas descritas anteriormente, *durante a luta de liberação e depois da liberação*, se faz bastante útil para a projeção das prioridades políticas e as táticas necessárias para o objetivo estratégico proposto por esse cinema. Nesse mesmo sentido, podemos destacar três elementos de particular importância que se caracterizam nesta práxis cinematográfica: a forma e o conteúdo da obra, com ênfase no aspecto didático ideológico; a transformação das formas de produção, com ênfase no engajamento político das massas que se somam a este fazer; e a forma de distribuição que este cinema adota para cumprir seus objetivos.

Esses três elementos não devem ser entendidos como coisas diferentes ou separadas, nem mesmo independentes, mas sim como um todo, que dialeticamente completam o movimento de superação que este cinema militante almeja. No entanto, o terceiro elemento, que corresponde ao da distribuição, se encontra em um campo que pode ou não estar sujeito a mediações fora do controle dos grupos de cinema revolucionário. Isso quer dizer que, antes de mais nada, o grupo de cinema militante deve adaptar taticamente seu fazer de modo que este seja coerente à conjuntura em que está inserido, ou, em outras palavras, um filme realizado na clandestinidade não pode ter esperanças de uma distribuição de massas, assim sendo, também a distribuição deste deve ser clandestina. O inverso também é real, sendo que um cinema militante realizado numa sociedade em transição, com o respaldo do Estado operário-camponês, pode, e deve, almejar os meios de massa de distribuição. Os limites entre clandestinidade e liberdade formal nos regimes burgueses latino-americanos do período que aqui estudamos sempre foram tênues, de modo que, se em uma determinada conjuntura, o cinema militante realizado *antes da liberação* pode ambicionar as massas, como foi o período de governo Torres²⁶ na Bolívia ou o período em que Perón retornou à presidência argentina, em 1973, ele deve estar pronto para reagrupar-se na mais ferrenha clandestinidade frente a

²⁶Juan José Torres González (Cochabamba, 5 de março de 1920 – San Andrés de Giles, 2 de junho de 1972) foi um militar e presidente da Bolívia entre 7 de outubro de 1970 até 21 de agosto de 1971. Torres chegou ao poder após uma série de golpes de Estado ocorridos em 1970, que eram reflexo da instabilidade política boliviana do período. Seu governo se caracterizava por ser de tendência à esquerda e tinha um forte componente popular: pretendia nacionalizar a indústria açucareira, realizar uma assembleia popular bem como incentivou a organização sindical mineira, sendo também o responsável pela expulsão dos Peace Corps. americanos de solo boliviano. Seu governo seria derrubado em 1971 por um golpe de Estado liderado por Hugo Banzer (Concepción, 10 de maio de 1926 – Santa Cruz de La Sierra, 5 de maio de 2002). Torres seria sequestrado e assassinado na Argentina, possivelmente a mando de Banzer, em 1972, no contexto da Operação Condor.

inevitável ofensiva do inimigo de classe. Desnecessário dizer, esse replanejamento tático e reorganização prática influi diretamente na forma que os filmes realizados em cada uma das diferentes conjunturas sob às quais o cinema militante e revolucionário está sujeito tomará. Faremos agora uma passagem comparativa entre os vários grupos sobre aqueles três elementos da prática revolucionária no cinema, a bem dizer, o conteúdo e a forma, a transformação das estruturas de produção, e a distribuição, e como cada um desses elementos se encadeia rumo à organização política dos trabalhadores.

2.1 - Conteúdo e Forma

Conteúdo e forma, em qualquer obra de arte, estão inseparavelmente ligados, e formam uma unidade. Entretanto, não é raro que determinado conteúdo entre em contradição com a forma que assume e vice-versa. Isso ocorre por infinitas razões, sendo uma delas a impossibilidade, ou indisposição, do abandono de formas canônicas anteriores que não mais podem expressar de maneira consequente o conteúdo novo ou, no caso da forma, a tentativa de impor de maneira artificial novas mediações que pouco tem a construir junto a um conteúdo ainda candente. Tanto um quanto outro caso não são, *necessariamente*, questões que diminuem a obra. De fato, a tensão que é gerada nesses casos pode apontar para a superação de determinada forma mediante determinado conteúdo novo. Como coloca Fischer: “O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas nas quais o conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável.” (FISCHER, 1981, p.143). De fato, é essa própria tensão, esse permanente estado de contradição e superação dessa contradição, é que faz ser possível o avanço das formas sociais. Nesse processo dialético de destruição e construção, o conteúdo sempre precede a forma. A forma que precede o conteúdo inevitavelmente cai no formalismo. Mas exatamente o que seria a *forma* e o *conteúdo*? Para tentarmos simplificar a coisa, o que chamamos aqui de forma, seguindo Fischer, corresponde ao estado de equilíbrio de uma determinada organização de uma determinada matéria. De certo modo, a forma, por ser a consequência histórica de um processo longo e socialmente determinado, onde foi capaz de produzir temporária estabilidade frente às manifestações sociais que expressa, tende a um conservadorismo, procura modos de se perpetuar. O conteúdo corresponde ao processo ininterrupto e imparável de transformação das bases em que essas manifestações sociais se

expressam, por vezes de modo sutil, por outras de modo violento, e tende à ruptura dessa estabilidade que se perpetua sob a forma vigente. Ou, como coloca Fischer

“A forma é a manifestação de um estado de equilíbrio alcançado em um determinado momento. As características imanentes ao conteúdo são o movimento e a transformação. Podemos, portanto, embora isso constitua sem dúvida uma simplificação, definir a forma como conservadora e o conteúdo como revolucionário.” (FISCHER, 1981, p.143)

Forma e conteúdo não se manifestam somente na arte, mas também, e principalmente, na organização social à qual estamos todos submetidos, e as formas que se manifestam em uma determinada organização social expressam sempre um conteúdo de classe. Colocando de outra maneira, as formas sociais que nos são apresentadas como tradicionais, e que se perpetuam através da prática condicionada e cotidiana dos diferentes atores políticos na sociedade de classes, nos aparecem como tal, ou seja, como naturais e eternas, devido à mecanismos políticos e ideológicos que existem para suprir a necessidade de auto reprodução desta sociedade específica, seu modo de produção, que engendrou essa forma específica, e não outra, e esta perpetuação interessa à classe que é detentora do poder político nesta sociedade, classe que no capitalismo corresponde à burguesia. A partir desta constatação podemos dizer que a forma de sociabilidade capitalista, ou seja, burguesa, se expressa de maneira totalizante, hegemônica,

“Pois a hegemonia supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, como no sentido fraco de ideologia, mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que, como Gramsci o coloca, constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência” (WILLIAMS, 2011, p.51)”

De modo mais objetivo: as formas sociais hegemônicas em uma sociedade burguesa possuem inevitavelmente um conteúdo burguês e, portanto, perpetuam uma visão de mundo burguesa. Essa visão de mundo, por sua vez, é instrumento de perpetuação do modo de produção em que está assentada, o capitalismo. Falamos aqui, fundamentalmente, da tão famosa fórmula estrutura/superestrutura. A estrutura, ou seja, o modo de produção hegemônico, também chamado de base, é o determinante último de determinada formação social, porém, ela não pode ser entendida como algo que se configura enquanto um estado de abstração econômica e tecnológica, com qualidades fixas, mas como um processo, que se expressa nas atividades de pessoas em relações sociais e econômicas concretas e possuem contradições e variações fundamentais, desse modo, esse processo se encontra em permanente estado de transformação dinâmica (WILLIAMS, 2011, p.47). Do mesmo modo, a

superestrutura não deve ser entendida como a simples projeção, ou reflexo, mecânico das formas produtivas que se encontram na base, ou seja, como justificação e organização ideológica da ordem vigente, mas sim como uma ampla gama de práticas sociais e culturais que, em última instância, também fazem parte do movimento geral da base, ou como coloca R. Williams:

“Se tivermos nos referindo ao sentido amplo das forças produtivas, examinaremos toda a questão da base de forma diferente, e estaremos então menos tentados a descartar como superestruturais e, nesse sentido, como meramente secundárias - certas forças produtivas sociais vitais que são, desde o início, no sentido amplo, básicas.” (WILLIAMS, 2011, p.49)

Partindo desses apontamentos, seria possível uma obra revolucionária que faça uso de formas hegemônicas, ou seja, de formas burguesas de expressão? Ora, certamente que não. Ainda que um conteúdo novo, que possui em si um potencial revolucionário, em um primeiro momento, se expresse sob formas antigas, justamente pela ainda inexistência de formas capazes de expressá-lo de forma coerente, esse conteúdo jamais será capaz de expressar-se de forma revolucionária, fazendo explodir todo seu potencial, se não for capaz de superar as formas burguesas de expressão sob as quais surgiu. Como coloca o Grupo Ukamau:

“No podemos hacer cine revolucionario si lo programamos en base a un argumento policial de suspenso. La forma de tratamiento de la narración contendrá tales limitaciones e impondrá tales concesiones que el contenido “revolucionario” se quedará en la superficie (esto ocurre con los filmes de Costa Gavras²⁷, por ejemplo). Glauber Rocha, en un análisis correcto sobre este tipo de cine, decía que es un cine que se queda en los efectos y no llega a profundizar en las causas.”²⁸ (SANJINÉS, 1979, p. 78)

A forma da obra determinará as suas limitações. Ou seja, apenas a superação dessas formas hegemônicas presentes no cinema burguês fará com que seja possível passar de um cinema dos efeitos a um cinema das causas, para usar os termos de Glauber Rocha citados pelo Grupo Ukamau. Essa superação só se dará a partir da crítica radical das formas presentes na sociedade capitalista. Desse modo, a relação forma/conteúdo presente no cinema revolucionário não pode ser compreendida como um simples preciosismo estético ou, o que seria pior, como um fetiche vanguardista, mas sim como um esforço amplo de superação da

²⁷ Konstantinos Gavras, mais conhecido como Costa-Gavras (12 de fevereiro de 1933), é um cineasta grego radicado na França. Sua filmografia se caracteriza pelo engajamento político de esquerda. Entre suas principais obras, podemos citar “Z” (1969), “Estado de Sítio” (1972) e “Missing” (1982). Também comum à sua filmografia, é o uso de convenções de gênero do cinema convencional, particularmente o suspense policial.

²⁸ Não podemos fazer cinema revolucionário se o programamos baseado em um argumento de suspense policial. A forma de tratamento da narrativa possuirá tamanhas limitações e irá impor tais concessões que o conteúdo “revolucionário” ficará na superfície (isso ocorre com os filmes de Costa-Gavras, por exemplo). Glauber Rocha, em uma análise correta sobre este tipo de cinema, dizia que é um cinema que se limita aos efeitos, e não chega a aprofundar-se até as causas. (tradução nossa)

própria subjetividade burguesa engendrada nos corações e mentes das massas trabalhadoras por meio dos instrumentos de hegemonia pertencentes a classe detentora dos meios de produção, incluso aí os meios de produção cultural. Não se trata somente de superar o cinema burguês, mas também a mentalidade burguesa, o horizonte da totalidade burguesa. Nesse processo é necessário um profundo trabalho ideológico que conjugue novos símbolos e signos que sejam capazes de dar conteúdo novo à prática social dos indivíduos e, no caso da fruição estética nas artes, uma nova sensibilidade que possa ser meio para essa superação. Em última instância, o que se deve propor é a edificação de uma nova consciência.

Para pensarmos um pouco sobre esses novos símbolos e signos, é importante qualificarmos o que queremos dizer. O signo é parte da realidade material de um objeto (seja um instrumento de utilidade comum, seja um tipo de relação que se engendra entre os atores sociais), porém, ao mesmo tempo, se separa desse objeto, refletindo e refratando uma nova realidade. É nesse movimento, representando e substituindo algo encontrado fora do objeto, que o signo se configura. O campo dos signos coincide com o da ideologia, uma vez que não existe conteúdo ideológico sem significação sógnica.

“Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo. Tanto ele mesmo quanto todos os efeitos por ele produzidos, ou seja, aquelas reações, aqueles movimentos e aqueles novos signos que ele gera no meio social circundante, ocorrem na experiência externa.” (VOLÓCHINOV, 2018, p.94)

Nesse sentido, o conteúdo ideológico de um determinado signo também é condicionado por onde ele se encontra no campo da criação ideológica (aí inclusos a imagem artística, o símbolo religioso, a ordem jurídica, etc.), pois cada campo possui seu modo de se orientar na realidade e de refratá-la. A compreensão de um signo só se dá na relação deste com outro signo, já conhecido, criando, dessa maneira, uma cadeia ininterrupta de criação ideológica, passando de um complexo de signos a outro. Desse modo, o material sógnico só pode se dar entre indivíduos organizados socialmente:

“Um signo só pode surgir em um território interindividual, que não remeta à “natureza” no sentido literal dessa palavra. O signo tampouco surge entre dois *Homo sapiens*. É necessário que esses dois indivíduos sejam socialmente organizados, ou seja, componham uma coletividade – apenas nesse caso um meio sógnico pode formar-se entre eles.” (VOLÓCHINOV, 2018, p.96, destaque do autor)

Será a cadeia ideológica criada pelos signos nos diferentes campos da criação ideológica que configurará a consciência: “A consciência individual é um fato social e ideológico” (VOLÓCHINOV, 2018, p.96). Ela só passa a existir enquanto tal à medida que é preenchida pelo conteúdo ideológico, pelos signos, ou seja, na interação social, se formando e se realizando no material sógnico criado no processo de comunicação de uma coletividade organizada (VOLÓCHINOV, 2018, p.97).

O caráter de toda cultura é determinado pela divisão social do trabalho que constitui sua base (LUKÁCS, 2021). Sendo assim, a superação de uma antiga consciência por uma nova, sobre outra base, agora socialista, só se dá na medida em que se aprofunda e avança o processo revolucionário, mobilizando novos signos e dando conteúdo novo a outros. Tendo isso em mente, o cinema se encontra em posição privilegiada neste processo, dado seu caráter de massas. Mas então nos perguntamos: de onde viriam esses signos? Ora, se a consciência a ser superada é a consciência burguesa, cingida e atomizada pela divisão social do trabalho no capitalismo, os signos para sua elevação só podem ser encontrados no ponto oposto, ou seja, nas formas organizativas do movimento operário:

“Mas o papel exemplar do movimento operário se estende ainda mais. Basta olhar de relance para como o método de luta da classe operária se relaciona com a cultura para perceber isto. O movimento operário significa a quebra da ilusão do indivíduo atomístico; ele traz à tona a solidariedade, a união, a universalidade, teórica e praticamente. Ele torna conscientes as relações sociais das pessoas associadas, relações que influenciam conscientemente a vida prática do indivíduo e toda sua visão de mundo. Desta forma, o movimento operário revela uma saída para as contradições da cultura capitalista.” (LUKÁCS, 2021, p.149)

Porém, uma obra não possui um conteúdo revolucionário pelo simples fato dela tratar da revolução ou de alguma situação particular que alguém da classe trabalhadora possa experimentar. Caso assim o fosse, não faltariam, até mesmo no coração do *Soft Power* imperialista que é Hollywood, obras de arte revolucionárias. Se a forma é a maneira com que determinado conteúdo se expressa, é preciso deixar claro que o conteúdo, em uma obra de arte, não é exatamente o seu tema. Ainda que tema e conteúdo, em muitas obras confluem para uma quase correspondência, eles não são a mesma coisa. Para tentarmos exemplificar o que dizemos, imaginemos duas obras, ambas possuindo como tema uma greve. Em uma delas, tenta-se demonstrar a necessidade de organização dos trabalhadores através da exposição das contradições inerentes ao modo de produção capitalista. Na outra, é mostrado as dificuldades individuais que uma família operária passa durante o período de dita greve, de modo a demonstrar que o radicalismo político só leva ao sofrimento e que a melhor saída é a

conciliação. Um tema, duas posturas, bem como dois conteúdos, que, se em um primeiro momento parecem análogos, sob maior escrúpulo, se revelam antagônicos. A guisa de curiosidade, o leitor pode comparar por si mesmo os filmes “Reds” (1981) e “Outubro” (1927)²⁹, dois filmes cujo tema é a revolução russa de 1917. Colocando de outra forma, podemos qualificar o conteúdo, para muito além do tema, como aquilo que representa o significado que este tema tem dentro da obra. Resumindo a relação forma/conteúdo:

“[...] conteúdo e a forma (o significado e a forma) são conexos e intimamente ligados em interação dialética. O tema é elevado ao status de conteúdo somente pela atitude do artista, pois o conteúdo não se limita a ser o que é apresentado e é também o como está sendo apresentado, em que contexto, com que grau de consciência social e individual. [...] tudo depende da visão do artista, conforme ele fale na condição de apologista da classe dominante, na condição de observador sentimental perambulando aos domingos, na condição de camponês desgostoso ou na condição de revolucionário socialista.” (FISCHER, 1981, p.151)

Nesta questão, a da forma e conteúdo, os grupos de cinema revolucionário possuem bastante convergência, ainda que mantidas as diferenças qualitativas decorrentes da etapa do cinema revolucionário nas quais eles atuaram. Seria interessante então começarmos falando primeiro de um dos possíveis pontos de polêmica nesta matéria. No capítulo anterior, falamos brevemente sobre a forma espetáculo defendida pelos cineastas do ICAIC, particularmente por Tomás G. Alea. Podemos agora retornar a esse ponto. De acordo com Alea, o espetáculo é um fenômeno destinado à contemplação (ALEA, 1984) e o cinema é, em primeira instância, um espetáculo. Com isso ele quer dizer que sua função enquanto espetáculo - no sentido mais puro - é de divertir e entreter. Permitir que as pessoas experienciem uma nova realidade ou que possam enriquecer e ampliar a realidade estabelecida. Nesse sentido, afirma ele, a pessoa que, no momento do espetáculo, fica momentaneamente reduzida ao papel de espectador, contempla um fenômeno específico cujas características apontam para o insólito, o extraordinário e o excepcional. Em suma, ao fora de comum. Assim, o espetáculo, de maneira geral, proporciona a esse espectador uma imagem não familiar, magnificada, da realidade. Mas esse fenômeno só se efetiva à medida que essa pessoa assume o jogo do espetáculo, a

²⁹ “Outubro” (1927) é um filme soviético dirigido por S. Eisenstein e que tem como foco o desenrolar político russo que se inicia com a revolução democrática de fevereiro de 1917, que derruba o czarismo, e que resultará na revolução socialista de outubro de 1917. Já “Reds” (1980) é um filme americano biográfico dirigido por W. Beatty e que conta as experiências do jornalista socialista norte-americano John Reed antes, durante e após a revolução de outubro de 1917. Enquanto “Outubro” tenta produzir uma crônica política heroica dos eventos de 1917, “Reds” tenta demonstrar como a revolução socialista russa, ainda que justa, por ter sido embasada na violência dos bolcheviques, nunca poderá resultar em uma sociedade verdadeiramente livre. A tese última do filme é que o ideal socialista de sociedade deve ser somente um guia moral, nunca um objetivo prático, pois no momento mesmo em que se tenta colocar em prática ele se desvirtua. Posição, e conteúdo, mais diferente de “Outubro” não poderia haver, uma vez que a tese do filme soviético é absolutamente oposta.

partir das aproximações e distanciamentos da realidade cotidiana que o espetáculo proporciona.

“[...] o espetáculo existe *como tal* em função do espectador; este é, por definição, um ser que contempla e sua condição está determinada não somente pelas características próprias do fenômeno mas pela posição que o indivíduo (sujeito) ocupa em relação ao mesmo. Pode-se ser ator ou espectador diante do mesmo fenômeno.” (ALEA, 1984, p.47, grifo do autor)

O cinema, como coloca Alea, não capta a realidade, mas aspectos da realidade ou, melhor colocando, “o cinema capta a imagem de aspectos isolados da realidade” (ALEA, 1984, p.42). Entretanto, ainda que o cinema não capte a própria realidade, ele ainda é capaz de alcançar, mediante novas associações possibilitadas pela captação desses aspectos isolados da realidade, um alto grau de aprofundamento e generalização da realidade concreta.

“Estes aspectos (da realidade) assumem, assim, uma nova significação - uma significação não completamente alheia a eles, e que pode chegar a ser mais profunda e reveladora - ao se relacionar com outros aspectos e produzir choques e associações que na própria realidade estão diluídos e ofuscados por seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento cotidiano” (ALEA, 1984, p.42)

O espetáculo cinematográfico, nesse sentido, pode aproximar o espectador da realidade sem deixar de assumir sua condição de irrealidade, ou seja, é capaz de criar mediações que permitem que a cotidianidade seja apreendida de modo distanciado, através de uma nova realidade, criando dessa maneira novas significações para esse cotidiano modificado. Assim, o espetáculo pode ser entendido como uma mediação geral no processo de compreensão da realidade. “O momento do espetáculo corresponderia ao momento da abstração no processo do conhecimento” (ALEA, 1984, p.43). É justamente nesse processo que deve operar a mudança de forma e conteúdo rumo a um cinema popular e revolucionário. O ponto chave nessa mudança reside na avaliação das possibilidades de ênfase que o cinema pode desenvolver, seja no seu caráter de espetáculo ou na sua função de transmissor de ideias (tendo em mente os três níveis que Alea compreende que o cinema revolucionário deve ter, isto é, os níveis estético, cognitivo e ideológico).

O espetáculo é aqui, portanto, entendido como instrumento para a elevação política, uma vez que este, para ser socialmente útil, deve impelir o espectador para a ação e não deve limitar-se ao simples prazer estético sem, porém, esquecer-se deste prazer. O cinema, desse modo, será mais fecundo na medida em que permita ao espectador uma maior e mais complexa compreensão de sua realidade, e para isso “devemos apelar não somente para a emoção, para o sentimento, mas também para a razão, para o intelecto” (ALEA, 1984, p.39).

Mas essa emoção não se trata de qualquer emoção. Não se trata de apelar de maneira forçada às propensões sentimentais desse ou daquele público. Se trata da emoção especificamente ligada à *descoberta* de algo, à compreensão racional de um aspecto particular da realidade. Como coloca Alea:

“Essa emoção é qualitativamente diferente da suscitada pelo simples espetáculo (o *suspense*, as perseguições, o terror, as situações sentimentais, etc.), ainda que pode muito bem ser reforçada (ou obstruída) por estas últimas.” (ALEA, 1984, p.39, grifo do autor)

O que Alea propõe ao cabo é a superação dialética da forma e do conteúdo presente no espetáculo cinematográfico. Esse novo espetáculo, agora socialmente produtivo, deverá ser aquele que nega a realidade cotidiana, entendida como aquela submersa na ideologia do senso comum e presa a falsos valores herdados da sociedade burguesa, e que ao mesmo tempo estabeleça as premissas para sua própria negação, isto é, o caráter que possui como substituto da realidade concreta, como instrumento de escapismo despolitizado.

“[o espetáculo cinematográfico] não se oferece como simples via de escape ou consolo para o espectador atribulado, mas propicia o regresso do espectador a outra realidade – a que o impeliu a se relacionar momentaneamente com o espetáculo, a abstrair, a desfrutar, a brincar...- não complacente, tranquilo, descarregado, apaziguado, inerte, mas estimulado e armado para a ação prática. Isto é, aquele que, através do desfrute, constitui um fator no desenvolvimento da consciência do espectador, na medida em que o impele a deixar de ser simples espectador passivo (contemplativo) diante da realidade” (ALEA, 1984, p.46)

Em última instância, o espectador deve sair da sessão de cinema transformado, compelido a tomar parte ativa em sua própria realidade concreta. Em termos políticos, esse novo espetáculo é uma formulação bastante avançada, porém, ele só pode existir de maneira consequente na segunda etapa do cinema revolucionário. Um desenvolvimento deste tipo de espetáculo durante a primeira etapa se daria de frente inevitavelmente com limitações insuperáveis que tornariam seu fazer politicamente inócuo. Daí a recusa à forma espetáculo pelo Cine Liberación e pelo Grupo Ukamau. Esta recusa se dá mais pelas condições e necessidades conjunturais que por suas premissas teóricas. Mas a recusa a esse tipo de espetáculo não significa uma oposição a ele, nem a recusa de seus elementos básicos, como por exemplo, o uso racional da emoção. Como irá colocar o Grupo Ukamau: “El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio³⁰” (SANJINÉS, 1979, p.57). Beleza entendida como o gozo estético capaz de mobilizar os sentimentos, sem que se torne algo que se encerra em si, sendo um momento no processo de clarificação

³⁰ O cinema revolucionário deve buscar a beleza não como objetivo, mas sim como meio. (tradução nossa)

política. Mas para que essa beleza seja capaz de ser instrumento desse processo, é necessário não negligenciar um elemento de vital importância: a sua linguagem e comunicação.

A proposta de uma beleza que seja meio e não objetivo deve trabalhar dialeticamente o estético e o político, sob risco de, caso não seja capaz de manejar corretamente as múltiplas camadas do fazer artístico, transformar a obra em simples panfleto filmado. Ainda que um panfleto filmado seja admissível em determinadas conjunturas, uma vez que é claro em seu objetivo político e em sua forma, carece das mediações necessárias para um aprofundamento ideológico do conteúdo que seja capaz de mobilizar criativamente a subjetividade das massas. Nesse sentido, o panfleto filmado, da mesma maneira que o supracitado cinema praticado por Costa-Gravas, é limitado pela sua forma.

“La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad.”³¹ (SANJINÉS, 1979, p.58)

É preciso empreender um desenvolvimento que torne a fruição estética e a elevação política uma unidade dialética, compreendendo que a conformação da consciência também inclui a conformação das emoções. A forma sensível para a difusão de um conteúdo revolucionário, como dissemos antes, não pode se basear em formas que se cristalizaram para a expressão de um conteúdo diverso. Porém, o desenvolvimento dessa nova forma que expresse de maneira coerente este conteúdo revolucionário não pode ser produto de elaborações individuais desse ou daquele autor, que tem como única fonte abstrações filosóficas ou teóricas, mas deve ser produto do confronto da obra com seu público objetivo e sua posterior crítica. Proceder dessa maneira na descoberta de novas formas, ou seja, de maneira individualista, “por cima” do concreto e de seus destinatários, entendidos aqui como a classe trabalhadora, não seria mais que um cinema pseudo revolucionário, de acordo com o Grupo Ukamau. Em suma, se a classe a qual a obra, ao menos nominalmente, é destinada não é capaz de compreendê-la por resultado de formalismos abstratos de seu ou seus realizadores, esta torna-se objetivamente inócua e, pior, permanece dentro dos postulados da arte burguesa, servindo como seu reproduzidor. Como coloca o Grupo Ukamau:

³¹ A falta de uma forma criativa coerente reduz sua eficácia, aniquila a dinâmica ideológica do conteúdo e só nos ensina os contornos e superficialidades sem nos entregar nenhuma essência, nenhuma humanidade, nenhum amor, categorias que só podem surgir por via da expressão sensível, capaz de penetrar na verdade. (tradução nossa)

“[...] es frecuente encontrar entre las obras seudorevolucionarias un culto a la belleza por ella misma que toma como pretexto el tema revolucionario. En apariencia se estaría dando la interrelación correcta de propósito y belleza, pero resulta que la comprobación más inmediata de tal equilibrio consiste en someter el resultado a la confrontación con los presuntos destinatarios, es decir con el pueblo, a quien con frecuencia se nombra como destino de tales obras. [...] La elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas. Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho de realizarse por sobre los demás, [...] está definiéndose claramente dentro de los postulados claves de la ideología del arte burgués. Su oportunismo empieza por mentirse a sí mismo.³²” (SANJINÉS, 1979, p.58)

Em última instância, para o Grupo Ukamau, o único caminho possível para o desenvolvimento dessa nova forma revolucionária está justamente na crítica consequente daqueles a quem a obra se propõe a chegar, ou seja, a classe trabalhadora e o campesinato.

“Gracias a la confrontación de nuestros trabajos con el pueblo, gracias a su críticas, sugerencias, señalamientos, reclamos y confusiones debidas a nuestros enfoques errados en su relación ideológica de forma y contenido, fuimos depurando ese lenguaje y fuimo incorporando la propia creatividad del pueblo, cuya notable capacidad expresiva, interpretativa, demuestran una sensibilidad pura, libre de estereotipos y alienaciones.³³” (SANJINÉS, 1979, p.62)

Podemos perceber que o processo de superação da representação burguesa na arte, assim como todo processo de conhecimento, só pode desenvolver-se sob o permanente confronto com o concreto. É estar aberto a retificação de erros para sua superação. Enfim, somente a prática guiada pela teoria, sua práxis. Desse modo, afirmará o Grupo Ukamau, o cinema revolucionário só poderá ser um cinema coletivo. Um cinema que é feito não por um autor que fala sobre o povo, mas sim um cinema que é feito pelo povo por intermédio de um autor. Essa mudança de perspectiva tem um potencial de transformação da forma e do conteúdo bastante grande. Através desse movimento, abre-se caminho para uma nova possibilidade de expressão de uma outra visão de mundo, a dos povos originários, que são

³² [...] é comum encontrar entre as obras pseudo revolucionárias um culto à beleza por ela mesma, tomando como pretexto o tema revolucionário. Na aparência, se estaria dando a correta interrelação de propósito e beleza, porém, resulta que a comprovação mais imediata de tal equilíbrio consiste em submeter o resultado à confrontação com os presumidos destinatários, isso é, o povo, a quem com frequência se nomeia como destino de tais obras. A escolha formal pelo criador obedece a suas profundas inclinações ideológicas. Se o criador metido a revolucionário segue acreditando no direito de realizar-se sobre os demais [...] está se definindo claramente dentro dos postulados chaves da ideologia da arte burguesa. Seu oportunismo começa por mentir a si mesmo. (tradução nossa)

³³ Graças ao confronto de nossos trabalhos com o povo, graças as suas críticas, sugestões, ensinamentos, reclamações e confusões devidos aos nossos enfoques errados em sua relação ideológica de forma e conteúdo, fomos depurando essa linguagem e fomos incorporando a própria criatividade do povo, cuja notável capacidade expressiva, interpretativa, demonstram uma sensibilidade pura, livre de estereótipos e alienações. (tradução nossa)

aqueles a quem o Grupo Ukamau se dirige em particular. Partindo daí, o Grupo Ukamau proporá a superação do protagonista individual, típico das estruturas narrativas burguesas, rumo a um protagonista coletivo. Assim, as histórias de personagens individuais devem ser desenvolvidas não como expressões desse indivíduo isolado, mas sim como expressão da experiência coletiva do povo. De um herói individual, deve-se passar a um herói popular.

“El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integrados a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador.³⁴” (SANJINÉS, 1979, p.60)

Um dos desdobramentos formais desse constante confronto e crítica do fazer fílmico com e pelo povo, pelas comunidades aimará e quíchua, será o abandono da estrutura narrativa fragmentada, organizada por cortes, e a adoção de uma valorização do plano sequência, de modo que o filme possa, não somente em seu conteúdo, mas na sua forma mesma, corresponder à visão de mundo indígena, cuja compreensão de tempo, de futuro e passado, difere radicalmente daquela presente na sociedade colonizada, de tradição europeia. Desse modo, o plano sequência também tem como função abrir espaços de reflexão dentro do desenrolar do filme. Também haverá a transformação do uso do primeiro plano que, dentro da técnica do plano sequência, passa a ser um instrumento de incitação à participação do espectador na reflexão do filme, uma vez que, dentro da sequência que tem como foco o coletivo, passa desse coletivo ao individual, o primeiro plano, não como imposição de artifícios da montagem, mas chegando-se a ele pela própria necessidade dos desdobramentos do conteúdo presente no filme. “El Primer-Plano perdía su sugestión individualista, dominante. No se le imponía al espectador sino que éste llegaba a él como por propia voluntad o necesidad de la dinámica interna de la escena³⁵” (SANJINÉS, 1989).

Como podemos perceber, no cinema revolucionário, a forma do filme não deve se render a estruturas simplistas e de baixa sofisticação a pretexto de uma maior compreensão.

³⁴ O cinema popular, cujo protagonista fundamental será o povo, desenvolverá as histórias individuais quando estas tenham o significado do coletivo, quando estas sirvam à compreensão do povo e não de seu ser isolado, e quando estejam integrados à história coletiva. O herói individual deve dar lugar ao herói popular, numeroso, quantitativo, e no processo de elaboração, este herói popular não será somente um motivo interno do filme, mas sim seu dinamizador qualitativo, participante e criador. (tradução nossa)

³⁵ O primeiro plano perdia sua sugestão individualista, dominante. Não o era imposta ao espectador, mas este chegava até ele como que por sua própria vontade ou necessidade da dinâmica interna da cena. (tradução nossa)

Antes disso, deve criticar dialeticamente seu próprio fazer para, aí sim, desenvolver da maneira mais artisticamente consequente seu conteúdo ideológico. Pois o cinema revolucionário deve suprir, para além das necessidades políticas dos povos, também suas necessidades humanas, e a arte, o gozo que ela gera, é a mais humana das necessidades. Como vai colocar o Cine Liberación:

“Receber tudo do povo, lhe proporcionar o melhor, ou como diria Che Guevara, respeitar o povo oferecendo-lhe qualidade. Convém que se tenha em conta tal coisa frente àquelas tendências latentes no artista revolucionário de rebaixar a investigação e a linguagem de um tema a uma espécie de neopopulismo, ou a planos que, ainda que sejam os que movam as massas, não as auxiliem a se desembaraçar dos obstáculos deixados pelo imperialismo.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.70)

Antes de ajudar a elevar politicamente as massas, uma obra que lhe menospreze, que não lhe tenha confiança em sua capacidade de compreensão, mistifica a consciência das massas, reafirma a sua condição de espectadores políticos que lhe foi imposta pela ideologia burguesa. Para o Cine Liberación, diferenciando-se do Grupo Ukamau e aproximando-se de outro cineasta do ICAIC, Santiago Alvarez, será a forma documental, dentro da conjuntura em que eles estavam atuando, aquela forma que mais potencial tem de operar a desmistificação ideológica necessária. “O cinema dito documental com toda a vastidão que tal conceito encerra hoje, desde o didático à reconstituição de um fato ou uma história, talvez constituam o principal fundamento para uma cinematografia revolucionária.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.69). De acordo com o Cine Liberación, restituir as coisas a seu lugar, dar o sentido real às manifestações políticas e econômicas da sociedade neocolonial do terceiro mundo, bem como nas sociedades do centro do imperialismo, é um fato eminentemente subversivo. Em sociedades engolidas pelos aparelhos ideológicos da classe dominante, onde, usando as palavras do Cine Liberación, domina o irreal, a arte se desvincula da realidade concreta, se encastela, voltando-se para si mesma, “pavoneando-se em um mundo de abstrações e fantasmas, tornando-se atemporal e a-histórica” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.69). O dispositivo documental se torna, dessa maneira, um instrumento de destruição dessa irrealidade, de destruição da imagem do colonizado, bem como da autoimagem produzida pelo imperialismo que este colonizado possui, e ao mesmo tempo, é instrumento de construção de uma realidade “pulsante e viva, resgate da verdade em todas as suas expressões.” (SOLANAS; GETINO, p.69). Cada imagem que este tipo de cinema capta, testemunha, refuta, que permite uma compreensão mais profunda de determinada realidade, se torna mais que uma simples imagem fílmica, ou um puro fato artístico que poderia ser facilmente absorvido e cooptado pelo Sistema. Para além disso,

“O testemunho sobre a realidade nacional é [...] um meio indispensável de diálogo e conhecimento a nível mundial. Nenhuma forma internacionalista de luta será exitosa se não houver o mútuo intercâmbio das experiências de outros povos, se não se romper a balcanização que em âmbito mundial, continental e nacional o imperialismo procura manter.” (SOLANAS; GETINO, p.69)

Porém, um cinema revolucionário não pode ser um cinema que se limite a registrar e denunciar uma determinada verdade ou fato político. Ele deve ser um cinema que se propõe intervir ativamente na realidade concreta, este cinema deve ser, como chamará o Cine Liberación, um “Cinema Ação”.

“[...] o cinema revolucionário não é fundamentalmente àquele que ilustra e documenta ou fixa passivamente uma situação, mas o que busca intervir sobre esta ainda que como elemento propulsor ou transformador. Não é simplesmente um cinema testemunhal, tampouco um cinema comunicante, mas antes de tudo, um *Cinema Ação*.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.70, grifo dos autores)

Em suma, para todos os grupos de cinema revolucionário, o conteúdo e a forma se encontram em constante transformação, sendo necessário a permanente crítica mediante a prática, pois, “não é concebível a existência de um cinema revolucionário sem o exercício constante e metódico da prática, da pesquisa, da experimentação” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.72). Mas como exatamente se dá essa prática, pensando do ponto de vista da produção mesma?

2.2 - O modo de produção

Falamos até aqui de forma e conteúdo no cinema revolucionário, porém, nem forma, nem conteúdo, podem ser modificados, fazê-los superar os marcos da cultura burguesa, se não se modificam, ao mesmo tempo, os modos com que esse cinema é produzido. Será justamente essa modificação do modo de produção que abrirá possibilidades para o salto da forma e do conteúdo bem como a organização concreta dos trabalhadores, por meio do fazer cinematográfico. Para se começar a pensar sobre esse processo de modificação, deve-se primeiramente criticar a técnica que dá origem ao cinema hegemônico. Fazer uma crítica da ideia de perfeição que esse cinema esposa. Dessa crítica, Julio Garcia Espinosa desdobrará o conceito de *cinema imperfecto*. Dirá Espinosa: “Hoy en día un cine perfecto - técnica y

artisticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario³⁶” (ESPINOSA, 1995, p.13). Nessas palavras está contida a concepção de que somente na recusa de uma obra supostamente perfeita, cujo modelo é aquele pertencente e imposto de fora pelo imperialismo, essa perfeição técnica que carrega por si só uma forte carga ideológica, na adoção de um cinema inteiramente novo, a ser descoberto e esboçado, daí sua imperfeição, pois nada que é novo pode ser perfeito, só assim “é possível chegar à perfeita expressão de nossa identidade” (AVELLAR, 1995, p.204).

Um cinema imperfeito, aqui entendido, não é aquele praticado com negligência técnica, que é feito de “qualquer jeito”. Muito pelo contrário, o cinema imperfeito é aquele que socializa a técnica, que, ao rechaçar as posições elitista e privilegiadas que o artista possui na sociedade de classes, posição que se escora no aparato técnico dos especialistas, abre caminhos para uma nova poética, uma que faça desaparecer a separação entre obra e público, dando os meios para que todos possam se apropriar do fazer cinematográfico e, de modo mais amplo, do fazer artístico em geral. Não se trata somente que o público se torne um público ativo ou participante da obra, mas sim que todos os indivíduos que compõem esse público se tornem autores, criadores de cultura artística. O principal da questão, de acordo com Espinosa, é pensar como possibilitar esse salto qualitativo.

“No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. [...]De lo que se trata ahora es saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designos extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.”³⁷” (ESPINOSA, 1995, p.18)

Três fatores, não hierarquizados e dialeticamente relacionados, favoreceriam esse processo de salto: o desenvolvimento da ciência, que inclui o próprio desenvolvimento técnico, a presença social e política cada vez maior das massas e a potencialidade revolucionária do mundo naquele momento. Mas antes de nos desdobrarmos nessa questão, o que exatamente Julio Garcia Espinosa quer dizer ao usar a palavra “desinteresada”? Quer

³⁶ Hoje em dia, um cinema perfeito – tanto técnico e artisticamente – é quase sempre um cinema reacionário. (tradução nossa)

³⁷ Não pode haver arte “desinteressada”, não pode haver um novo e verdadeiro salto qualitativo na arte, se não se acaba, ao mesmo tempo e para sempre, com o conceito e a realidade “elitista” da arte. [...] Do que se trata agora é saber se começam a existir as condições para que estes espectadores se convertam em autores. É dizer, não em espectadores mais ativos, em coautores, mas sim em verdadeiros autores. Do que se trata é perguntar se a arte é realmente uma atividade de especialistas. Se a arte, por designos extra-humanos, é possibilidade de uns poucos ou é possibilidade de todos. (tradução nossa)

dizer que a arte, enquanto atividade humana, não possui função que não a de suprir uma necessidade puramente humana, subjetiva. O que queremos dizer com isso?

Arte é trabalho, porém, não trabalho abstrato, mas um tipo peculiar de trabalho. Para que ela alcançasse essa característica, foi necessário um longo período de desenvolvimento, um período em que o animal humano humanizou a natureza e, com isso, humanizou-se, fez a si mesmo humano e se elevou acima de sua condição natural. Esse processo não se deu a partir da consciência, muito pelo contrário, foi a partir do desenvolvimento das próprias forças produtivas do homem em sua busca pela realização de suas necessidades imediatas, biológicas mesmo, que foi-se formando a consciência e, junto com ela, um trabalho excedente que poderia ser direcionado à realização de outras necessidades, não mais condicionadas pela sobrevivência, mas mediadas pela experiência humana. Necessidades essencialmente humanas.

Mas o que seriam tais necessidades “humanas”? E o que seria “humanizar a natureza”? Para esboçarmos uma resposta, primeiramente temos que pensar na relação particular do humano com a realidade ao seu redor. Diferentemente do animal natural, que se relaciona com o mundo de uma forma unilateral, imediata, não havendo uma separação entre sujeito e objeto, mas sim uma identificação total, sendo o animal subjugado pelas suas necessidades biológicas, em uma relação forçada e individual, o humano relaciona-se com a realidade de forma múltipla, mediada e livre. Livre porque não mais subjugado pelo mero instinto de sobrevivência, mas guiado pelo impulso de afirmar-se sobre o mundo. Nesse processo de afirmação do humano sobre seu ambiente natural, o animal homem se objetificou projetando a si mesmo sobre o mundo, criando objetos humanos, e à medida que o processo avançava, tornou-se cada vez mais rico em suas relações com este mundo objetificado, afirmando sobre este uma nova realidade, não mais natural, mas humanizada. Como coloca Vázquez:

“A prática é a criação ou instauração de uma nova realidade interior e exterior. O poder de criação do homem explicita-se na criação de objetos humanizados e de sua própria natureza. [...] a realidade humana só se afirma enriquecendo suas relações com o mundo a fim de satisfazer suas múltiplas necessidades humanas” (VÁZQUEZ, 1978, p.53).

Isso se deu, e continua a se dar, a partir do trabalho. O trabalho é a atividade humana essencial sem a qual o animal homem não poderia ter se erguido sobre a sua condição natural para fazer-se humano. “O homem já é criador desde que produz objetos que satisfazem

necessidades humanas, isto é, desde que emerge de seu trabalho um produto novo, humano ou humanizado, que só existe por e para ele.” (VÁZQUEZ, 1978, p.54)

Ao fazer-se humano, criou necessidades essencialmente humanas. Pensemos na humanização dos próprios sentidos biológicos do animal humano. O olho humano não vê como o olho animal, assim como o ouvido humano não ouve como o ouvido animal. O olhar do animal não vê a beleza, pois a beleza em si não existe. Na relação do animal com a natureza não existe mediação, desse modo, a natureza se apresenta para ele enquanto tal, desprovida de qualquer qualificação que não seja a da utilidade imediata, somente enquanto fonte direta de realização de uma necessidade objetiva de sobrevivência. A beleza só surge no momento em que a relação da natureza com o animal humano se torna mediada por uma nova necessidade humana, a da beleza, que por sua vez não é mais do que a projeção do humano sobre ela, é sua humanização através da humanização do olhar do animal humano. O mesmo vale para o ouvir, o paladar, o olfato, etc., cada qual com sua particular relação com a realidade.

“O olho fez-se olho *humano*, assim como seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, vindo do homem para o homem. Os *sentidos* fizeram-se assim imediatamente *teóricos* em sua prática. Relacionaram-se com a *coisa* por amor da coisa, mas a coisa mesma é uma relação *humana e objetiva* para si e para o homem e inversamente. Carecimento e gozo perderam com isso sua natureza *egoísta* e a natureza perdeu sua mera *utilidade*, ao converter-se a utilidade em utilidade *humana*. Igualmente, os sentidos e o gozo dos outros homens converteram-se em minha *própria* apropriação.” (MARX, 1978. p.11, grifos do autor)

Esse processo significou um aprofundamento e complexificação das relações do humano com o mundo, cada vez mais mediadas por essas novas necessidades nascidas de sua prática. E isso implicou num novo tipo de carência, um novo tipo de desejo de autorrealização. Quanto mais carente de necessidades humanas, ou seja, quanto mais sentir a necessidade de se apropriar da realidade e impor-se sobre ela, mais ricas serão suas relações com o mundo.

“O homem *rico* é, ao mesmo tempo, o homem *carente* de uma totalidade de exteriorização de vida humana, o homem no qual sua própria efetivação existe como necessidade (*Notwendigkeit*) interna, como carência (*Not*). Não só a riqueza como também a *pobreza* do homem, adquirem igualmente – do ponto de vista do socialismo – um significado *humano* e, por isso, social.” (MARX, 1978, p.14, grifos do autor)

Essa totalidade de exteriorização que Marx coloca é expressa no ímpeto do humano em desenvolver-se, ao contrário do animal natural, em um sentido múltiplo, omnilateral,

apropriando-se do mundo enquanto homem total e, portanto, homem social. É a necessidade humana de apropriar-se das experiências totais dos seres humanos enquanto tais. Como expressa Marx:

“O indivíduo é o *ser social*. A exteriorização da sua vida – ainda que não apareça na forma imediata de uma exteriorização de vida coletiva, cumprida em união e ao mesmo tempo com outros – é, pois, uma exteriorização e confirmação da *vida social*.” (MARX, 1978, p.10, grifos do autor)

E mais a frente:

“O homem apropria-se do seu ser global de forma global, isto é, como homem total. Cada uma de suas relações *humanas* com o mundo – ver, ouvir, cheirar, saborear, sentir, pensar, observar, perceber, querer, atuar, amar -, em resumo, todos os órgãos de sua individualidade, como os órgãos que são imediatamente coletivos em sua forma, /VII/, são em seu comportamento *objetivo*, em seu *comportamento para com o objeto*, a apropriação deste. A apropriação da efetividade *humana*, seu comportamento frente ao objeto, é a *manifestação da efetividade humana*; eficácia humana e *sofrimento humano*, pois o sofrimento, humanamente entendido, é um gozo próprio do homem.” (MARX, 1978, p. 11, grifos do autor)

Como colocado anteriormente, o homem (humano) só se realiza projetando-se para fora de si. Só é capaz de apropriar-se da realidade projetando sobre ela o seu ser, humanizando-a. Mas essa realização só pode ser operada mediante a prática livre, o trabalho livre. Somente a partir do trabalho livre, o humano, projetado e objetificado no produto de sua atividade, se identifica e se reconhece. Essa necessidade de autorrealização não pode ser satisfeita na maior parte dos campos de sua prática, ou só se encontra parcialmente satisfeita. As diferentes relações da atividade humana com o mundo natural, as quais foram sendo forjados no longo e árduo processo histórico-social, sejam elas prático-utilitárias com as coisas, teóricas, estéticas, etc., possuem cada uma delas uma atitude particular do sujeito para com o mundo. Isso se dá pois se modifica nelas a necessidade humana que as determinam e, portanto, também se modifica o objeto que satisfaz tal necessidade particular. Em uma relação prático-utilitária, por exemplo, o sujeito valoriza o objeto de acordo com sua capacidade objetiva de satisfazer uma necessidade humana determinada (o quão bem uma lâmina é capaz de cortar a carne, o quão eficaz é a raiz de uma planta em aplacar uma dor, o quanto o sabor de um determinado alimento se modifica ao acréscimo de uma determinada erva, etc.). A única relação na qual o humano satisfaz de maneira plena sua necessidade de autorrealização é na relação estética com o mundo, expressa através da atividade artística, no objeto artístico. Por qual razão afirmamos isso?

Se o humano só se realiza projetando-se para fora de si, através de sua atividade criadora, ou seja, em seu trabalho, que implica sua objetificação, ao mesmo tempo em que se realiza, ele se aliena de si, em um processo dialético de negação e afirmação. É nessa contradição interna do movimento do fazer-se humano que se engendra o trabalho alienado. No trabalho alienado, o humano, objetificado no produto de seu trabalho, não mais se reconhece neste, sendo agora dominado pelo objeto de sua criação, deixando assim de se auto realizar em sua atividade criadora, pois agora, alheio a seu objeto, se confronta com ele em um estado de estranhamento. A relação estética com o mundo, e a atividade artística, sendo esta entendida como atividade superior da prática humana, pois não está determinada por uma necessidade utilitária, mas uma necessidade subjetiva, essencialmente humana, apresenta os elementos necessários para a superação positiva dessa alienação presente no processo de apreensão do mundo pelo humano, e cumpre um papel essencial na realização plena da própria experiência humana e, portanto, experiência social.

“Na criação artística, ou relação estética criadora do homem com a realidade, o subjetivo se torna objetivo (objeto), e o objeto se torna sujeito, mas um sujeito cuja expressão já objetivada não só supera o marco da subjetividade, sobrevivendo a seu criador, como pode ser compartilhada, quando já fixada no objeto, por outros sujeitos. A obra de arte é um objeto no qual o sujeito se expressa, exterioriza e reconhece a si mesmo. A esta concepção da arte, somente se pôde chegar quando se viu na objetivação do ser humano uma necessidade que a arte, diferentemente do trabalho alienado, satisfaz positivamente.” (VÁZQUEZ, 1978, p.56)

Há uma passagem célebre, ainda que breve, nas páginas finais da *Introdução à Crítica da Economia Política*. Nelas, Marx afirma:

“Em relação à arte, sabe-se que certas épocas do florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura da sua organização. Por exemplo, os gregos comparados com os modernos ou ainda Shakespeare” (MARX, 1978, p.124)

O que Marx aponta nessas poucas linhas é o que podemos chamar de uma “autonomia relativa” que as formas de desenvolvimento artístico das diferentes sociedades da história humana assumem no interior de sua organização social, expressa na alta sofisticação de sua arte em comparação com o baixo desenvolvimento das forças produtivas de tais sociedades. Para não ficarmos somente no exemplo de Marx, podemos também citar os Maias, os Incas, a Mesopotâmia, etc. Autonomia relativa neste contexto significa exatamente isso: ainda que esteja historicamente condicionada, e que não sobre dúvidas de que o está, a arte preserva certo grau de descolamento e independência quanto ao seu processo interno de

desenvolvimento se comparada ao processo de desenvolvimento das forças produtivas da organização social na qual está inserida. Mais à frente na *Introdução...*, após algumas considerações sobre a mitologia³⁸, Marx continua:

“Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis” (MARX, 1978, p.125)

Partindo dessa indagação de Marx, bem como de nossas próprias indagações sobre a “autonomia relativa” presente na práxis artística, podemos dizer, não sem a devida cautela, que a atividade artística criadora do humano possui um certo nível de universalidade³⁹. Cabe à arte, e ao campo do estético de uma maneira mais ampla, a função bastante peculiar de ligação do humano individual ao conjunto da totalidade da experiência humana. Remetendo a Marx mais uma vez, “apropriar-se do seu ser global de forma global” significa, de modo geral, que o humano não se encerra em si mesmo, em sua individualidade, mas anseia, como necessidade humana, em apropriar-se da experiência total da espécie humana, reconhecendo-se também nos objetos produzidos por outros humanos, e, nesse sentido, os objetos da arte são a expressão máxima da realização positiva desse anseio.

Porém, para que a arte possa cumprir de modo pleno esse papel de atividade desinteressada, universal, de suprir essa necessidade puramente humana que é o gozo estético, é preciso que sejam superadas as condições que a impedem de tal. E, para Espinosa, o principal fator que a faz incapaz disso é o caráter minoritário que a produção artística sempre teve. Deve-se superar a concepção tradicional de democratização artística, que entende que elevar culturalmente as massas é fazer com que possuam os mesmos gostos de uma pequena parcela de ilustrados, que se colocam de modo elitista como mediadores da

³⁸Elaborando de maneira passageira, Marx afirma que a mitologia grega é “[...] a elaboração artística mas inconsciente da natureza e das próprias formas sociais pela imaginação popular. Esse é o seu material. O que não significa qualquer mitologia, ou seja, qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (subtendendo esta palavra tudo o que é objetivo, incluindo, portanto, a sociedade).”(MARX, 1978, p.124). Aqui fica evidenciado o entendimento de Marx do caráter material e historicamente condicionado da arte. Nesse sentido, enquanto “elaboração inconsciente” das formas sociais, a arte grega só pôde existir a partir dessas relações mitológicas nascidas a partir do contato com forças da natureza ainda não dominadas: “Toda mitologia supera, governa e modela as forças da natureza na imaginação e pela imaginação, portanto, desaparece quando estas forças são dominadas efetivamente” (MARX, 1978, p.124).

³⁹ Isso não significa em absoluto que as concepções estéticas de uma determinada sociedade sejam “universais”, sendo essa uma posição bastante reacionária, pois, na melhor das hipóteses, atribuir universalidade a um tipo particular de expressão cultural parte necessariamente de uma posição metafísica, portanto, alheia à concretude do desenvolvimento histórico, e na pior, serve de justificação ideológica para a subjugação de outras concepções de mundo que não se conformem à daquela pertencente às classes dominantes.

verdadeira cultura artística. No caminho contrário desta posição, Espinosa questiona o seguinte:

“Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”. ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que em perseguir *in aeternum* la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad.⁴⁰” (ESPINOSA, 1995, p.19, grifo do autor)

A superação da divisão entre trabalho intelectual e trabalho físico na sociedade revolucionária também deve significar a superação da divisão do trabalho artístico entre autores e público. Desse modo, a nova sociedade socialista não terá artistas nem intelectuais, pois essas funções só fazem sentido em contraposição àqueles que não o são, de modo que não se trata de criarmos novos artistas e intelectuais socialistas, mas sim de tornar possível que toda a massa dos trabalhadores possa exercer a arte e o trabalho intelectual. Nesse movimento, o artista e o intelectual enquanto funções sociais específicas desaparecem, pois agora todos se tornariam artistas e intelectuais.

Ainda nessa matéria, deve-se repensar a arte popular e a arte de massas, bem como sua relação. Simultaneamente à arte culta, ou seja, aquele tipo específico de arte praticada por especialistas, sempre existiu a arte popular, porém, para Espinosa, a arte popular nada tem a ver com o que é considerado tradicionalmente como arte de massas. Para ele, a arte popular “tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas.”⁴¹ (ESPINOSA, 1995, p.20). Na atualidade, aquilo que é arte de massas é um tipo de produção feita por uma minoria para as massas. Nesse sentido, não existe arte de massas mais típica que o cinema pois, historicamente, só uma parcela insignificante da sociedade pode exercer a produção artística

⁴⁰ Nos perguntamos se é irremediável para um presente e futuro realmente revolucionários, ter “seus” intelectuais, como a burguesia teve os “seus”. O verdadeiro revolucionário não é intencional, desde agora, contribuir para a superação destes conceitos e práticas minoritárias, mais que em perseguir *in aeternum* a “qualidade artística” da obra? A atual perspectiva da cultura artística não é mais a possibilidade de que todos tenham o gosto de uns poucos, mas sim que todos possam ser criadores de cultura artística. A arte sempre foi necessidade de todos. O que não tem sido é uma possibilidade de todos em situações de igualdade. (tradução nossa)

⁴¹ Tende a desenvolver o gosto pessoal, individual, do povo. A arte de massas, ou para as massas, ao contrário, necessita que o povo não tenha gosto. A arte de massas realmente será tal, quando realmente seja feita pelas massas. (tradução nossa)

cinematográfica, e essa minoria foi aquela que delineou os limites do cinema para o restante da sociedade, para as massas. Para Espinosa, há que transformar esta ideia de arte de massas, e para isso deve-se procurar à arte popular. Uma verdadeira arte de massas deve ser uma arte feita pelas massas, uma arte que não compreenda uma separação entre público e obra, assim como sempre ocorreu na arte popular, produzida pelas massas trabalhadoras.

“El arte popular es el que há hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo que reciben, una línea tan marcadamente definida.”⁴² (ESPINOSA, 1995, p.20)

Para além disso, a arte popular possui outra característica muito importante, que é o fato de se desenvolver como uma atividade a mais da vida, integrada totalmente ao cotidiano daqueles que a realizam, diferentemente da atividade artística culta, que se desenvolve como atividade específica, ou melhor colocando, como realização de tipo pessoal, individualizada e idealizada, “como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes⁴³” (ESPINOSA, 1995, p.21), em suma, à margem e por cima da vida concreta. Nesse sentido, “La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.”⁴⁴ (ESPINOSA, 1995, p.21).

Para que o cinema se torne uma verdadeira arte de massas, ou seja, um cinema feito pelas massas, ele deve se livrar do que não é essencial. Deve reduzir suas condições materiais ao máximo, assim como o teatro, para que, desse modo, fique ao alcance de todos. Deve se tornar um *cinema imperfeito*. Para alcançar esse estado, o cinema deve desenvolver um novo fazer, uma nova poética. Uma poética “interessada”, cujo interesse é sua própria extinção.

“Una nueva poética para el cine será, ante de todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado” un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. Un arte “desinteresado”, como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea al pueblo quien

⁴² A arte popular é a que sempre foi feita pela parcela mais inculta da sociedade. Mas este setor inculto conseguiu preservar para a arte características profundamente cultas. Uma delas é que os criadores são ao mesmo tempo espectadores e vice-versa. Não existe, entre aqueles que produzem e aqueles que a recebem, uma linha tão claramente definida. (tradução nossa)

⁴³ Como sociedade dentro da sociedade, como terra prometida, de onde podemos realizar fugazmente, por um momento, por uns instantes. (tradução nossa)

⁴⁴ A lição fundamental da arte popular é que esta é realizada como atividade dentro da vida, que o homem não deve realizar-se de modo pleno somente como artista, que o artista não deve realizar-se como artista, mas sim como homem. (tradução nossa)

haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando uma cuota de arte.⁴⁵” (ESPINOSA, 1995, p.26)

Esse *cinema imperfecto* deve ter um novo interlocutor: aqueles que lutam. Não se luta para depois viver ou vice-versa, a luta existe e se dá cotidianamente, é parte inseparável constituinte da vida dos que lutam. Assim, o *cinema imperfecto* deve congrega todos em seu fazer, as massas e os ainda existentes especialistas, sociólogos, dirigentes revolucionários, psicólogos, economistas, etc. Não deve ser um cinema que analisa as coisas, pois, de acordo com Espinosa, analisar pressupõe um juízo, “es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor⁴⁶” (ESPINOSA, 1995, p.28), mas que demonstre os processos das coisas, deve ser um cinema que se dê com seus interlocutores sem mediações. E, acima de tudo, deve ser um cinema que pensa a técnica como meio mutável sob constante crítica.

“Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer em estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no lo interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber como responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? [...] *Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, em uma palabra, como hombre y no sólo como artista.*”⁴⁷” (ESPINOSA, 1995, p.29, grifo nosso)

Um projeto de cinema bastante avançado, mas, deve-se lembrar, elaborado na segunda etapa do cinema revolucionário. Em termos de princípios gerais, os grupos de cinema revolucionário na primeira etapa também terão objetivos e métodos do seu fazer alinhados com essa proposta de Espinosa, porém, com a devida reelaboração. Para o Grupo Ukamau deve-se abandonar o método de um cinema *de fora para dentro* e deve-se adotar um método

⁴⁵ Uma nova poética para o cinema será, antes de tudo e sobre tudo, uma poética “interessada”, uma arte “interessada”, um cinema consciente e resolutamente “interessado”, é dizer, um cinema imperfecto. Uma arte “desinteressada”, como plena atividade estética, só poderá fazer-se quando for o povo que faça a arte. Hoje, a arte deverá assimilar uma quota de trabalho em interesse de que o trabalho vá assimilando uma quota de arte. (tradução nossa)

⁴⁶ É bloquear de antemão as possibilidades de análise do interlocutor. (tradução nossa)

⁴⁷ Ao cinema imperfecto, não o interessa mais a qualidade nem a técnica. O cinema imperfecto pode ser feito da mesma forma por uma Mitchell ou com uma câmera 8mm. O mesmo pode ser feito em estúdio ou com uma guerrilha no meio da selva. Ao cinema imperfecto não interessa mais um gosto determinado e muito menos o “bom gosto”. Da obra de um artista, não o interessa encontrar mais a qualidade. A única coisa que o interessa de um artista é como pode responder a seguinte pergunta: o que faz para saltar a barreira de interlocutor “culto” e minoritário que até agora condiciona a qualidade de sua obra? [...] De hierarquizar sua condição ou sua aspiração de revolucionário acima de tudo. Deve tratar de realizar-se, em uma palavra, como homem e não somente como artista. (tradução nossa)

de um cinema *de dentro para fora*. Um cinema *de fora para dentro* é aquele cinema apoiado na individualidade do autor, um procedimento que acredita, através da capacidade pessoal e do talento, ser capaz de apreender a realidade, da vida, apartando-se dela, colocando-se sobre ela. Parte de abstrações teóricas. Esse método não é o mais adequado para a produção de uma arte popular. Um cinema *de dentro para fora*, por outro lado, é um cinema que se desdobra mais de condutas consequentes que de teorias, quer dizer, se baseia na prática crítica. Esse método se alinha a busca de uma arte popular e, mais importante, tem por objetivo servir como instrumento da luta geral dos trabalhadores. Ou seja, é um método para os que lutam e, em sua concepção,

“[...] descubriremos la relación dialéctica entre la categoría de arte popular e instrumento de lucha y liberación. El pueblo está luchando, y el arte que expresa hoy al pueblo expresa fundamentalmente esa lucha y es en sí mismo otra arma de esse combate con el opresor. Dentro de este contexto pierde sentido el punto de vista de un individuo, termina por ser obsoleto.”⁴⁸ (SANJINÉS, 1979, p.79)

São as massas que devem e protagonizam a história. Desse modo, deve-se unir a elas, integrar-se de modo orgânico em seu cotidiano de luta, é preciso “marchar juntos y crear con el pueblo: en su seno está ocurriendo la historia, es el protagonista principal.”⁴⁹ (SANJINÉS, 1979, p.79). Em um processo revolucionário, quando se destaca um indivíduo, isso ocorre quando este está intimamente ligado a seu povo. Sua realização é a realização do povo, e como este não está isolado, mas sim profundamente inter relacionado com o restante da massa, perde-se o caráter egocêntrico de sua individualidade, e esta se converte em expressão particular da massa. Assim deve operar o cinema revolucionário. O cinema deve tornar-se um *cine junto al pueblo*, e, de acordo com o Grupo Ukamau, este cinema deve levar em conta o princípio de que a arte popular, sendo uma arte coletiva que expressa a marca cultural de um povo e que tem por objetivo, fundamentalmente, a verdade, é intrinsecamente revolucionária.

“El cine popular revolucionario toma en cuenta este principio y se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo, de medio. El resultado a la larga será el mismo que el de las demás manifestaciones artísticas populares, porque así como en la cerámica popular encontramos un espíritu y un sello colectivo y no se nos da únicamente el estilo de un solo individuo, así también, en este cine, cuando alcance su pleno desarrollo,

⁴⁸ Descubriremos a relação dialética entre a categoria de arte popular e instrumento de luta e liberação. O povo está lutando, e a arte que expressa hoje o povo expressa fundamentalmente esta luta e é, em si mesmo, outra arma desse combate com o opressor. Destro deste contexto, perde sentido o ponto de vista de um indivíduo, acaba se tornando obsoleto. (tradução nossa)

⁴⁹ Marchar juntos e criar com o povo; em seu seio está ocorrendo a história, é o protagonista principal. (tradução nossa)

encontraremos el aliento de un pueblo y su profunda verdad.⁵⁰”
(SANJINÉS, 1979, p.80)

Fazer um *cine junto al pueblo* significa integrar o povo de modo total no processo artístico cinematográfico. É fazer com que esse cinema responda às necessidades políticas concretas que esse povo tem. Será o povo aquele a elencar os temas, o modo de condução, os elementos candentes que devem compor o filme. O uso de atores profissionais, desse modo, é absolutamente incompatível com esse cinema, só sendo aceitável a participação das próprias comunidades. Ao invés de uma estrutura cênica fechada, com um roteiro detalhado, deve-se abrir ao improviso do povo, para que dessa maneira melhor se possa expressar sua participação. Ao invés de uma estrutura hierarquizada de produção, deve-se proceder de modo mais horizontal possível, onde todos possam ter a possibilidade de realizar qualquer trabalho e se envolver criativamente em todos os aspectos do projeto.

“Durante el rodaje el trabajo es bastante democrático entre nosotros y debe prevalecer el compañerismo, por lo que no existen privilegios para nadie. Cada uno cumple con su trabajo o hace también el de otro compañero si está ausente o enfermo; transporta los equipos como todo el mundo y participa en los momentos de creación, sugiriendo, proponiendo o realizando. Nuestros guiones ya no son detallados. [...] Tenemos un guía de rodaje en la que se señala la idea central de la escena, los hechos principales que deben expresarse con imágenes y lo demás se improvisa en el lugar o locación.⁵¹” (SANJINÉS, 1979, p.125)

Para que isso se opere, é necessário estar organicamente ligado às massas, particularmente por meio dos instrumentos organizativos das próprias massas, seus partidos, seus sindicatos. Mas perceba, tanto o método proposto por Espinosa quanto o proposto pelo Grupo Ukamau possuem um pressuposto: o de que a conjuntura política permita a organização livre dos trabalhadores, uma conjuntura onde a ordem burguesa ainda não tenha se fechado e o movimento geral das massas esteja em ascensão. Essa é uma limitação que deve ser encarada de modo a ser superada. Ainda que seja possível tocar esse tipo de produção sob um trabalho semi clandestino, sua eficácia estaria profundamente prejudicada. O processo revolucionário é feito de avanços e retrocessos, de modo que um grupo de cinema

⁵⁰ O cinema popular revolucionário leva em conta este princípio e é feito junto ao povo, lhe servindo de instrumento expressivo, de meio. O resultado em geral será o mesmo que o das demais manifestações artísticas populares, porque assim como na cerâmica popular encontramos um espírito e uma marca coletiva e não nos aparece o estilo de um único indivíduo, assim também neste cinema, quando alcance seu pleno desenvolvimento, encontraremos a respiração de um povo e sua profunda verdade. (tradução nossa)

⁵¹ Durante a rodagem do trabalho, é bastante democrático entre nós e deve prevalecer o companheirismo, pois não existem privilégio para ninguém. Cada um cumpre com o seu trabalho ou faz também o de outro companheiro se está ausente ou doente; carrega os equipamentos como todos e participa dos momentos de criação sugerindo, propondo ou realizando. Nossos roteiros não são detalhados. [...] Temos um guia de rodagem onde se aponta a ideia central da cena, os fatos principais que devem se expressar com imagens e o restante se improvisa no lugar ou locação. (tradução nossa)

revolucionário deve estar, do ponto de vista organizacional, preparado para continuar seu trabalho na mais profunda clandestinidade caso um revés do movimento geral obrigue as organizações radicais de esquerda a se reagruparem sob forte repressão, ocorrência tão comum na história da América Latina. Sob essa perspectiva, o Cine Liberación proporá um método de trabalho totalmente clandestino. Esse método entenderá o grupo cinematográfico como *guerrilha*. Desse modo, o grupo de *cinema-guerrilha* deve estar regido pela mesma lógica que um grupo guerrilheiro, ou seja, rígida disciplina, tanto no que diz respeito ao método de trabalho quanto no que diz respeito à segurança do grupo. Nesse sentido, o cineasta revolucionário deve atuar com uma concepção radicalmente nova no que tange o papel do realizador e da equipe. Deve-se, como também coloca o Grupo Ukamau, democratizar o fazer cinematográfico, o cineasta deve se vincular com a realidade e se integrar mais ao seu seio de seu povo, que por sua vez, intervém coletivamente na obra quando entende que esta é extensão de sua luta cotidiana.

“O cinema de guerrilhas proletariza ao cineasta, rompe a aristocracia intelectual que a burguesia outorga a seus seguidores, democratiza. [...] O cineasta revolucionário atua com uma visão radicalmente nova acerca do papel do realizador, do trabalho de equipe, dos instrumentos, dos detalhes. Em primeiro lugar, se abastece para produzir seus filmes, se prepara em todos os níveis, se capacita no manejo das múltiplas técnicas. [...] Cada membro da equipe deve ter conhecimentos, ainda que básicos, dos aparelhos técnicos de que se utiliza; deve estar capacitado para substituir a outro em quaisquer das etapas de realização. *Há que se derrubar o mito dos técnicos insubstituíveis.*” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.72, grifo nosso)

Assim como na guerrilha, onde quando um camarada é abatido, aquele que está a seu lado deve ser apto a empunhar seu fuzil e continuar a batalha, no *cinema-guerrilheiro* o grupo cinematográfico deve estar apto a continuar seu trabalho militante caso algum membro caia sob a repressão do Estado burguês ou qualquer outra eventualidade. Daí a rígida disciplina. Vinculada a esse modelo de *cinema-guerrilheiro* está a ideia de um cinema militante, que é entendido de uma maneira bastante específica. Cinema militante, para o Cine Liberación, é uma categoria, a mais avançada, dentro do Terceiro Cinema. De certo modo, podemos dizer que todo grupo que se alinhe ao Terceiro Cinema, inevitavelmente, chegará a um cinema militante, isso claro, se levar sua práxis até as últimas consequências. O Terceiro Cinema é, em geral, um projeto de cinema militante. Um projeto inacabado e em desenvolvimento, cujos desdobramentos e evolução se darão determinados pelo avanço da luta por liberação. O que fará com que se torne um cinema militante é “a própria prática do filme com seu destinatário concreto: àquilo que o filme desencadeia como algo recuperável em determinado âmbito histórico para o processo de libertação” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.122). Esse

cinema precisa, para além disso, estar vinculado a uma prática e política revolucionária. Em outras palavras, a prática de um cinema militante precisa estar inserida nos espaços de militância orgânica da classe trabalhadora, sob seu programa revolucionário. Um cinema é militante se “o povo, por meio das organizações representativas e revolucionárias que vai gestando o processo de libertação, lhe outorgar, implícita ou explicitamente, tal caráter” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.113, grifo dos autores). Consequentemente, concluirá o Cine Liberación, um grupo de cinema militante precisa estar vinculado às organizações revolucionárias não somente enquanto frente de massas que presta um apoio tático, mas sim, deve integrar suas fileiras de modo pleno e organizado. Em outras palavras, as pessoas que integram o grupo de cinema militante não devem ser *militantes de cinema*, mas *militantes políticos*.

“Pode ser considerado militante um cineasta ou um grupo de cinema que não esteja integrado a uma organização ou a um setor político organizado? Compreendemos que não, uma vez que a categoria militante somente é determinada a partir da obra e da prática dos agrupamentos orgânicos de militância. Alienado de uma relação orgânica efetiva, todavia, um cineasta ou grupo de cinema pode realizar certo tipo de filmes ‘políticos’, porém, eles não poderão qualificá-los mais além da condição de *projeto* de grupo de cinema militante.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.120, grifo dos autores)

Um grupo de cinema militante não procura ganhar quadros para si, mas sim para a organização a qual está vinculado. Procura ganhar as massas não para seu projeto de cinema, mas para o programa político revolucionário do qual sua mobilização parte. Do mesmo modo, um grupo de cinema militante não forma militantes políticos. Tal formação se dá na prática política geral que é desenvolvida pelas organizações, sendo o cinema somente um instrumento entre muitos outros.

“Um quadro militante, que opera pelo cinema, sintetiza duas experiências complementares: a militância *política básica* como integrante – ou projeto – da organização à qual se vai incorporando; e a militância ‘*específica*’ com a ferramenta que utiliza (os meios audiovisuais), e que possui características peculiares não extensivas às outras frentes.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.122, grifos dos autores)

A prática de um grupo de cinema militante sempre se dá de modo coletivo e, como colocado anteriormente, não compreende a divisão do trabalho de modo cartesiano e circunscrito a posições de especialidades técnicas. Nesse sentido, cada integrante do grupo é um militante que assume, investiga, discute, elabora e realiza o fato político que será traduzido em forma cinematográfica. Esse processo, dirá o Cine Liberación, se dá

fundamentalmente em duas etapas: a da elaboração-realização e a da difusão-instrumentalização.

Na etapa de elaboração-realização deve-se partir de modo mais geral, iniciando a investigação do objeto ou fato a ser desdobrado cinematograficamente. “É a etapa onde prima o debate político coletivo no que tange ao *por que* e ao *para que* do fato concreto que é o filme” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.123, grifos dos autores). Nesse sentido, deve-se iniciar respondendo as seguintes perguntas: *a) qual é o objetivo político do trabalho?*; se trata de uma obra didática? De agitação? Seu objetivo é tático ou estratégico? Nessa pergunta já se encontram implícitos os rumos que a forma do filme tomará; *b) por que fazer um filme e não outra coisa?*; não existe motivo para se fazer um filme se os mesmos objetivos aos quais ele se propunha atender possam ser alcançados com, por exemplo, um panfleto, uma pixação, um cartaz, etc. Nesse aspecto, deve-se considerar as possibilidades específicas do cinema, suas potencialidades e limitações, de modo que somente se justifica o uso do cinema se este for o instrumento mais politicamente útil; *c) qual é o objetivo temático do filme?*; definido o objetivo político do filme, deve-se definir seu tema. Quer dizer, escolher o tema que melhor possa atender aos objetivos políticos do filme. Se o filme é didático, por exemplo, o tema deve ser escolhido de modo a melhor transmitir e realizar esse objetivo político de formação, sem perder de vista que “a escolha [do tema] está sempre condicionada pelo destinatário e pela conjuntura na qual o filme se utiliza” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.125, grifo dos autores); *d) a quem nos dirigimos em cada filme em particular?*; um filme militante deve sempre se dirigir a um interlocutor concreto, que pode ser a classe trabalhadora urbana, o campesinato, os estudantes, os trabalhadores de uma fábrica em específico, os moradores de uma comunidade, etc. Assim, deve-se estudar este destinatário de modo que o conteúdo político do filme seja apreendido da melhor forma. Por exemplo, ao se fazer um filme para trabalhadores rurais organizados que se encontram em situação de vulnerabilidade devido à falta de trabalho, interessa menos um filme que denuncie as condições de vida a qual eles estão submetidos, uma vez que eles próprios já a conhecem na pele, e interessa mais um filme que possa aprofundar o entendimento desse tema de um ponto de vista político e que aponte uma saída a nível nacional ou a ações locais; *e) que possibilidades materiais e políticas existem para difundir o filme militante?*; Quais são, objetivamente, os canais abertos para a circulação da obra? Existe um cerco da repressão a esses canais? A difusão do filme precisa ser operada rapidamente, a fim de cumprir seus objetivos políticos, ou pode ser realizada de modo mais demorado e cuidadoso de um ponto de vista da segurança? Nesse sentido, o

objetivo político e o tema do filme já trazem implicitamente a forma de difusão. Em certos casos uma difusão clandestina é mais adequada do que uma difusão aberta e que almeje alcançar o máximo número de pessoas e vice-versa. Nesta matéria, o principal a se levar em conta é que “um filme não é mais importante que o outro porque chegou a uma maior quantidade de gente, ou porque se difundiu pública ou clandestinamente, *mas pelo que aportou aos objetivos políticos buscados.*” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.128, grifo dos autores); f) *Qual é a técnica apropriada para cada filme?*; estando claro os objetivos políticos, o tema, o destinatário e os meios de difusão, cabe agora decidir qual aporte técnico o filme deve possuir, que será a resposta consequente das questões anteriores. Filmagem em 35mm, 16mm, 8mm; filme mudo ou sonoro; se caso sonora, o som será sincronizado e direto ou possuirá uma narração; se caso mudo, deverá estar acompanhado da leitura explicativa durante a projeção? O filme utilizará imagens de arquivo? Fica a cargo do grupo militante dar resposta prática a isso, tendo em mente que a “capacidade e habilidade técnica de um grupo se transforma na própria prática como demonstração de capacidade e de inventividade política.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.129); e por fim g) *qual é a expressão e a linguagem para atingir o objetivo buscado?*; aqui o grupo deve abrir-se à experimentação para que se possa transmitir da maneira mais perfeita o conteúdo de sua obra. Neste momento da realização, não há soluções formais apriorísticas, de modo que a busca deve ser no sentido de desenvolver ao máximo as possibilidades criativas presentes em potencial no filme. Em suma,

“O que importa é que se articule *ideológica, expressiva e sensivelmente* aos objetivos buscados. Se aqueles estiverem suficientemente esclarecidos no âmbito político e no grupo realizador, a expressão e a linguagem surgirão sem maiores dificuldades. Em lugar de resultarem de uma *pesquisa* forçada, serão a expressão de um *encontro* natural. A forma que assuma o trabalho será, ou poderá vir a ser, a mais perfeita, bela e convincente em todos os aspectos possíveis.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.129, grifos dos autores)

Respondidas todas essas perguntas, passa-se a realização propriamente dita, que será o desdobramento natural dessas respostas. Define-se o gênero que o filme adotará, seja documentário, filme ensaio, cinema panfleto, filme de denúncia ou de contrainformação, etc. Aqui, voltamos às questões de conteúdo e forma discutidas no subitem anterior, e nessa matéria, o Cine Liberación se alinha bastante com os outros grupos, de modo que não voltaremos a discorrer sobre isso aqui. Em relação a divisão do trabalho e da produção da obra, encontramos no Cine Liberación um ponto de diferença em relação ao Grupo Ukamau. Por se pautar sob a lógica disciplinar de uma guerrilha, se na etapa de elaboração a estrutura do grupo cinematográfico se organiza de modo horizontal, na etapa de produção é necessário

que se proceda de outro modo, um modo que conjugue a horizontalidade com a verticalidade, o coletivo com o individual. Cada membro do grupo se responsabilizará, disciplinarmente, com uma área técnica da produção, seja fotografia, iluminação, som, etc., sem que se perda a relação com o todo do trabalho, estando a coordenação expressa deste e de todas as tarefas relacionadas a ele centralizadas na direção, decidida em acordo coletivo anterior. Aqui, opera-se sob o princípio leninista do *centralismo democrático*⁵².

Realizado o filme, tendo sido um sucesso a primeira etapa da prática do cinema militante, a da elaboração-realização, deve-se passar à segunda, e talvez a mais importante: a da difusão-instrumentalização. Com esse gancho, podemos agora discorrer sobre os modos com que os diferentes grupos de cinema revolucionário pensavam a distribuição de suas obras.

2.3 - A distribuição do Cinema Revolucionário

Continuando na práxis do Cine Liberación, à etapa da difusão-instrumentalização corresponde o momento mais importante da prática política do cinema militante. O que é central não corresponde aqui a uma difusão pura e simples, no sentido de uma exibição cinematográfica como qualquer outra, mas sim à utilização ou instrumentalização militante da obra, entendido aqui como fato político.

“Aqui se concretiza a principal prática política do grupo realizador. É o momento em que todas as elaborações e as hipóteses prévias, todos os recursos ideológicos e expressivos, e cada uma das previsões adotadas, irão se confirmar ou não.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.138, grifo dos autores)

Para que esse processo de instrumentalização ocorra, é preciso que a cada exibição haja um estudo e discussão no interior da organização política ou do espaço desta exibição acerca dos objetivos que se deseja alcançar com *esta* exibição em específico, exibição entendida como um *ato* político. É dizer, a exibição se torna um momento de mobilização real, concreta, dos trabalhadores organizados em torno desta, e o filme se torna mais que um filme, se torna um *filme-ato*. Nesse sentido o local de exibição se torna um *território liberado* simbolicamente, onde os presentes, por meio de sua participação, se tornam protagonistas da

⁵² Sobre isto, ler: LENIN, Vladimir Ilich. Que Fazer?: Problemas candentes de nosso movimento. 2. ed. São Paulo - SP: Expressão Popular, 2015.

obra em aberto que é o filme, completando dessa maneira seu sentido, através dos seus próprios aportes e experiências. Para que essa participação se opere, é preciso que os camaradas que organizaram a exibição desenvolvam metodologias que incentivem a intervenção, que façam com que aqueles que estão momentaneamente sob o papel de espectadores se tornem protagonistas, atores, da exibição, “[...] os companheiros organizadores devem estimular e facilitar a participação dos destinatários e protagonistas do *ato*. Isto é possível se se exigir a palavra e a experiência deles.” (SOLANAS, GETINO, 2022, p.141, grifo dos autores). Aqueles que participam da exibição de um *filme-ato* devem tomar ciência que estão participando de um ato político, subversivo, de modo que se colocam sob mira da repressão, assim, o mero ato de participar de tal exibição implica uma elevação no nível de comprometimento político destes, uma vez que, para o Cine Liberación, seguindo as palavras de Frantz Fanon, todo espectador é um traidor ou um covarde. Nesse sentido, tal indivíduo, ao participar do *filme-ato*

“[...] já não era mais um espectador a partir do instante em que decidia ir às exibições, mas pelo contrário, uma vez que se punha deste lado arriscando e se somando à reunião, passava a ser um ator, um protagonista ainda mais importante dos que haviam aparecido nos filmes.” (SOLANAS; GETINO, 2022, p.77)

Aqui podemos constatar a importância primordial que a ligação desse tipo de cinema às organizações e aos movimentos dos trabalhadores tem. No caso do Cine Liberación, a principal via de escoamento das obras eram grupos de exibição, ou *unidades móveis*, organizados enquanto grupos independentes de Cine Liberación, que por sua vez estavam ligadas a sindicatos e ao movimento estudantil, possibilitando dessa maneira uma maior capilaridade destas exibições. As *unidades móveis* tinham autonomia suficiente para, através do estudo que já delineamos anteriormente, deliberar que uso fariam de cada obra. A esse respeito, pode-se observar que a *Unidad Móvil Rosario*, grupo do Cine Liberación que atuava na distribuição na região de Rosário, em um relatório de sua atuação no ano de 1970, instrumentalizou cada parte do filme “La Hora de los Hornos”, e uma entrevista de Perón, de modo bastante específico. Como coloca Mestman:

“Al comparar las exhibiciones realizadas en cada sector, puede observarse una tendencia a la utilización de la Parte I del film para el trabajo con los denominados sectores intelectuales y de la Parte II para el trabajo con sectores obreros y populares. Esto, que aparece en más de un testimonio, lo encontramos más o menos explicitado en el documento rosarino, en el que se afirma que entre los intelectuales “sólo” se trabajaba la primera parte. Entre los sectores estudiantiles, diversos elementos señalados al pasar dan cuenta de la proyección de ambas. En los sectores trabajadores, se dice que

en general se proyectó la segunda parte completa y el citado reportaje a Perón.⁵³” (MESTMAN, 2009, p.133)

Deve-se sublinhar mais uma vez, essas exibições se davam em caráter clandestino ou, no melhor dos casos, de semi clandestinidade. Assim sendo, a segurança de cada um dos *filme-atos* devia ser estudada e praticada de maneira muito séria, caso a caso. As normas de segurança de cada *filme-ato* se modificam sob o critério da conjuntura em que este está inserida, estudando da maneira mais concreta possível o que é necessário.

“Trata-se sempre de avaliar com a maior objetividade e de forma antecipada as condições existentes, já que pode parecer, às vezes, que o excesso de medidas de segurança retarda ou freia a tarefa política até ao ponto de invalidá-la. Mas, pelo contrário, a leviandade neste aspecto, pode levar a sofrer golpes sem que se tenha força suficiente para assimilá-los.” (SOLONAS; GETINO, 2022, p.140)

Podemos perceber que a forma de distribuição adotada pelo Cine Liberación está diretamente determinada pelo seu modo de produção, na clandestinidade. De fato, no momento em que Perón retorna à presidência, e as obras do Cine Liberación passam a circular no circuito convencional, de modo legalizado, as unidades móveis acabam por se desarticular e uma grande parte delas deixa de operar. Isso acabará por ser fatal ao Cine Liberación, uma vez que, com a morte de Perón em 1974 e o subsequente golpe militar de 1976, ele não mais contará com a base organizada de distribuição e produção que foi capaz de arregimentar no período anterior, sendo muito simples à junta ditatorial do *Proceso de Reorganización Nacional* cortar pela raiz toda experiência militante deste cinema, obrigando inclusive seus dirigentes, Fernando Solanas, Octávio Getino e Gerardo Vallejo, a se exilarem. Ironicamente, e de modo trágico, o Cine Liberación não foi capaz de seguir sua própria advertência sobre a segurança do cinema revolucionário. Seguros de que o retorno de Perón significava um avanço sólido rumo à revolução, negligenciaram a capacidade de organização da reação direitista.

Um cinema revolucionário que use os circuitos convencionais de distribuição só pode lograr sucesso em seus objetivos políticos, está bem claro no nosso entender, na segunda etapa do cinema revolucionário, *depois da liberação*, e ainda assim, sem abrir mão de desenvolver vias e métodos paralelos a este circuito, que possam fazer com que as massas se

⁵³ Ao comparar as exibições realizadas em cada setor, é possível observar uma tendência a utilização da Parte I do filme para o trabalho com os denominados intelectuais e a Parte II para o trabalho com setores operários e populares. Isto, que aparece em mais de um testemunho, encontramos mais ou menos explícito no documento rosarino, onde se afirma que entre os intelectuais “somente” se trabalha a primeira parte. Entre os setores estudantis, diversos elementos apontam para a projeção de ambas. Nos setores trabalhadores, se diz que geralmente se projetou a segunda parte completa e a citada reportagem de Perón. (tradução nossa)

apropriem desse cinema de modo mais potente possível. É o caso do cinema difundido pelo ICAIC em Cuba. Já antes da revolução, Cuba possuía uma grande rede de salas de exibição, sendo que já em 1959 havia “mais de 400 salas de cinema e um circuito significativo de salas de teatro e de espetáculos em Havana”(VILLAÇA, 2006, p.39), fruto do domínio dos grupos monopolistas de cinema, que focavam na distribuição particularmente do cinema mexicano, como nos conta Villaça:

“[...] o mercado cinematográfico cubano, antes de 1959, era praticamente dominado por produções mexicanas. Predominavam os melodramas e as chanchadas (essas últimas conhecidas em Cuba como filmes de “torta y porrazo”), além de pastiches de bang-bangs norte-americanos. A estrutura de distribuição vigente na Ilha nos anos cinquenta, garantia um mercado de exibição seguro para as produtoras mexicanas, dada a obrigatoriedade de que seus filmes, independente de sua qualidade, fossem comprados e exibidos de forma casada aos sucessos de bilheteria.” (VILLAÇA, 2000, p.3)

Após o triunfo da revolução, e a fundação do ICAIC em 24 de março de 1959, essas salas de exibição permaneceram, em um primeiro momento, nas mãos das distribuidoras multinacionais, sendo a única mudança drástica o tipo de cinema que elas passaram a exibir, saindo um pouco o cinema mexicano para dar lugar ao próprio cinema cubano, que começava a dar passos firmes rumo ao *boom* de produções do próximo período. Até 1961, o ICAIC permaneceria apenas como um produtor estatal de cinema, porém, com a tentativa de invasão da Bahia dos Porcos, e a radicalização do processo revolucionário que culminaria com a nacionalização das distribuidoras, junto com todas as multinacionais europeias e estadunidenses presentes na ilha, o ICAIC passaria a ser responsável por toda a distribuição cinematográfica em Cuba.

Para além das salas convencionais que passam a sua direção, ainda em 1961, o ICAIC organizará para a difusão do cinema o primeiro *cine-movil*, que se tratava de um caminhão soviético adaptado, para a exibição de filmes onde não houvesse salas de cinema próximas. Essa iniciativa estava inserida em uma estratégia do regime revolucionário de expansão e aplicação de uma nova política cultural, onde o cinema possuía uma grande importância. “O cine-móvel nasceu no bojo da criação da seção de cineclubes da Cinemateca de Cuba (janeiro/1961), e passou a constituir, em seguida (setembro/1961), o Departamento de Divulgación del ICAIC.” (VILLAÇA, 2006, p.46). Essa difusão cinematográfica realizada pelos *cine-movil* tinha grande capilaridade, e conseguia atingir todo o território cubano através das organizações populares constituídas no processo revolucionário.

“Em Cuba, as sessões itinerantes de cinema eram levadas a escolas, *CDR's* (*Comités de Defensa de la Revolución*), sedes da *Unión de Jóvenes Comunistas*, granjas, fazendas, sindicatos, fábricas, hospitais, parques e outros espaços públicos. Num balanço estatístico publicado em 1964, eram festejadas as quase 50.000 projeções realizadas ao longo de 30 meses, que haviam atingido cerca de 8 milhões de espectadores.” (VILLAÇA, 2006, p.47, grifos da autora)

Em termos de alcance dos objetivos políticos propostos, que eram a educação, desde a alfabetização até a educação estética, e a elevação política do povo, a experiência dos *cine-movil* será a que o ICAIC considerará a mais bem sucedida, já que consideravam que estes foram capazes de levar o cinema ao povo. Nesse mesmo sentido, os *cine-movil* darão bastante atenção à exibição de obras de caráter documental, particularmente depois da criação do Ministério da Cultura em Cuba.

“Após 1976, com a criação do MINCULT, os cines-móveis assim como as salas de cinema passaram ao controle dos *Órganos del Poder Popular*, que em cada província desempenhavam essa tarefa com a ajuda da *Empresa Exhibidora de Películas*. Nessa fase, o cine-móvel divulgou, com mais intensidade, obras de propaganda política explícita.” (VILLAÇA, 2006, p.47, grifos da autora)

Até aqui temos duas práxis quase opostas no que tange a distribuição: a clandestina, sob forte repressão do regime de exceção do Estado Burguês, e a legal, apoiada pelo regime revolucionário do Estado Operário-camponês. Entre esses dois extremos, podemos dizer que se encontra o Grupo Ukamau, que inicia seu fazer cinematográfico no período de decadência final da revolução boliviana de 1952. Ainda que a revolução de 1952 tenha tido um forte caráter nacionalista pequeno burguês, a influência de forças de esquerda, como o POR⁵⁴ e a COB⁵⁵, possibilitou que houvesse considerável espaço de manobra política para as organizações mais radicais e revolucionárias. Nesse sentido, até mesmo em termos de conjuntura política, o Grupo Ukamau se encontrava, ao menos na segunda metade da década de 1960, em uma espécie de meio caminho, onde a sociedade boliviana, que ainda conservava certo ímpeto revolucionário herdado da década anterior, vinha observando um ascenso bastante acentuado no movimento operário e de massas, ao mesmo tempo em que a extrema direita começava a se reorganizar e tomar o controle do Estado, sendo o marco dessa reorganização o golpe de estado de René Barrientos em 1964. Em última instância, a Bolívia passava naquele momento por um processo de radicalização e tensionamento político, onde

⁵⁴ Partido Obrero Revolucionario. Partido de orientação trotskista fundado em 1935. Foi um dos principais atores na revolução boliviana de 1952, porém acabou perdendo espaço político nas décadas seguintes, tendo sua influência na classe trabalhadora boliviana praticamente anulada.

⁵⁵ Central Obrera Boliviana. Principal central sindical da Bolívia, fundada em 1952, sendo sua fundação uma das conquistas das massas trabalhadoras na revolução de 52.

tanto a esquerda revolucionária quanto a direita neofascista disputavam entre si, de modo que nenhum dos lados tinha força suficiente para subjugar o outro. Particularmente no campo cultural, não havia, naquele momento, grande repressão do Estado, o que possibilitava a circulação de obras muito radicalizadas. Desse modo, o Grupo Ukamau fez uso muito decisivo do circuito convencional de distribuição, sendo capaz de alcançar um número expressivo de pessoas. Porém, mesmo com esse resultado de muito sucesso, o Grupo Ukamau, de modo bastante acertado, tratou de criar redes semi clandestinas de distribuição, de modo a aumentar a capilaridade de suas obras, através de exposições itinerantes movidas a kombi. Como nos conta o próprio Grupo a respeito da experiência realizada durante a difusão do filme “Yawar Mallku” (1969):

“En Bolivia [...] se practicó una difusión intensa de las películas del Grupo Ukamau. ¡Yawar Mallku fue vista por cerca de 250 mil personas! No nos contentamos con la distribución por los canales comerciales sino que la película fue llevada al campo con equipo móvil y generador para proyectarse en aldeas sin electricidad. El resultado fue alentador: la película contribuyó a la expulsión de los Cuerpos de Paz del imperialismo yanqui, porque motivó la formación de comisiones universitarias y oficiales que estudiaron sus sospechosas actividades y que recomendaron la expulsión.⁵⁶” (SANJINÉS, 1979, p.69)

Essa rede semi clandestina, da mesma forma que na experiência do Cine Liberación, estava ligada às organizações operárias e camponesas. Também tinham grande papel difusor grupos estudantis nas universidades. Em relação às exposições, de modo muito semelhante ao Cine Liberación, o Grupo Ukamau defende que a projeção de um filme não poderia ser algo que se encerrasse em si mesmo, mas deveria ser um fato político que integrasse o público enquanto participante consciente deste fato, de modo que essa participação interferisse na própria práxis cinematográfica do Grupo.

“Un espectador participante no puede ser un consumidor, y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos.⁵⁷” (SANJINÉS, 1979, p.89)

⁵⁶ Na Bolívia [...] praticou-se uma difusão intensa dos filmes do Grupo Ukamau. Yawar Mallku foi visto por cerca de 250 mil pessoas! Não nos contentamos com a distribuição pelos canais comerciais, sendo que o filme foi levado ao campo com equipamento portátil e gerador para ser projetado em aldeias sem eletricidade. O resultado foi encorajador: o filme contribuiu para a expulsão dos Corpos de Paz do imperialismo yanqui, porque motivou a formação de comissões universitárias e oficiais que estudaram suas suspeitas atividades e que recomendaram sua expulsão. (tradução nossa)

⁵⁷ Um espectador participante não pode ser um consumidor, e ao ser participante deixa de ser espectador para converter-se em parte viva do processo dialético obra-destinatário. A obra, se consegue a integração, modifica

Por terem como principal participantes as massas campesinas, que em sua imensa maioria eram compostas por povos originários que se espalham por diferentes países andinos para além da Bolívia, como Equador e Perú, as redes semiclandestinas itinerárias foram capazes de manter uma continuidade das exhibições dos filmes do Grupo Ukamau mesmo depois do golpe militar contra o governo Torres em 1971, que obrigou o Grupo a se exilar da Bolívia. Essas redes também foram vitais para a reorganização do Grupo Ukamau e sua retomada, e até mesmo expansão, de atividades, que se operou exatamente no Equador e no Perú, muito graças às afinidades linguísticas e culturais que existem entre os povos destes três países, para além, claro, da conjuntura política destes. Se o grande erro do Cine Liberación foi superestimar a força das organizações de esquerda, de modo que negligenciou a clandestinidade em sua organização, o Grupo Ukamau conseguiu conjugar dialeticamente o trabalho legal e clandestino de modo bastante hábil, de modo que pôde reorganizar-se no exílio com relativa facilidade, sem perder nesse processo o contato com as massas trabalhadoras andinas.

Terminada esta breve comparação das práxis dos diferentes grupos de cinema revolucionário, devemos agora voltar nossos olhos para suas obras, de modo a observar de que maneira a teoria se traduz em linguagem cinematográfica.

3 - Estudo de obras

Para a escolha das obras que analisamos neste trabalho, seguimos os seguintes critérios: a relevância da obra no que tange o corpo de trabalho do respectivo grupo, a aplicação prática do desenvolvimento teórico do respectivo grupo presente em tal obra, o potencial de novidade que o estudo sobre esta obra em particular pode carregar e a convergência formal e/ou temática dos filmes. No caso específico do ICAIC, devido ao imenso número de filmes e ao escopo muito amplo de seus desenvolvimentos teóricos, optamos por analisar duas obras, uma documental e outra ficcional, de modo a tentar, dessa maneira, abranger de forma mais consequente as inter relações entre teoria e prática que os cineastas ligados a ele desenvolveram. Não faremos aqui uma análise pormenorizada de todas as obras, antes disso, nos interessa mais um estudo de seus aspectos gerais, ainda que em determinados momentos, e em determinadas obras, façamos comentários mais detidos.

3.1 - ICAIC

3.1.1 - Hasta la Victoria Siempre (1967)

Em 9 de outubro de 1967, após onze meses de esforço revolucionário guerrilheiro, Che Guevara é assassinado na Bolívia em uma operação com grande participação do governo norte-americano. Após a confirmação do ocorrido, a pedido pessoal de Fidel Castro, Santiago Álvarez produzirá, em 48 horas, o curta metragem “Hasta la Victoria Siempre”, um filme essencialmente de montagem, onde recursos diversos, desde fotos, trechos de outros filmes, gravações diversas de Che em diferentes momentos, são articulados e reapresentados de modo a criar novas significações, elevando Che à figura mítica, encarnação folclórica do próprio ideal revolucionário. Este filme, assim como toda a obra de Álvarez, se insere num contexto revolucionário cubano e mundial amplo, no embate ideológico e na tentativa de edificação de uma nova sociedade.

“O cinema de Santiago Álvarez nasceu a partir do triunfo da Revolução Cubana, com a clara missão de mobilizar, agitar e despertar consciências. Um cinema assumidamente panfletário, de caráter pedagógico e contrainformativo, compromissado em criar as condições subjetivas

necessárias para a instauração e manutenção do novo regime. Seus filmes documentaram a crônica da Revolução Cubana, atacaram o inimigo – o imperialismo estadunidense – e saudaram os aliados – o antigo bloco socialista; a África, a Ásia; e os vizinhos latino-americanos. Produziram imagens documentais ímpares da História da segunda metade do século XX, sob uma perspectiva marxista.” (MENEZES, 2019, p.97)

A produção cinematográfica de Santiago Alvarez, desde seu início, esteve profundamente engajada na construção do socialismo, se dedicando tanto em organizar as massas através do uso do jornalismo, estando ele à frente do “Noticiero ICAIC Latinoamericano”, consagrado cinejornal que, em muitos aspectos, ditou o que viria a se tornar o cinema documental cubano, desde sua concepção em 1960 até sua eventual extinção em 1990⁵⁸, quanto a edificação de um novo modo de vida em meio ao furor revolucionário cubano, e latino-americano, do período. Talvez expoente máximo da concepção de “cinema de urgência” defendida por Álvarez, “Hasta la...”, pelo modo com que foi produzido, pode ser entendido como a síntese prática dessa concepção.

O filme se inicia. Surge na tela o título, em uma inscrição feita a punho: “Hasta la Victoria Siempre”, assinada pelo próprio Che. A canção “Exotic Suite of the Americas” dá o tom que se seguirá neste primeiro movimento, explicitamente sentimental. Segue-se então uma sequência de fotografias panorâmicas, retratando silhuetas de cidades encravadas entre montanhas, mas logo as fotos nos levam para as ruas e casas destas cidades. As mazelas do território são mostradas e investigadas pela câmera, através do uso do *zoom in* e *zoom out*. Trata-se da Bolívia, destino derradeiro de Che. Segue-se a estas uma sequência de imagens de estradas, com a cordilheira dos Andes ao fundo. Como que indicando o caminho a seguir, o filme faz o trajeto da cidade ao campo, às minas, aos camponeses e aos povos originários. Planos fechados de crianças e trabalhadoras carregando pesadas sacolas. Fortes tambores são ouvidos através da música. Sobe a tensão. Corta-se então para um interlúdio:

vámonos,

derrotando afrentas com la frente

plena de martianas estrellas insurrectas

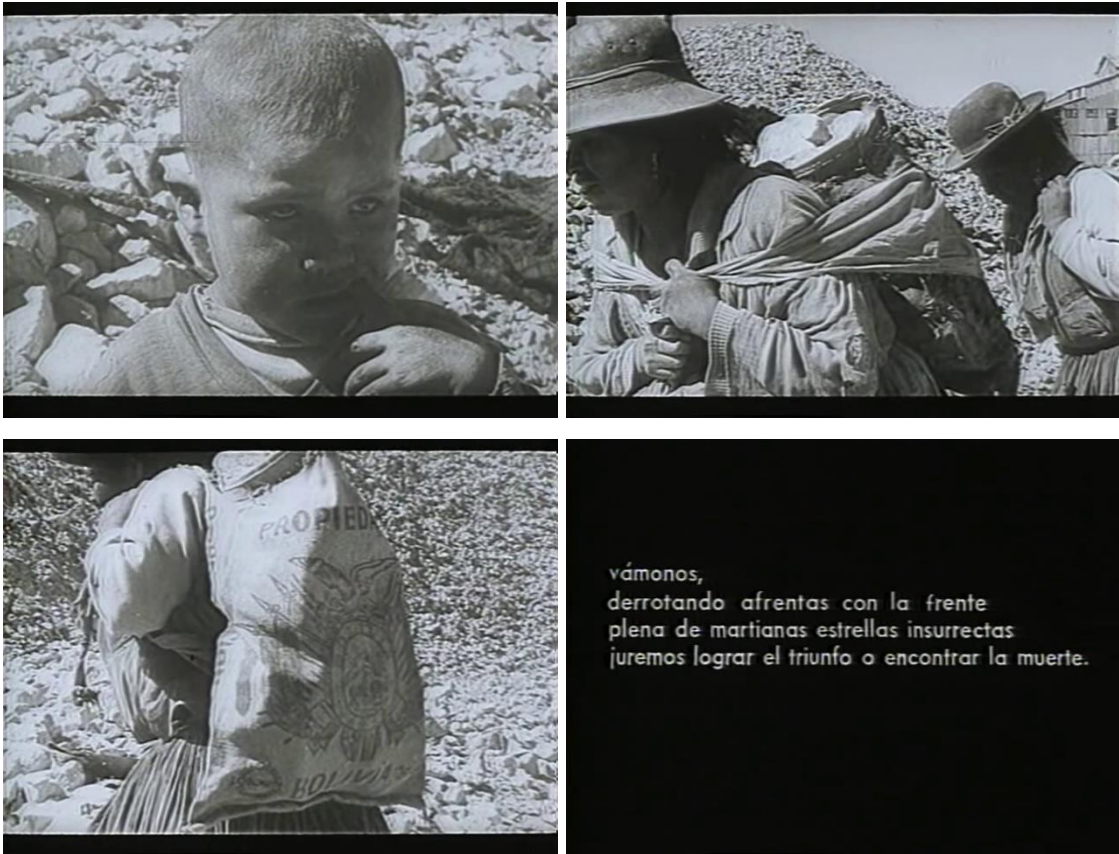
juremos lograr el triunfo o encontrar la muerte.

⁵⁸Durante os trinta anos em que foi produzido, o Noticiero ICAIC Latinoamericano teve mais de 1.700 edições, com ampla exibição em todo território cubano, estando a maioria esmagadora destas edições sob direção de Santiago Álvarez. Era comum, inclusive, que Álvarez reutilizasse trechos presentes nos Noticieros, dando novo significado a esses materiais em seus curta metragens, incluso aí “Hasta la victoria siempre”.

Figura 1 - Sequência inicial do filme.







Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

O filme aponta, através da construção imagética, onde se encontra, no entendimento dos revolucionários que ali combateram, Che incluso, a contradição principal, onde é mais aguda a situação de miséria e exploração. Partindo da cidade rumo ao campo, o filme nos demonstra a estratégia guerrilheira empreendida, levando o espectador, através do uso da música, que vai da melancolia sentimental no início até a escalada de tensão do interlúdio, a perceber que aquela situação de miséria não pode permanecer e que a ruptura é iminente. Se por um lado, a exposição do filme nesta sequência não é explicitamente didática, por outro ela abre caminho, por meio das articulações entre plano e música realizadas pela montagem, para que o espectador complete o sentido apresentado por meio de suas próprias conjugações. Nesse sentido, o filme adquire, na sua relação com o espectador, um caráter novo em termos intelectuais. Saindo do campo das associações puramente fisiológicas (do ótico ao emocional), o conflito-tensão dos planos e música passa para o campo das associações lógicas.

“Passo a passo, por um processo de comparar cada nova imagem com a denotação comum, o poder é acumulado atrás de um processo que pode ser formalmente identificado com o da dedução lógica. A decisão de liberar estas ideias, assim como o método usado, já é concebido intelectualmente. A convencional forma descritiva do cinema leva à possibilidade formal de uma

espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige as emoções, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o processo de pensamento.” (EISENSTEIN, 2002, p.69, destaques do autor)

Após o interlúdio, vemos Che pela primeira vez no filme, em um plano *conta-plongè*, falando ao povo cubano através do rádio, diretamente de Sierra Maestra. Estamos agora no início da revolução. Segue-se uma sequência de imagens de arquivo. Em destaque, vemos uma mão traçando planos sobre um mapa, Che cavalga ao lado de Camilo Cienfuegos⁵⁹, instrui guerrilheiros no uso de armamento, delibera com outros combatentes. Por fim, fotos de seu rosto se intercalam através de *dissolve*, tudo ao som da música “Himno Del Guerrillero”. *Fade* para o preto.

Figura 2 - Primeira aparição de Che, através de filmagens de arquivo da época do combate em Sierra Maestra, seguida por sequência de fotos estáticas.



⁵⁹ Camilo Cienfuegos Gorriarán nasceu em 6 de fevereiro de 1932, em Havana, Cuba. Ele foi um fiel combatente revolucionário e companheiro inseparável de Ernesto “Che” Guevara. Herói de Yaguajay – uma cidade pertencente à província de Sancti Spíritus – é o título que lhe foi dado espontaneamente pelo povo cubano devido ao seu valor. Cienfuegos foi comandante do Exército Rebelde e Chefe do Estado Maior após o triunfo revolucionário. Em 12 de novembro de 1959 foi anunciado o seu desaparecimento em um comunicado oficial na televisão, feito por Fidel Castro. No dia 28 de outubro, uma forte tempestade ocorria no local onde passava o avião em que viajava Camilo. O bimotor alterou a rota, mas devido ao desvio não previsto, apontase que o combustível acabou e, não tendo um lugar para pousar em segurança, o avião caiu no mar. Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2017/02/06/camila-cienfuegos-o-guerrilheiro-de-sorriso-sincero-nascido-em-6-de-fevereiro>



Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

Essa curta sequência tem um caráter de rememoração do triunfo revolucionário, traçando um paralelo ao que será desenvolvido em território boliviano no futuro próximo. O sentido da ênfase que o filme dá ao mapa logo a seguir da fala de Che é clara: uma reafirmação da tática guerrilheira como legítima para a emancipação latino-americana, com a figura central do Che, como seu arauto. Inicia-se aqui a elevação de sua figura à de herói folclórico, que se concluirá ao fim da narrativa, transformando-o em mártir da causa revolucionária. Sobre o herói mártir, podemos apontar seis traços recorrentes:

“[...] Primeiramente, pela identificação do mártir em potencial, que nasce em alguém que conquiste algum renome, dedicando-se a uma causa havida

por admirável, a partir da perspectiva de um grupo social específico. Em segundo lugar, pelas forças de oposição, é preciso que existam contrários a esta causa que detenham poder superior ao do potencial mártir. Quanto maior for esta desproporção, mais contundente será sua força simbólica. Em terceiro, o “risco previsível”, quando o personagem candidato a mártir tem a capacidade de, em algum momento de sua vida, prever que aquele compromisso assumido pode prejudicá-lo severamente, cobrando-lhe a vida inclusive. Este reconhecimento comumente deve ser registrado de alguma forma, seja por escritos ou declarações testemunhadas. Deve ser adicionada a determinação cega, condição em que, mesmo sabendo dos riscos, o herói segue em sua empreitada aparentemente consciente de uma futura repercussão positiva para seus atos, para finalmente entregar sua vida à causa, quando os adversários exigirem sua vida como punição, e, então, sua morte é exibida como triunfo. Por fim, a “resposta popular”, quando a morte do herói passa a ser comemorada e ele passa a ser rotulado explicitamente como um mártir, tornando-se inspiração para muitos outros à luta pela mesma causa (WALLACE; RUSK apud PRIOSTE, 2011).”

Nesse sentido, ao se iniciar em território boliviano para a seguir dar um salto temporal e geográfico, passando a se situar na Cuba em meio ao esforço guerrilheiro, o filme faz um movimento duplo, anunciando previamente o destino inexorável de seu herói mártir, o Che, ao mesmo tempo que o situa como combatente triunfante, carregado de convicção da vitória do povo cubano, transparecido em sua fala ao rádio. Mais à frente, seu inimigo, a força que irá se opor a ele, será colocado: o imperialismo.

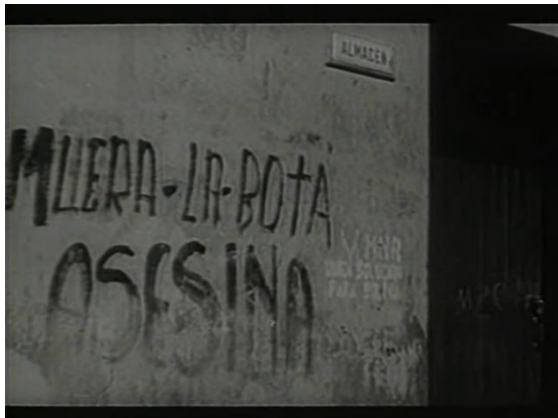
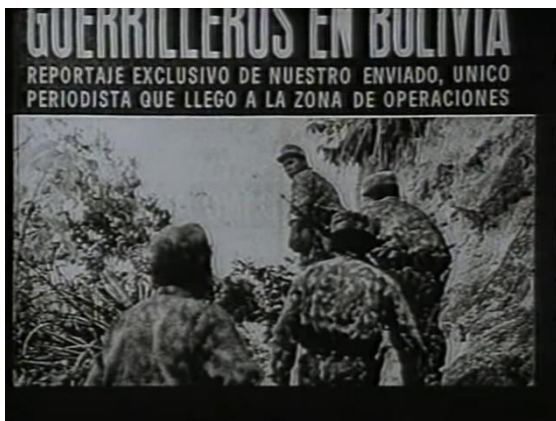
Volta-se do preto bruscamente. Ao som de forte percussão, vemos o mapa da Bolívia. Segue-se um rápido *zoom in*, destacando uma área: “Refinaria Camiri”. Fotos da região se intercalam. Temos então filmagens da população local. A percussão se intensifica. Mais fotos, dessa vez de pessoal militar, fortemente armados. Uma capa de revista com a seguinte manchete: “GUERRILLEROS EM BOLIVIA”. Há iniciado o combate revolucionário e, ao mesmo tempo, foram mobilizadas as forças contra revolucionárias. Mostra-se uma sequência de operações militares das forças armadas. Corta-se então para uma fachada onde pode-se ler, pintado à mão, “Muera-la-bota Asesina”. A percussão é interrompida e se inicia um discurso do Che, sobre uma sequência de fotos de mineiros. Ao proferir as palavras “El despertar de los pueblos de América que vieran que se podía hacer la revolución”, surge logo em seguida um mineiro segurando em uma das mãos um fuzil, e na outra, uma britadeira. O discurso do Che prossegue, e nos vão sendo mostradas imagens que acentuam o que está sendo dito: um gráfico com a porcentagem de analfabetismo na América-latina, imagens de repressão em diversos países, identificados por letreiros. Ao surgir a imagem de um cartaz de filme, “El

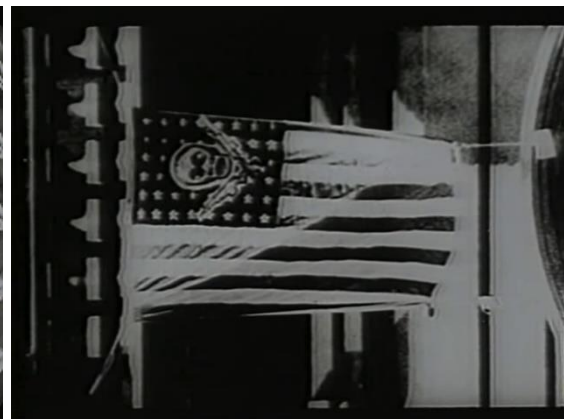
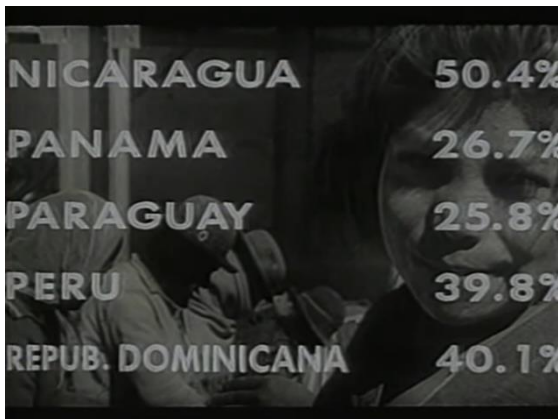
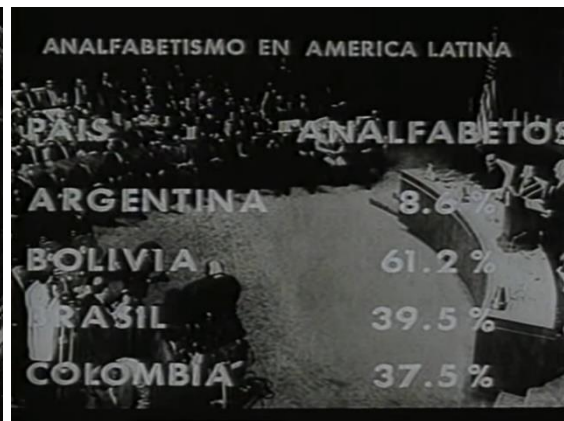
Gran Gorilla”, há um *dissolve*, revelando o rosto do General Barrientos⁶⁰. Mais imagens de repressão se seguem, até que surge a imagem do Che, em um palanque, onde podemos ouvir o restante do discurso, carregado de ataques contundentes ao imperialismo.

Figura 3 - Sequência de imagens da Bolívia, primeiro sob sons de forte percussão e em seguida pelo voice over de Che.



⁶⁰ René Barrientos Ortuño (Tarata, Cochabamba, 30 de maio de 1919 — Arque, 27 de abril de 1969) foi um militar e político boliviano de extrema-direita. Ascendeu ao poder na Bolívia após comandar um golpe de estado em 1964, depondo Paz Estenssoro. Morreu em 1969 em um acidente de avião.





Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

A primeira parte desta sequência se aproxima do método de montagem utilizada na sequência de abertura do filme, onde o arranjo sequencial das imagens e som levam o espectador a completar o sentido do trecho através da associação lógica dos planos apresentados. A segunda, a partir do momento em que passamos a ouvir a voz do Che, possui um caráter um tanto diferente. Aqui se destaca um tom expositivo maior, onde as imagens têm uma função utilitária mais objetiva: ilustrar o discurso do Che. Nesse sentido, o filme se aproxima de um cinejornal, aos moldes do “Noticiário ICAIC”. O uso do modelo jornalístico na obra contém um potencial de ruptura. Não basta que o filme possua um conteúdo que se dirige em um rumo revolucionário, é necessário também questionar como ele se insere dentro da produção cinematográfica, pois abastecer um aparelho sem o modificar não é suficiente pra conduzi-lo a um sentido socialista, mesmo que os materiais que abastecem esse aparelho pareçam ser de natureza revolucionária (BENJAMIN, 1987). Nesse sentido, a figura do especialista, enquanto sujeito que se recusa por princípio a modificar o aparelho que abastece, deve ser questionado. E, de acordo com BENJAMIN, para que este questionamento seja consequente, devemos nos voltar à imprensa. Devido ao que ele identificará como a relação dialética entre leitor/colaborador, Benjamin observará no jornalismo, e em particular na imprensa soviética, os elementos para a derrubada da divisão entre autor e público:

“Em nossa literatura, os antagonismos que se frutificavam mutuamente em épocas mais felizes tornaram-se antinomias insolúveis. Dessa maneira, ciência e belas-letas, crítica e produção, educação e política se apartam sem quaisquer conexões e de maneira desordenada. O cenário dessa confusão literária é o jornal. Seu conteúdo é “matéria”, que malogra em qualquer outra forma de organização, a não ser naquela imposta pela impaciência do leitor. E essa impaciência não é apenas a do político que aguarda uma informação nem a do especulador que aguarda uma dica, mas por trás dela avoluma-se aquela do homem excluído que crê ter o direito de fazer uso da palavra a partir de seus interesses pessoais. Há muito as redações já tiram proveito de que nada liga tanto o leitor ao jornal quanto essa impaciência que diariamente demanda por novo alimento, à medida que elas abrem constantemente novas colunas para perguntas, opiniões, protestos. A assimilação desordenada de fatos segue de mãos dadas com a igualmente desordenada assimilação de leitores, que em pouquíssimo tempo se veem alçados à condição de colaboradores. Um momento dialético esconde-se aí: a derrocada da literatura na imprensa burguesa se apresenta como a fórmula de sua restauração na imprensa russo-soviética. À proporção que a literatura ganha em abrangência o que perde em profundidade, a diferenciação entre autor e público – que a imprensa burguesa mantém viva de maneira convencional – começa a sumir na imprensa soviética. O leitor, entretanto, está sempre disposto a se tornar alguém que escreve (ein Schreibender) – seja alguém que descreve (ein Beschreibender), seja alguém que prescreve (ein Vorschreibender). Na qualidade de especialista – mesmo se não de uma matéria, mas apenas do posto a que almeja –, ele ganha acesso à condição de autor. O trabalho em si é colocado em palavras. E sua apresentação em

palavras é parte da habilidade necessária para seu exercício. A competência literária não se justifica mais pela formação especializada, mas pela politécnica; dessa maneira, torna-se um bem comum. Resumindo, trata-se da literalização das relações de vida que se assenhora das antinomias até então insolúveis, e sua salvação se prepara no cenário do rebaixamento mais inescrupuloso da palavra: o jornal.” (BENJAMIN, 1987, p.124)

O uso massivo de material de arquivo, capturado pelas mais diversas pessoas, nas mais diversas condições, e reorganizadas de modo a criar uma narrativa onde a participação do espectador, tanto como possível colaborador na captação do material usado, como sujeito que completa o sentido do filme, dá um caráter coletivo ao cinema de Santiago Álvarez, tanto materialmente quanto subjetivamente. Nesse sentido, é traduzido para o cinema o processo descrito por Benjamin. Não é à toa a propensão daqueles que querem ser ouvidos ao uso do documento audiovisual, particularmente nos tempos atuais.

Voltamos a ouvir “Exotic Suite of the Americas”. Fotografias diversas da população boliviana são analisadas através do *zoom* e do *pan*. Corte para um cemitério e, em seguida, vemos escrito em uma parede “Yankis Asesinos”. A música muda, torna-se tensa. Sobreposto ao escrito na parede, surge o rosto de Barrientos, que logo em seguida, por meio de um *dissolve*, dá lugar a um cemitério. Deste ponto em diante, o filme reconta o esforço guerrilheiro em território boliviano conduzido por Che, através do uso de recortes de jornal, revistas e fotografias: uma manchete fala sobre um embate entre militares e revolucionários, uma nota de jornal trata da chegada de aviões estadunidenses com material para a luta anti guerrilheira, outra manchete destaca o julgamento de Régis Debray⁶¹. A guerrilha sofre o risco de ser exterminada. Ao final da sequência, destaque para fotos de agentes americanos, perambulando pelas ruas bolivianas. Retornamos ao discurso do Che, que se encerra com os dizeres: “Sacrificarse hasta la muerte en los campos de batalla de todo los continentes del mundo”.

⁶¹Jules Régis Debray (Paris, 2 de setembro de 1940) é um filósofo, jornalista, escritor e professor francês. Acompanhou Che na guerrilha empreendida na Bolívia, onde foi preso em 1967. Nesse mesmo ano, escreveu sua primeira obra, *A revolução na revolução*. É de autoria de Régis Debray a formulação da “Teoria do Foco”.

Figura 4 – Sequência de fotografias, recortes de revistas e jornais, com acentuado uso de dissolves. Mais uma vez, o uso da música trata de dar o tom.



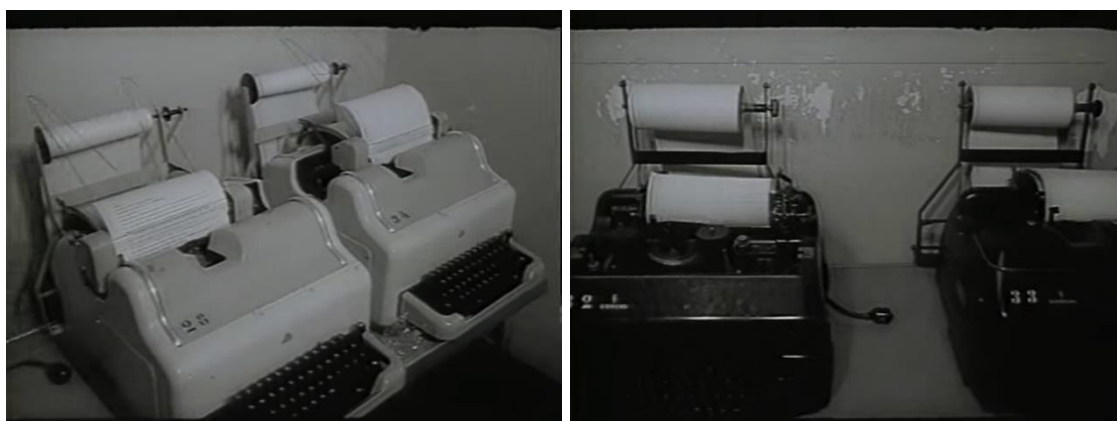




Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

Corte seco para máquinas de telex, com fortes ruídos eletrônicos ao fundo, que evocam a sonoridade de telégrafos. *Zoom* em uma área destacada de um mapa, dissolve para uma visão aérea de várias áreas de florestas, entrecortadas por um rio. Surge uma manchete do jornal Juventud Rebelde: “1868: Hace un siglo que luchamos”. O filme se torna silencioso bruscamente no mesmo momento em que surge uma foto do Che deitado ao chão segurando um fuzil. Uma segunda foto, dessa vez com Che sorrindo, surge, e lentamente se escurece.

Figura 5 - O fim trágico da empreitada guerrilheira. Che é assassinado a mando do governo boliviano sob aval, e coordenação, dos E.U.A..





Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

Transitando entre uma montagem mais associativa e um modo expositivo indireto, esta sequência do filme traça um arco narrativo trágico da campanha na Bolívia. Do início das operações, passando pelas seguintes derrotas e prisões, até o debacle final, acompanhamos os acontecimentos de maneira deliberadamente cronológica, constrói-se assim uma escalada de tensão, que alcança seu ponto máximo e se resolve com a morte do herói, que cai em batalha, movimento acentuado pela foto do Che ao chão, com fuzil em mãos. A foto seguinte, de Che a sorrir, ao escurecer, sinaliza o desaparecimento do homem, que retornará agora, na qualidade de herói folclórico, como símbolo e exemplo.

Por fim, na sequência final do filme, temos Che discursando na ONU e declarando: “E esta onda de estremecido rancor, de justiça reclamada, de direito pisoteado, que se começa a levantar por entre as terras latino-americanas, esta onda já não parará mais. Esta onda irá crescer cada dia que passe. Porque esta onda é formada pela maioria, pela maioria em todos os aspectos, pelos que acumulam com seu trabalho as riquezas, criam os valores, fazem andar as rodas da história e que agora despertam do longo sonho embrutecedor que foram submetidos. Porque esta grande humanidade disse: ‘Basta!’, e se atreveu a andar. E em sua marcha, de gigantes, não irá parar até conquistar a verdadeira independência, na qual já foram

mortos mais de uma vez inutilmente. Agora, em todo caso, os que morrem, morrerão como os de Cuba, os de Playa Girón, morrerão por sua única, verdadeira e irrenunciável independência.” Voltamos a ouvir o “Himno Del Guerrillero” sobre imagens de Che engajado no trabalho civil, nas plantações de cana, no carregamento de carga. Encerrando o filme, temos um *close up* de uma foto de seu rosto. *Zoomin* nos seus olhos, a imagem se embranquece e a música declama: “Libertad! Libertad! Libertad!”.

Figura 6 - Che discursa na ONU e trabalha em atividades de base. Ao fim do filme, uma fotografia estática de Che surge, e nos são destacados seus olhos por via do zoom in.



Fonte: *Hasta La Victoria Siempre* (1967)

Nesta sequência final temos a figura do guerrilheiro e do revolucionário, encarnado no Che mártir, definida. A revolução não acaba na luta armada, mas se faz e se completa nos esforços de construção cotidianos da nova sociedade. E a revolução é onda imparável, que, através do esforço revolucionário coletivo, será invariavelmente vitoriosa. E o Che, que retorna, é a síntese desse coletivo revolucionário.

Em termos gerais de linguagem, “Hasta la Victoria Siempre” é consideravelmente experimental, deixando bastante espaço para a participação interpretativa do espectador. Ainda assim, é bastante claro em sua mensagem política. Através da figura do Che, cria-se o ideário do revolucionário, por um lado disposto a dar a própria vida na luta armada pela revolução, por outro, possuindo um empenho inquebrantável em organizar coletivamente as massas na construção do socialismo através do trabalho socializado, com abnegada entrega.

Nesse sentido, o significado da revolução toma um sentido amplo, onde a luta armada travada pelo guerrilheiro perde a aura romântica que poderia possuir na consciência reificada do indivíduo sob o capitalismo, e é inserida como somente uma das etapas que correspondem ao processo revolucionário, ficando salientado que a verdadeira revolução está no esforço coletivo do processo de longos anos de edificação de uma nova sociedade.

3.1.2 – De Cierta Manera (1974/1977)

Tendo sua produção iniciada em 1974, mas somente concluída em 1977, devido a morte prematura de sua diretora, Sara Gómez, em 2 de junho de 1974, aos 31 anos de idade, por decorrência de uma crise de asma, “De Cierta Manera” foi finalizado por Tomás G. Alea e Julio G. Espinosa, ambos muito próximos de Sara Gómez, particularmente Alea. Pertencente à *terceira geração*⁶² de cineastas do ICAIC, Gómez iniciou seu trabalho no cinema como assistente da cineasta franco-belga Agnès Varda, quando esta esteve em Cuba

⁶² Essa separação em gerações pode ser entendida da seguinte maneira: a “primeira geração” seria composta pelos cineastas já veteranos, nascidos nas décadas de 1910 e 1920, e que participaram ativamente do processo revolucionário e da fundação do próprio ICAIC, entre eles estão Tomás G. Alea, Santiago Álvarez, Julio G. Espinosa, José Massip, entre outros. A “segunda geração” seria composta por aqueles cineastas nascidos na década de 1930 e que, apesar de também terem participado do processo revolucionário, só realizariam suas primeiras obras durante a década de 1960, após a fundação do ICAIC, entre estes podemos citar Enrique P. Barnet, Jorge Fraga e Manuel Pérez. A terceira geração seria composta por aqueles cineastas nascidos durante a década de 1940 e que, em sua maioria, realizariam seus primeiros longas somente na década de 1970, entre eles estão Sara Gómez, Humberto Solás, Manuel Herrera, entre muitos outros. (VILLAÇA, 2006, p.209)

para a produção do filme “Salud les cubains” (1963). Após essa primeira experiência, Gómez se tornaria assistente de Alea no filme “Cumbite” (1964), passando em seguida a produzir, já como cineasta, vários curtas documentais, cujos temas frequentes eram a religião e a pobreza ainda existente na Cuba pós revolucionária.

À época, existia no ICAIC uma espécie de “plano de carreira”, onde os cineastas, antes de passarem à produção de longa metragens e, ainda mais, longa metragens de ficção, que eram consideradas àquelas produções de maior prestígio, deveriam primeiro se formar produzindo curtas metragens, principalmente documentais, de modo que existia um processo de tempo razoavelmente longo para que fosse confiado a este cineasta iniciante os meios para a produção de obras de maior consequência artística, por assim dizer. Ou seja, a passagem de diretor de documentários propagandísticos à diretor de ficções. Isso se dava não somente por razões de confiança profissional no cineasta, mas também por uma questão política bastante pragmática, que era a necessidade instrumental que o ICAIC via nos filmes documentais, principalmente os Noticieros Latinoamericanos. Como coloca Villaça:

“Havia portanto, no Instituto, um obrigatório e longo “período de formação” para o cineasta, devido a inúmeras razões: além das disputadíssimas verbas para a produção de longas, a meta do Instituto sempre foi a produção documental, não havendo, portanto, interesse governamental de esvaziar esse Departamento, ou liberar cineastas de tarefas semanais de fôlego, como os Noticiários.” (VILLAÇA, 2006, p.210)

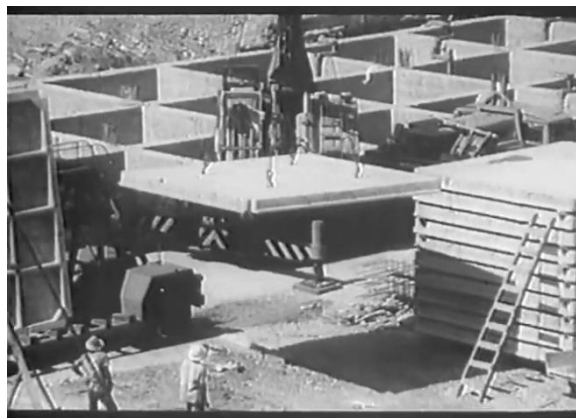
Com Sara Gómez não foi diferente. “De Cierta Manera” seria seu primeiro longa-metragem e, de certo modo, é a culminação dos temas e processos desenvolvidos nos curtas que ela produziu anteriormente. O filme tem como foco geral o processo de transformação revolucionária da sociedade cubana, tanto material quanto cultural, e usa como âncora para seu desenvolvimento duas situações: a demolição do antigo bairro de Cayo Hueso, onde as condições de vida da população marginalizada que ali morava eram muito precárias, para a construção do bairro de Miraflores, dentro do processo de urbanização desencadeado pelo governo revolucionário, e o romance entre um operário de origem *lumpen*, Mário, e uma professora de origem pequeno-burguesa, Yolanda. A partir desses dois pontos, um material/concreto, a construção do novo bairro, e um subjetivo/cultural, o romance entre dois indivíduos de origem de classe diversa, o filme tenta demonstrar, através das contradições dos próprios personagens, o processo vivo, e por vezes contraditório, que é a revolução. Em sua produção, e de modo bastante radical, o filme também incorpora técnicas documentais, inserindo personagens ficcionais meio a pessoas reais, do próprio bairro de Miraflores e de espaços de organização dos trabalhadores. São incluídos em seu processo e *mise en*

scènetrabalhadore da fábrica Omnibus Giron, membros do “Grupo Folklórico de Aficionados ‘Kumbaye’”, professores e professoras de Miraflores e de outros bairros populares, bem como os moradores reais desses bairros. Transitando entre o ficcional e o documental, o filme trabalha diferentes níveis de mediação com o real. Essa relação dialética dos dois gêneros presente na obra é um processo que permite, como defende Alea, que o espectador, através de aproximações e distanciamentos, possa compreender de modo mais profundo a realidade.

“[...] os diferentes gêneros básicos e complementares se apresentam de uma só vez e o espectador pode passar por *diferentes níveis de mediação que o aproximam ou afastam da realidade* e que podem propiciar uma maior compreensão dela. [...] esta possibilidade de relação mútua ilumina o que se pode conseguir nesse sentido dentro dos marcos de uma mesma obra em cuja elaboração se tenha em conta toda esta ampla gama de *níveis de aproximação à realidade*.” (ALEA, 1984, p.35, grifos do autor)

O filme tem início de forma brusca. Nos é apresentada uma assembleia operária em um *plano geral panorâmico*. À mesa de condução dos trabalhos, em plano médio, nos é passado em revista seus membros, dois homens e uma mulher. Um trabalhador, Humberto, se levanta e tenta se explicar perante os outros. Fala que sua mãe doente foi o motivo de sua falta ao trabalho e que sabe que existem outros trabalhadores que duvidam de sua palavra e conspiram contra ele. Ouve-se então, fora do campo da câmera, uma comoção. Movimento rápido de reenquadramento, e vemos Mario, de pé e bastante indignado. Diz ele, que Humberto despreza os companheiros ali presentes, e que ele está insinuando que aquele que conspira é o próprio Mario, uma vez que somente ele sabia da viagem de Humberto à Santiago que resultou em suas faltas. Nesse momento, Mario decide falar o que sabe perante a assembleia e confessa que Humberto não estava em Santiago cuidando da mãe doente, que inclusive já havia morrido a bastante tempo, mas sim na companhia de uma mulher, festejando. Depois de um riso desdenhoso de Humberto, Mario ainda diz que está disposto a discutir com Humberto quando este queira. Corte súbito para uma bola de demolição trazendo abaixo um prédio. Segue-se então uma sequência de montagem onde intercalam-se imagens da demolição do bairro de Cayo Hueso, os sítios de construção de Miraflores e das ruas de Havana.

Figura 7 - Sequência inicial do filme de "De Cierta Manera".





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

O início brusco, inesperado, do filme, quase que pegando o espectador de surpresa, denota um caráter testemunhal à câmera, como se aqueles que acabam de chegar, nesse caso, os próprios espectadores, o fizessem de maneira inadvertida, adentrando aquele espaço como mais um trabalhador que pouco ou nada sabe ainda das pautas a serem discutidas. Não sabemos de antemão o que se passa naquele local nem nos é apresentado de mão beijada o conteúdo da discussão, com um típico diálogo de exposição por exemplo. Nesse sentido, é despojado do espectador seu lugar privilegiado, que o coloca *sobre* o filme. Aquele que testemunha a assembleia deve se inteirar dos fatos pela própria discussão política dos trabalhadores, pelas conclusões que pode chegar por conta própria a partir do que for exposto. O trabalho sonoro fora do campo de visão da câmera seguido pelo movimento de reenquadramento de Humberto para Mario, acentua a posição do espectador como um membro da assembleia e a câmera como seus olhos. Esta sequência possui somente dois cortes significativos: a transição do *plano geral* da assembleia para a mesa de condução e desta para Humberto. Um terceiro corte é um rápido *insert* do riso desdenhoso de Humberto durante a fala de Mario, porém, este corte, mais do que ter um caráter de *plano/contra plano*, possui, em sua relação com o restante do trabalho de câmera, um caráter muito mais próximo

de uma rápida jogada de cabeça, como se quiséssemos, por puro impulso, ver como Humberto está reagindo ao que Mario está falando, para logo em seguida voltarmos nossos olhares novamente à Mario. Somos então arrancados desta posição testemunhal pelo corte seco da bola de demolição. Nesta sequência de montagem o filme prenuncia seu mote: o velho está vindo abaixo e o novo se avizinha, construído pelo esforço coletivo. E o velho não virá abaixo por conta própria, mas deve ser demolido, para que em seu lugar possa ser construído o novo. Desse modo, esta sequência sublinha e dá início ao desenvolvimento imagético do que estava implícito naquilo que testemunhamos durante a assembleia, o velho comportamento, na figura de Humberto, deve ser “demolido”, para que seja construído um novo, e essa demolição será conflituosa e bastante contraditória.

Imediatamente após a sequência de montagem, temos a primeira sequência propriamente documental do filme. Utilizando um método expositivo bastante convencional, a narração, acompanhada de imagens que a ilustram, versa primeiramente sobre os projetos de urbanização de Havana, dando como exemplo a demolição do bairro de Cayo Hueso e a construção em 1961 de moradias para os antigos moradores do bairro de Las Yaguas, e o combate ao que chama de “cultura marginal”, identificado como aquilo que é, no entendimento do regime revolucionário à época, toda massa de práticas ainda não integradas ao processo revolucionário. Nos são mostradas então imagens do comitê de defesa da revolução, seguidas de imagens de uma escola, onde as professoras conduzem as crianças em seus afazeres. Entre estas professoras está Yolanda. Aqui já temos uma primeira invasão do ficcional dentro do real. A exposição da narração é interrompida e nos é apresentada Yolanda, em plano médio, na qualidade de entrevistada. A ela é perguntado como se sente trabalhando naquela escola, ao que ela responde que não se sente bem, tendo ela vindo de uma boa universidade e sem contato com as camadas sociais que moram em Miraflores, lhe foi um choque dar-se de frente com aquela realidade que lhe é, em suas palavras, “estranha”, que inclusive ela nem acreditava que ainda existia. A esta entrevista se segue mais uma sequência expositiva, que inclui imagens do filme “Tire Dié”, de Fernando Birri, e outras filmagens de arquivo, versando sobre o lumpemproletariado na periferia do capitalismo, particularmente nos países subdesenvolvidos. Aqui é tratado de maneira direta a questão da mudança de consciência e cultura necessária dentro destes setores marginalizados historicamente. A narração prossegue e adentramos a linha de produção de uma fábrica. Aqui há um jogo de passagem interessante. No momento em que a narração versa sobre como o lumpemproletariado cubano, por não ter uma experiência de trabalho fixo nem de prática

sindical estabelecida, adere ao trabalho revolucionário sem uma consciência política de seus interesses de classe e, dessa maneira, permanece perpetuando práticas pouco socialmente produtivas, temos a figura de Humberto caminhando entre as máquinas da fábrica, conversando e brincando com os outros trabalhadores, até o momento culminante onde este interrompe Mario e o chama para uma conversa, dizendo que levará uma garrafa de bebida à casa de Mario no dia seguinte para beberem juntos enquanto conversam. Aqui percebemos que retornamos a um momento anterior ao da assembleia, onde os dois companheiros ainda são muito próximos.

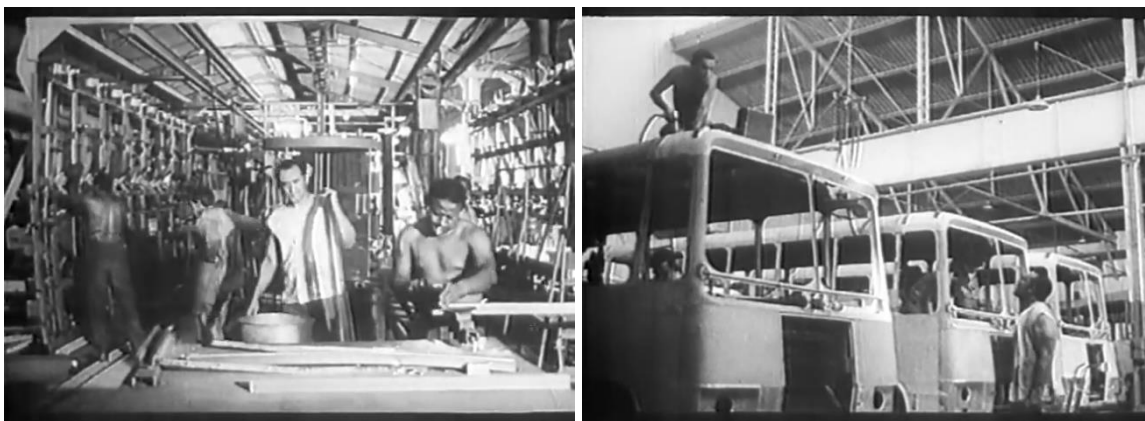
Figura 8 - Primeira sequência documental do filme.





Figura 9 - Primeira aparição de Yolanda. Aqui o filme começa a jogar com a ambiguidade entre ficção e documental.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

A passagem do documental ao ficcional, que nesta sequência é operada em dois momentos, quando Yolanda é entrevistada e quando Humberto caminha entre os outros trabalhadores e conversa com Mario, é feita de modo bastante orgânico, particularmente no caso de Yolanda, uma vez que ainda não temos conhecimento de tratar-se de uma personagem fictícia. O momento onde esta entrevista surge também é bastante interessante do ponto de vista de seu significado. Logo em seguida a ela, a narração trata das permanências culturais da sociedade burguesa na nova sociedade em transição. À primeira vista, nos parece um comentário bastante direto a respeito da marginalidade do lumpemproletariado, porém, ao ser observada em sua relação com o relato de Yolanda, seu conteúdo se modifica um pouco. Yolanda, por sua postura e visão de mundo, demonstra também possuir as permanências culturais que a narração comenta. Yolanda exprime em sua exposição os vícios típicos da posição de classe do pequeno burguês. A realidade com que se deu em Miraflores lhe é estranha, repulsiva até, pois, para o pequeno burguês, devido, entre outras coisas, ao seu individualismo moralista, ele próprio é a régua com que se devem medir as atitudes sociais e morais. Desse modo, a narração, com auxílio da montagem, opera uma crítica em dois níveis: de um lado faz uma crítica concreta à prática do lumpemproletariado e por outro faz uma crítica, de modo mais sutil, à mentalidade pequeno burguesa. Essa sutilidade, porém, logo desaparecerá mais à frente no filme.

Somos mais uma vez jogados em meio a uma situação que já se desenrola antes de chegarmos. Vemos Yolanda, na casa de Mario, sentada à mesa de jantar, almoçando junto aos pais do mesmo. Quando já haviam terminado de comer, Mario chega e vai olhar a comida na cozinha. Ao comentar de modo debochado sobre as ervilhas, seu pai, Candito, responde que é melhor ervilhas do que nada, e diz que trabalhou 20 anos para que Mario tivesse o melhor, ao que Mario responde, “tempos passados que não voltam mais, não se esqueça...”. Chega

Humberto, que pergunta à Candito se Mario está. Candito responde de maneira grossa, dizendo que não sabia que Mario tinha negócios com Humberto. Quando a mãe de Mario avisa que ele está tomando banho, Humberto decide ir à casa de outro amigo. Mario, ao sair do banho, vai almoçar e, ao trocar olhares com Yolanda, temos um *raccord*, por meio da montagem e do *zoom in*, para um parque, onde Mario e Yolanda conversam.

Figura 10 - Almoço na casa de Mario. Nesta sequência salta aos olhos o método de montagem, bastante fragmentado.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Salta aos olhos, quase imediatamente, o método de montagem empregado nesta cena. São utilizados muitos cortes rápidos e, para além disso, quase nenhum plano possui continuidade com o anterior, de modo que a fragmentação de tempo e de espaço é permanente. Um método quase diametralmente oposto ao empregado na cena da assembleia. A descontinuidade e a constante mudança nos ângulos nos parece apontar justamente para o processo de transformação subjetiva, em seu início e ainda muito confuso, dos indivíduos que se desenrola na sociedade revolucionária em transição. Nesta cena temos três visões de mundo claras, ou pontos de vista, por assim dizer: a de Candito, operário revolucionário exemplar e de militância de longa data, a de Humberto, operário de origem *lúmpen* e que

pouco leva a sério os slogans revolucionários do regime, e Yolanda, pequena burguesa que toma contato com o mundo operário e tenta se engajar no processo revolucionário. No centro destes três, está Mario, filho de Candito, amigo de Humberto e amante de Yolanda. Desse modo, as contradições imanentes na consciência do operário pretensamente revolucionário, que é Mario, se manifestam imagetivamente, neste primeiro momento, e de modo ainda pouco claro, por meio da fragmentação da linearidade da narrativa, que é a fragmentação da própria percepção subjetiva do processo revolucionário, onde tudo deve ser modificado.

Na cena que se segue à da casa de Mario, temos um encadeamento entre ficção e documentário mais elaborado. Mario e Yolanda conversam sobre suas vidas. Ficamos sabendo que os pais de Yolanda, nas palavras dela, tinham recursos, não sendo ricos, porém, ambos trabalhavam, o que os davam uma condição bastante confortável, enquanto os de Mario sempre tiveram grandes dificuldades financeiras, mesmo trabalhando muito duro durante toda a vida. Corte seco para uma tomada *panorâmica* de uma foto estática de um bairro pobre de Havana, sobre esta imagem, em *voice over*, Yolanda pede para que Mario conte um pouco sobre si mesmo. Retornamos para Mario e Yolanda, em *plano médio*. Ele nos conta como, na sua infância, as condições de vida em seu bairro eram difíceis, sem saneamento e sob construções bastante precárias. Intercaladas a esse relato, temos imagens de arquivos documentais de bairros muito pobres, possivelmente anteriores à revolução, com esgoto a seu aberto e barracos de madeira. Diz ele que se criou na rua, e que sua casa era somente para dormir. Também frequentava pouco a escola, mesmo com a insistência de seu pai para que estudasse. Sob o áudio desse relato, fotos de jovens diversos festejando. Vivia desse modo até que chegou a revolução. Nesse momento temos um corte seco para uma sequência documental. Entre entrevistas e narração expositiva, o filme nos conta sobre a campanha de alfabetização e a construção de novas casas. Uma das pessoas entrevistadas é justamente Candito, não encarnando o personagem pai de Mario, mas na qualidade de morador real do bairro. Retornamos a Mario, que continua seu relato. Ao largar a escola no segundo ano, acaba se tornando um vadio, até que é alistado no serviço militar obrigatório, fato que, segundo o próprio, salvou sua vida. Mario diz então que, naquele tempo antes do serviço militar, estava louco e que pensava em se mudar, pensando inclusive em “jugarse un juego”, que significa fazer parte da sociedade secreta Abacua, tornando-se um “feiticeiro”. Segue-se então uma análise documental, sob um método expositivo com narração, sobre a sociedade secreta Abacua, sua constituição histórica e sua visão de mundo bastante opressivo sobre as mulheres, seguido de uma forte crítica contra esta visão. Ao fim da análise, é a vez

de Yolanda, em *plano médio*, nos contar sobre sua vida. Enquanto seus pais trabalhavam dentro da revolução, ela estudava em casa. Mario pergunta como foi seu primeiro casamento, ao que ela responde que nada de mais, ele estudava medicina, ela história e que, como estava terminando seu curso, decidiram se casar. A separação veio no momento em que ele precisa cumprir seu serviço rural, como determinava o governo revolucionário, e ela decide ficar, ao invés de acompanhá-lo. Mario pergunta se ela era acostumada a ser sozinha, ao que ela responde, de maneira firme, que estava acostumada a ser independente. Durante esse relato dela, temos intercaladas fotos da cerimônia de casamento, bem como imagens da vida dos recém casados, de modo que parecem ser fotos de um álbum de família. Ao fim da tarde, quando já estão indo embora do parque, Yolanda pergunta por qual motivo Mario não se tornou membro da Abacua, ao que Mario responde não ter a mentalidade. Yolanda então pergunta “tem certeza?”. A cena termina com Yolanda debochando do fato de Mario não ser capaz de fazer parte da Abacua.

Figura 11 - Yolanda pede a Mario para que ele conte um pouco mais sobre si.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 12 - Sequência documental sobre a campanha de alfabetização e moradia.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 13 - Sequência documental sobre a sociedade Abacua.

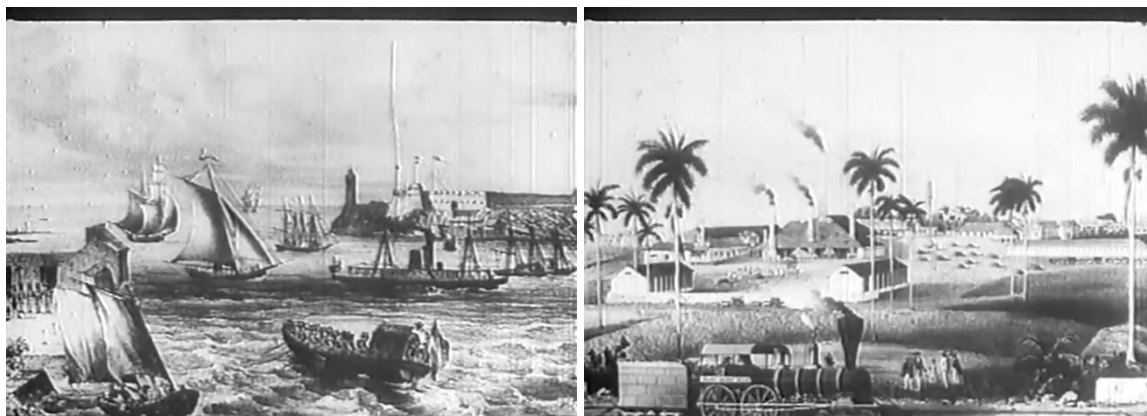




Figura 14 - Yolanda conta a Mario sobre seu primeiro casamento.



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

A relação entre ficção e realidade que é desenvolvida nesta cena traduz muito bem o movimento entre os diferentes níveis de mediação do conhecimento defendido por Alea em seus escritos. Aqui ainda existe uma clara divisão entre os dois métodos narrativos, o ficcional e o documental, mas já podemos observar a potencialidade dos desdobramentos dialéticos possíveis dentro da narrativa, bem como apontamentos de ambiguidade que serão desenvolvidos mais à frente no filme. Já no início da cena, quando Yolanda nos diz sua idade e nos fala sobre as condições de seus pais, temos um jogo que transita entre entrevista e

conversa. Ao iniciar sua fala, ela olha em direção à câmera, como se se dirigisse ao próprio espectador. Somente no momento em que é interpelada por Mario, a cena se torna um diálogo. Isso faz parte do jogo de aproximação e distanciamento do espectador, que é utilizado durante a sequência inteira. Nesse sentido, a identificação empática que temos pelos personagens de Mario e Yolanda, criada pela *mise en scène* de seus relatos, é constantemente invadida e interrompida pelo real, ou pela percepção de real, por assim dizer. À emoção da ficção complementa-se a razão do documental. Ao escolher expor as mudanças ocorridas na sociedade cubana em decorrência do programa de alfabetização por meio do recurso documental, ao invés de, como seria o mais esperado, fazer uso do diálogo dramático dos personagens, o filme interrompe o processo de mergulho emotivo, e deliberadamente construído, que o espectador faz na vida dos personagens e o joga contra a realidade daquilo que os personagens discorrem. De personagens *criados* para falar sobre o processo, passamos ao relato real, e improvisado, das pessoas que viveram o processo. O choque causado por esta mudança de perspectiva *tira* o espectador do filme, faz com que esse o veja como objeto estranhado, lhe retirando toda carga emocional acumulada da porção ficcional. O estranhamento só é superado se se opera uma apreensão racional do que lhe é apresentado como sendo real. Nesse sentido, o tom professoral, e bastante sério, da narração serve para sublinhar isso, que o que lhe é apresentado é assim feito de modo que aparente ser o mais objetivo possível, criando uma linha separatória muito clara entre o que é a *elaboração criativa do real*, que corresponde ao ficcional da cena, e ao que é o *real de fato*, que corresponde ao documental, sempre tendo em mente que aquilo que a câmera capta nunca é o próprio real, mas aspectos dele. O uso de letreiros também reforça essa separação. Ainda que os dois pontos, ficcional e documental, partam de um mesmo denominador, ou fato, o filme deixa claro que são operações diferentes. Ao tratar da Abacua, o filme opera do mesmo modo, mas estabelecendo uma relação um pouco diferente entre o documental e o ficcional. O relato de Mario aqui é desenvolvido como a racionalização *subjetiva* deste sobre a religião. Para ele, ser Abacua é ser um bom filho, bom amigo, bom marido. É a projeção das qualidades que, a seu ver, um *homem bom* deve possuir. Ser Abacua é ser um bom *macho*. A análise documental se apresenta, em contrapartida, como um estudo *objetivo*, tratando de historicizar e desmistificar as práticas da Abacua, demonstrando no processo seus vícios e incompatibilidades com a nova sociedade revolucionária. Essa relação, entre o subjetivo e o objetivo, também serve para que comecemos a perceber as contradições de Mario em relação ao papel masculino dentro da revolução, e como Mario ainda está atrelado a uma concepção *tradicional* do macho cubano. Por um lado, admira a Abacua por seus valores, ao mesmo

tempo que percebe não possuir a *mentalidade* para fazer parte dela, ou seja, começa a elevar sua consciência por influência da revolução sem que, com isso, seja capaz de abrir mão totalmente de valores contrários a esta.

Deste ponto em diante, o filme passará a adotar um método muito mais ambíguo de relação entre o ficcional e o documentário, de modo que um e outro irão imbricar-se de tal forma que o sentido total se transforma consideravelmente, passando do relato ao didatismo e de volta ao relato, tudo por meio da *mise en scène* e da montagem. Faremos agora alguns saltos em pontos diferentes do filme para melhor explicar estas relações. Logo após a cena do parque, temos Yolanda dando aula. Ela é interrompida e vai até a mesa de um aluno, Lazarito, para lhe chamar a atenção pelo fato de este não estar copiando o que está na lousa. Após lhe dizer sobre como a revolução melhorou as condições de estudo na ilha, ela o coloca de pé, ao que ele levanta os braços em posição de defesa. Yolanda diz que não vai bater nele, porém, o expulsa da sala. Corte seco para um *close up* de outra professora. Ela e Yolanda almoçam juntos. Esta professora, Amparito, diz que a postura de Yolanda não é correta, ao que Yolanda responde não se sentir bem naquela escola, e que está decidida a ir a outro lugar, “mais tranquilo”. Amparito diz à Yolanda que é preciso ter paciência, e que as crianças que frequentam a escola precisam de carinho, o que não recebem em casa. Yolanda então conta como ficou surpreendida ao ver que Lazarito achou que ela ia bater nele. No momento em que Yolanda conta isso, temos um *insert* de Lazarito apanhando de uma senhora. Retornamos às duas professoras. Amparito então conta à Yolanda sobre a Mexicana, a mãe de Lazarito. Tem cinco filhos, sendo Lázaro o mais velho, e os cria sozinha, sem o apoio dos pais das crianças. Corte seco para um *close up* da Mexicana, que conta à Yolanda e Amparito que Lázaro foi preso por tentar roubar carteiras. A Mexicana então conta sobre sua vida e como criou os filhos, tendo crescido em Las Yaguas, nunca foi a escola e, ainda que tenha mendigado, nunca roubou nada nem ninguém. Yolanda pergunta sobre o pai de Lazarito, e a Mexicana conta que estão separados desde 1962 e que desde então não tem notícias dele, tendo criado Lázaro a “sangre e fuego”. Conta que precisou parar de trabalhar para cuidar dos filhos e que a única ajuda financeira que recebe é de um ex-companheiro, que é o pai de duas crianças. Também conta que, apesar de comportar-se muito mal, Lazarito é seu braço direito, ajudando muito em casa. Yolanda então diz que ela e Amparito tentarão ajudar Lazarito a sair do reformatório e que o que pede em troca é que a Mexicana não volte a bater nele, ao que a Mexicana concorda e lhe agradece de joelhos.

Figura 15 - Yolanda dá uma bronca em Lazarito e é repreendida por Amparito.



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 16 - Yolanda e Amparito conversam com a Mexicana, a mãe de Lazarito.



Fonte: *De Certa Manera* (1974/1977)

Podemos separar esta sequência em dois momentos que se completam, o primeiro na escola e o segundo na casa da Mexicana. A construção narrativa na escola segue uma decupagem dramática mais tradicional, sendo desenvolvido por meio dos diálogos a tensão da cena. Vemos que Yolanda, em sua interação com Lazarito, tem ainda pouco tato com as crianças dos bairros pobres de Cuba. Não possui a sensibilidade necessária. Isto nos é demonstrado na conversa que tem logo em seguida com Amparito. Yolanda ainda está presa ao individualismo típico do pequeno burguês, pensa mais em seu bem estar do que na

necessidade de formação das crianças. Para além disso, é possível notar um entendimento profundamente moral do comportamento destas crianças, como ficará demonstrado mais à frente no filme. Amparito é aqui a contraposição à postura de Yolanda, sublinhando que a situação *é como é* devido a causas mais profundas, de ordem social e não individual. Algo importantíssimo deve ser dito aqui: a única personagem fictícia de toda a sequência é Yolanda. Amparito, Lazarito e a Mexicana, são todas pessoas *reais*, que nos contam suas histórias e opiniões *reais*. Daí a escolha formal do momento da cena que se desenrola na casa da Mexicana. Utiliza-se aqui um método muito próximo ao da reportagem jornalística. A Mexicana é entrevistada pela personagem Yolanda, de modo que o que conta não existe em função da cena, mas a cena existe em função desse relato. A câmera, junto com a montagem, faz um jogo de ponto de vista bastante ousado, em momentos trabalhando a jogada de planos rápidos, onde se move o enquadramento entre os indivíduos ali presentes, ao modo do *cinema direto*, e em outros utilizando *inserts* típicos de um método de montagem onde tenta-se esconder descontinuidades da imagem em relação ao áudio. Por qual razão esconder esta descontinuidade? Nos parece que a intenção é justamente não retirar o espectador da linha de raciocínio deste relato. É garantir que este o apreenda em sua totalidade. Neste sentido, o filme lança mão mais uma vez do distanciamento da *objetividade documental*, porém, aqui, não há qualquer linha divisória que possa deixar claro ao espectador que o que presencia de fato não se trata de uma ficção completa ao mesmo tempo que também não fica claro se tratar de um relato real. Interessa ao filme justamente levar o jogo das ambiguidades até o seu limite. É dizer, conjugar dialeticamente os diferentes níveis de apreensão da realidade através de mediações que passam da ficção ao documental organicamente, permitindo dessa maneira, que o espectador experiencie aquele tipo de prazer ligado ao descobrimento que Alea descreve em seus escritos. Essa ambiguidade também serve de instrumento para o desenvolvimento das contradições dos personagens, tanto os fictícios quanto os reais.

A cena em que Yolanda vai até o reformatório retirar Lazarito, é desenvolvida de modo muito semelhante ao da cena na casa da Mexicana. Aqui, também se faz uso de um método jornalístico, sendo entrevistado, por Yolanda em forma de diálogo, o juiz responsável pelo instituto, com a diferença de que não se faz uso do método de *cinema direto*, mas um método ilustrativo mais convencional. Sobre o relato do juiz, temos uma sequência de montagem com gravações da passagem real de Lazaro pelo instituto. Aqui nos é apresentado os modos com que a revolução atende esses jovens, por meio do cuidado psicológico, educação, tratamentos de saúde, etc., e como é primordial que os educadores e toda a

sociedade se engajem na reabilitação desses jovens. O teor didático desta cena é bastante forte.

Figura 17 - Yolanda vai buscar Lazarito no reformatório.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

O uso narrativo da interação de Yolanda com os professores reais da escola em que a personagem trabalha, bem como sua interação com os pais dos alunos vai sempre no sentido de demonstrar as contradições inerentes nessas relações, tanto as individuais quanto aquelas que são resultados do processo vivo que é a revolução. Em uma cena bastante interessante, Yolanda conversa com Mercedes, a mãe de um aluno, Luís, que é bastante problemático. Yolanda diz a ela que seu filho não passará de ano, ao que esta responde que já sabia, e que ele já repetiu de ano três vezes. Yolanda então passa a reprimi-la, dizendo que os professores já haviam conversado com ela para que conversasse com seus filhos, se mostrando bastante indignada. Mercedes então passa a contar sobre sua situação: acorda às cinco da manhã para ir trabalhar, enfrentando um serviço de transporte péssimo. Diz ela que deixa comida e roupa lavada, de modo que até às onze da noite está trabalhando em casa, cozinhando e passando. Ela não tem somente Luis, mas tem onze filhos. Yolanda conta como foi recebida por Juan, irmão de Luis, que disse que iria atormentá-la bastante. Yolanda continua e diz que pode observar que Mercedes é uma boa trabalhadora, mas que precisa criar melhor seus filhos. Mercedes responde que não precisa que Yolanda lhe diga que precisa cuidar melhor dos filhos e que, no pouco tempo que tem, conversa muito com eles. Yolanda, ficando ainda mais alterada, diz que alguém precisa tomar uma atitude, seja Mercedes ou o pai deles, alguém precisa *obligá-los* a estudar, no que Mercedes responde, de modo muito firme, que a culpa do comportamento deles é da rua. Corte seco para um *plano médio* de Yolanda, que olha para o chão. Uma outra professora, Carmem, repreende Yolanda, criticando o método com que tratou Mercedes, dizendo que agindo dessa maneira, os pais se sentirão rechaçados pela escola e que o que é preciso fazer, muito pelo contrário, é atraí-los. Yolanda não aceita as críticas, e se sente profundamente atacada pelas outras professoras, dizendo que *no está acostumbrada* que a critiquem por coisas que ela entende. Mesmo após as outras professoras

sublinharem que a crítica feita é para que se melhore o método, Yolanda mantém a postura, dizendo que se fizesse outra conversa se portaria da mesma maneira.

Figura 18 - Yolanda destrata a mãe de um aluno e é duramente repreendida pelos outros professores.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

A *mise en scène* aqui é construída de maneira bastante particular. No primeiro momento da cena, onde Yolanda conversa com Mercedes, temos um jogo de câmera e montagem que faz uso tanto de um método de *cinema direto* quanto do uso de *inserts* aparentemente documentais. A cena se inicia em plano médio, com Yolanda e Mercedes enquadradas. Porém, durante as críticas de Yolanda, a câmera permanece em *close up* no rosto de Mercedes. Ouvimos a voz de Yolanda e observamos a reação de Mercedes a cada palavra. Podemos ver a indignação que esta sente ao ouvir as críticas, totalmente incabíveis, de Yolanda. Aqui, a omissão do contraplano de Yolanda e o uso do plano estático em *close up* de Mercedes, denota algumas coisas: primeiro, o caráter interrogatório das palavras de

Yolanda. Yolanda não critica, acusa. Desse modo, Mercedes é acossada, e o enquadramento acentua isso. Por outro lado, ao permanecer insistentemente no rosto de Mercedes, a câmera chama a atenção do espectador à postura desta. Contrapostas às acusações profundamente morais de Yolanda, temos o relato das condições materiais de Mercedes. Nesse sentido, podemos dizer que a omissão do plano de Yolanda também denota uma espécie de descolamento desta com a realidade material da maioria das pessoas que moram no território que ela atua e, de modo mais geral, do próprio povo cubano. Sua voz, quase como uma voz que vem *de cima*, trata de ditar o que é o certo, pouco importa quais as condições materiais que se colocam à sua frente. É uma postura profundamente idealista, a-histórica e antimarxista. Daí essa *descorporificação* de sua fala. Mercedes por sua vez, é de permanente presença, denotando aí a inescapável realidade material, que trata de ser o substrato determinante de toda condição social, subjetiva e objetiva. O momento que se segue a isso é tratado de modo semelhante ao método empregado na cena inicial do filme, durante a assembleia dos operários. A câmera se torna testemunha da conversa dos professores. Aqui, Carmem e Amparito, enquanto professoras reais, comentam e repreendem a atitude de Yolanda do mesmo modo que o fariam em uma situação real. Tudo se desenrola em *plano sequência*, com a câmera na mão servindo de olhos ao espectador que adentra a situação já em andamento. O leve chacoalhar desta também serve para acentuar a tensão presente na discussão dos professores. Aqui fica explicitada a contradição principal em Yolanda: seu profundo elitismo e sentimento de superioridade, acompanhado de um individualismo e moralismo pequeno burguês que ela se recusa a superar. Ainda que se considere uma revolucionária, à Yolanda, é inadmissível ser repreendida, ainda mais por pessoas que para ela, de modo consciente ou inconsciente, pouco importa, sabem menos que ela e, portanto, estão abaixo dela. Essa contradição também se manifestará em sua relação com Mario. Em uma cena, onde Mario e Yolanda vão jantar com amigos de Yolanda também pertencentes às camadas médias, a amiga, Migdalia, diz a Yolanda que ela e Mario nunca se entenderão, pois são de mundos diferentes, ao que Yolanda não diz nada, se limitando ao silêncio. Quanto a Mario, seu desejo de encarnar o macho idealizado que almeja ser, com uma mulher submissa a seu dispor, será aquilo que caracterizará sua principal contradição. Esta exata contradição fará com que entre em conflito consigo mesmo, uma vez que, a nível racional, sabe que este tipo de macho não possui mais espaço na sociedade revolucionária ao mesmo tempo em que, subjetivamente, não pode ainda operar a superação dessa concepção de masculinidade.

Figura 19 - Migdalia diz a Yolanda que ela e Mario nunca se entenderão.



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

A culminação desta contradição de Mario ocorrerá próximo ao fim do filme, quando retornamos à cena inicial, durante a assembleia de operários. Não se trata aqui, porém, de um mero retorno narrativo puro e simples, sob uma lógica de circularidade narrativa típica. O retorno aqui é o retorno dialético a um estado anterior, porém transformado e elevado a uma condição superior. Durante o filme, vemos uma crescente tensão subjetiva em Mario. Ao prometer manter segredo à Humberto sobre a viagem de farra deste, ainda na primeira metade do filme, já podemos observar seu incômodo com a postura contra revolucionária do amigo, que por sua vez, debocha do fato da professora, no caso Yolanda, estar influenciando Mario. A virada definitiva de sua consciência terá início em uma cena onde, após uma discussão com Yolanda, Mario conversará com um amigo, Guillermo, que é outra pessoa real que nos conta sua história, que o aconselhará a “entregar-se à vida”, e dirá que o recomeço é sempre possível. Ao dar a Guillermo, um ex-boxeador, e ex-presidiário, condenado pela morte acidental, em 1957, de um homem que vinha atormentando sua namorada, e que vive agora como cantor e juiz de boxe, a tarefa de convencimento de Mario da possibilidade de mudança que todos possuem, o filme o torna dessa maneira o símbolo da mudança de vida possível na sociedade revolucionária. As condições materiais se transformam e junto a isso, inevitavelmente, as consciências também se transformarão, mas não sem o esforço consciente dos indivíduos politicamente organizados. E esse esforço é o esforço da prática revolucionária de construção da nova sociedade. Seguida à uma cena documental onde vemos os moradores de Miraflores, organizados via o Comitê de Defesa da Revolução, trabalhando na manutenção das casas e das ruas do bairro, temos uma cena de diálogo entre Mario e Yolanda, onde os dois conversam de maneira debochada sobre temas diversos. Ao fim, Yolanda pede a Mario que este diga uma verdade que nunca disse a ninguém, ao que este

responde que sente muito medo. Este medo é o medo da mudança que a prática revolucionária operará em sua consciência, medo da superação dos sentidos comuns que embasaram sua vida até aquele momento e que ele já entende como inexorável. A velha sociedade está com os dias contados e com ela também estão suas ideias e ideais. É exatamente nesse momento que o filme opera o retorno à cena da assembleia operária.

Figura 20 - Sequência documental sobre a vida de Guillermo. Para além do uso da narração, também há uma reencenação do crime cometido por Guillermo.



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 21 - Guillermo diz a Mario "entregue-se à vida".



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 22 - Sequência documental onde os moradores de Miraflores trabalham na renovação do bairro, com a participação dos próprios atores do filme, que também ajudam no trabalho.







Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 23 - Mario conta a Yolanda algo que nunca contou a ninguém. Após um zoom in, retornamos, via raccord, à cena da assembleia.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Se antes, éramos jogados na cena sem a devida contextualização, sendo obrigados a apreender o que ocorria por meio da discussão que já se desenrolava, agora somos apresentados a ela como o resultado consequente que a prática revolucionária alcança. O caráter um tanto caótico no início do filme é substituído pela exposição pormenorizada das posições e críticas dos trabalhadores perante a situação de Humberto. Chegamos à assembleia por meio de um *raccord* no rosto de Mario. Logo após dizer, junto à Yolanda, sentir medo, há um *zoom in* em seu rosto e em seguida um corte seco para um *close up*, onde Mario se encontra sentado entre os outros trabalhadores durante a assembleia. Podemos ouvir Candito, primeiramente fora de nosso campo de visão, e logo em seguida em plano médio, junto de outros delegados na mesa diretora, lendo o relatório referente a Humberto. Deste ponto em diante, o filme, por meio de cortes simples entre planos, mostra o que cada trabalhador tem a dizer sobre a situação de Humberto, com ocasionais *inserts* do *close up* de Mario, bem como de Humberto, que se coloca, ao ouvir os companheiros de trabalho, em uma posição prostrada. Ao fim, Candito pergunta ao pleno de trabalhadores se mais alguém tem algo a dizer. Como ninguém mais se pronuncia, este passa a palavra a Humberto. Finalmente retornamos ao momento exato em que o filme se inicia. No momento em que Humberto fala sobre aqueles que “conspiram” contra ele, temos um corte para o *close up* de Mario, que, inicialmente olha para o chão, mas que, no momento que percebe do que fala Humberto, ergue a cabeça e passa a observá-lo de modo bastante inquieto. Mario então se levanta de modo bruto e expõe a real natureza das faltas de Humberto, assim como mostrado na cena inicial. Neste momento, após toda a construção anterior do personagem, um ponto da fala de Mario toma um significado de peso: Mario diz que falará a verdade sobre tudo *como homem*. Assim que termina de dizer tudo, Mario se retira da assembleia. Enquanto ouvimos a decisão da assembleia sobre Humberto, que determina que este, sob o estabelecido na lei de

vadiagem, trabalhe sob vigilância dos outros trabalhadores por seis meses, vemos Mario caminhando de modo muito impaciente pelas ruas de Havana. A câmera aqui se mantém à distância, fazendo uso de lente teleobjetiva, e opera um lento *zoom in* no rosto de Mario.

Figura 24 - Retorno à cena da assembleia operária, com a participação de operários reais no debate.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Figura 25 - Mario segue pelas ruas de Havana. A teleobjetiva o observa de longe.



O sentido desta sequência, em comparação ao início do filme, é transformado dialeticamente através de dois modos: através da demonstração dos processos sociais e políticos que resultam na postura de Mario bem como na existência da própria assembleia e através da contradição que ainda devora Mario subjetivamente, demonstrada imagetivamente por meio dos planos de câmera e da montagem. Mais uma vez a linha entre ficção e documentário, assim como nas cenas anteriores com Yolanda, é deixada de lado, desse modo, o *real* se confronta criticamente com a *elaboração criativa do real*, ocupando dessa maneira o mesmo espaço. É nessa relação que é demonstrado o processo de organização política alcançada pelos trabalhadores ali presentes. A situação é fictícia, ou hipotética, mas os trabalhadores ali presentes nos explicitam suas reais atitudes e posturas perante tal situação. Desse modo, há um movimento de elevação política duplo. Os trabalhadores engajados na *mise en scène*, por via da elaboração dramática de um fato corriqueiro, são convidados a se distanciar do seu ponto de vista, e avaliar de modo crítico sua própria prática política e o sentido desta dentro do processo revolucionário. Por sua vez, ao espectador é demonstrado como se opera o poder operário, como se organiza o instrumento político que é a assembleia de fábrica e como, dentro deste processo, as contradições são encaradas e superadas. Ou seja, tem-se aqui um caráter didático que é, por um lado, bastante claro, e por outro, muito bem integrado na *mise en scène*, ao ponto de tornar-se transparente. Mais à frente no filme, esse procedimento será levado mais a diante. Teremos os trabalhadores, já fora da assembleia e de modo improvisado, ainda discutindo a situação de Humberto. Não há aqui uma construção premeditada de *mise en scène*, a câmera utiliza um método de *cinema direto*, jornalístico, e capta a discussão sem interferir nela. Chega-se ao ponto onde os trabalhadores, inflamados pela discussão, até mesmo esquecem da existência da câmera, passando a conversar entre si, sem se preocuparem em se posicionar para o melhor plano. Quanto a Mario, o uso da teleobjetiva na sequência de seu caminhar por Havana, denota uma fuga. Ele caminha apressadamente, olha pra trás várias vezes. Sobre sua imagem, a voz de Candito lendo a sentença contra Humberto. Ele foge da consequência de seu ato. Não é capaz de aceitar ter traído seu amigo, ainda que em nome da revolução. Mas ele não pode fugir, muito pelo contrário, ele acaba de ultrapassar um limiar do qual não é mais capaz de retornar. O *zoom in* em seu rosto marca bem isso. Mario não pode mais ser como era antes, e seu único caminho é marchar adiante.

Figura 26 - Operários reais debatem a situação fictícia de Humberto.



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Mario busca confrontar-se com outras pessoas sobre sua atitude na assembleia, primeiro com Yolanda e depois com um amigo. Ambos dizem que ele fez o certo, porém ele não pode ouvir isso. É nesse momento em que sua contradição explode. A Yolanda, Mario diz que já sabia que ela não lhe entenderia. Ao amigo, diz que traiu a *moral dos homens*, ao que este responde que esta moral da qual Mario fala deixou de existir a muito tempo. Mario então é confrontado a dizer o que é ser um homem e se é um revolucionário, ao que este responde, bastante alterado, que um “homem é como eu”, e que é um revolucionário, e que a

revolução foi realizada por *machos*, como ele. Corte seco para Candito abrindo a janela de manhã e coando o café. Mario está sentado à mesa, tendo ficado acordado a noite inteira. Mario diz a Candito que está perdido, ao que este responde que ele estava perdido antes. Temos então um corte seco para um muro sendo demolido. Todo o sentido dessa sequência é bastante claro. Frente a prática política consequente, as antigas morais e os sentidos comuns são demolidos. Porém, a transformação da consciência não acompanha a transformação dos meios de produção. A *moral dos homens* que Mario trai significa também a sua própria traição, uma vez que esta moral era intrinsecamente ligada à sua visão de mundo anterior. Por sua vez, essa traição também significa a negação de si próprio. Aquilo que Mario temia está agora consumado, de modo que a revolução, em seu radical e doloroso processo, agora se torna totalizante, objetivamente e subjetivamente. Nesse movimento, Mario negou o homem que era, preservou suas potencialidades, e agora abre caminho para sua própria superação. O *leitmotiv*, por assim dizer, da bola de demolição trazendo abaixo velhas construções é muito objetiva em seu significado, deve-se trazer abaixo a antiga sociedade, por meio da ação dos sujeitos políticos, para que se construa a nova sociedade e a nova consciência.

Figura 27 - Mario busca a opinião de outros sobre sua atitude na assembleia, mas não consegue aceitar o que fez.





Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Por fim, o último plano do filme possui um conteúdo imageticamente simbólico bastante interessante. A câmera enquadra, de modo *panorâmico*, Mario e Yolanda em primeiro plano e ao fundo prédios novos recém construídos. Mario e Yolanda discutem, e não há mais sinal de demolição, mas somente de construção. A nova sociedade se constrói ao mesmo tempo que não nega suas contradições. A imagem da bola de demolição dá lugar aos novos prédios, e as certezas e preconceitos que Mario e Yolanda possuíam são aos poucos, através da discussão e crítica, superados. O caminhar conflituoso rumo ao horizonte em construção sublinha qual a natureza do processo revolucionário, que é um processo vivo e contraditório, e cujo projeto não é deste ou daquele indivíduo, mas sim das massas trabalhadoras como um todo, em sua coletividade.

Figura 28 - Plano final do filme



Fonte: *De Cierta Manera* (1974/1977)

Existem muitos outros aspectos que poderiam ser discutidos em “De Cierta Manera” que não poderemos tratar neste trabalho, mas gostaríamos de sublinhar como o filme é capaz de conjugar dialeticamente a mobilização de pessoas reais em seu fazer com o caráter didático político que deve assumir perante o público em geral, de modo bastante radical e consequente. Nesse sentido, como colocamos anteriormente, o filme é capaz de, ao mesmo tempo que serve de veículo para a maior compreensão da realidade, através da maneira com que trabalha os diferentes níveis de mediação com o real, também é capaz de mobilizar politicamente as massas do território em que foi produzido. É um filme que não fala simplesmente das pessoas, mas que também dá voz para que as próprias pessoas falem. E nesse processo, faz com que estas pessoas, através de sua interação com o fictício, pensem criticamente sua própria prática.

3.2 – Grupo Ukamau

3.2.1 – El Coraje del Pueblo (1971)

O filme “El Coraje del Pueblo” tem como foco a reconstituição dos eventos imediatamente anteriores ao acontecimento conhecido como “massacre da noite de San Juan”. Em 1965, René Barrientos, como forma de tentar esmagar a resistência operária mineira aos decretos promulgados em maio de 1965, que reduziam em 40% os salários destes, declara a ocupação militar de todo território mineiro e coloca a COB e todos os

sindicatos e partidos de oposição na ilegalidade. Em 1967, as mobilizações mineiras são retomadas de forma intensa e, nas minas de Catavi e Siglo XX, é declarada uma greve de 24 horas. Os dirigentes mineiros então decidem marcar uma plenária para os dias 25 e 26 de junho, a fim de discutir uma pauta de reivindicações, para além da questão da guerrilha, que já se instaurara no país, sob o comando de Che Guevara. Os sindicatos mineiros já haviam arrecadado fundos para a guerrilha, e havia expectativas de sua integração na luta armada em desenvolvimento. O exército, porém, alertado desse movimento da parte dos mineiros, decide impedir a mobilização por meio de um ataque surpresa às vésperas da realização da plenária. Com os mineiros desarmados e despreparados, o resultado deste ataque foi um massacre com um número desconhecido de vítimas.

Usando o testemunho dos sobreviventes deste massacre, bem como dos familiares e amigos das vítimas, para além da experiência coletiva a que passou toda a comunidade, o filme, em seu encadeamento de situações históricas com a intervenção ativa dos participantes reais destes eventos, tenta fazer vir à superfície a relação dialética entre os diversos fenômenos e desencadeamentos econômicos e políticos, eliminando dessa maneira as distorções ideológicas e, através da síntese, chegar a um esclarecimento das reais causas do que é mostrado.

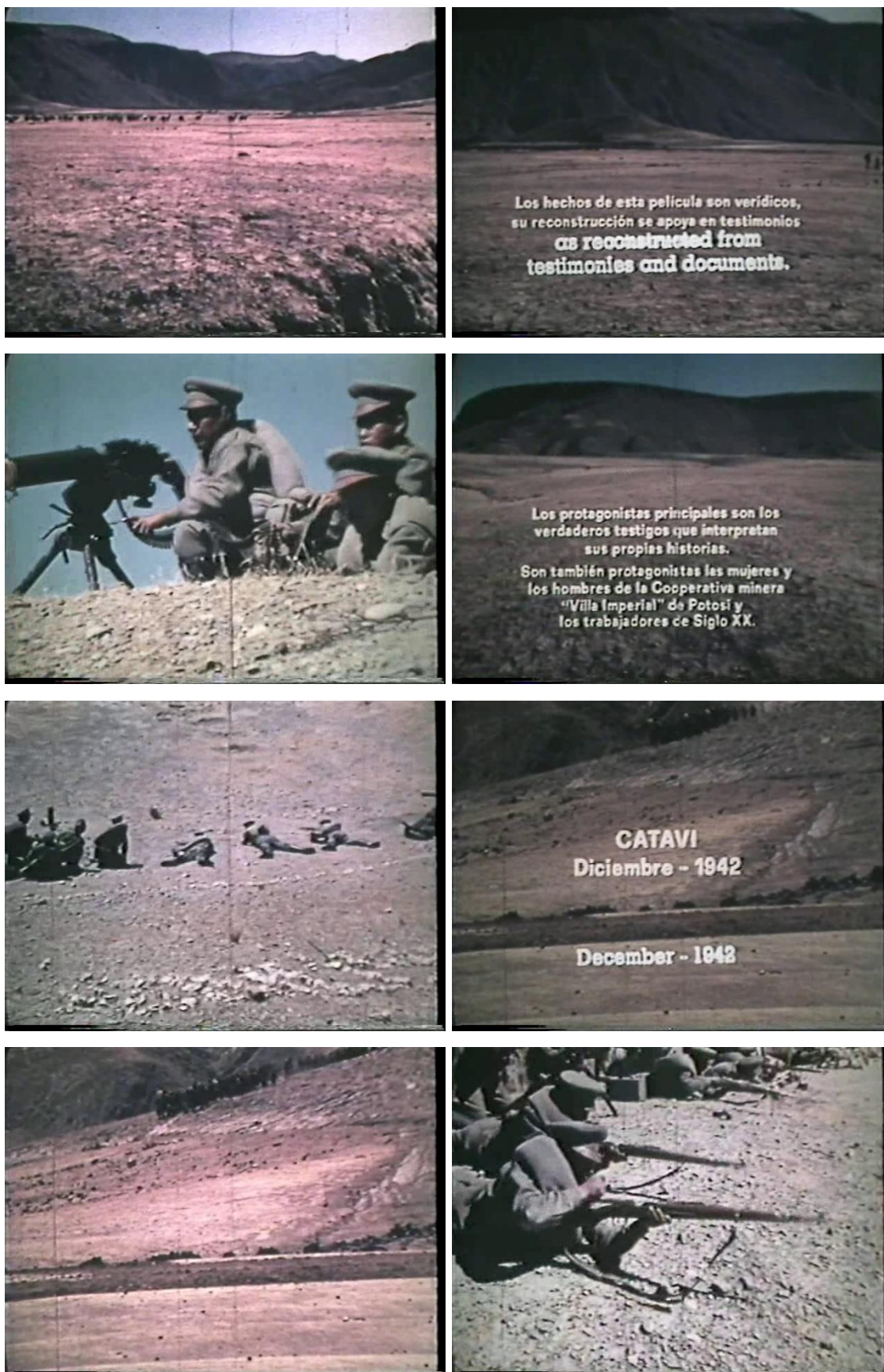
“[...] se empleó un método reconstructivo que tenía un principio similar al de las leyes de la dialéctica: la de los cambios cuantitativos en cualitativos, y entonces, por medio de una cadena de saltos de una situación histórica a otra, se establecía la conexión secreta, la lógica interna, la interrelación del fenómeno histórico que aparecía deformado en su exterior por la superposición de elementos anecdóticos, que en síntesis eran eliminados, para llegar así al esclarecimiento. Pero toda esta estructura que eliminaba las limitaciones y los vicios de la argumentación era a su vez respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos que autointerpretaban sus experiencias, dando de esta manera el toque de irrefutabilidad documental.”⁶³ (SANJINÉS, 1978, p.22)

O filme, finalizado em 1971, trata de maneira mais pormenorizada de um evento contemporâneo à sua realização, o massacre da noite de San Juan, ocorrido em 1967, porém, no seu escopo de conjugação da memória de luta da comunidade mineira, ele trata de trazer

⁶³ [...] se empregou um método reconstrutivo que tinha um princípio similar ao das leis da dialética: a das mudanças quantitativas em qualitativas, e então, por meio de um encadeamento de saltos de uma situação histórica a outra, se estabelecia a conexão secreta, a lógica interna, a inter relação do fenômeno histórico que aparecia deformado em seu exterior pela sobreposição de elemento anedóticos, que na síntese eram eliminados, para chegar assim ao esclarecimento. Mas toda esta estrutura que eliminava as limitações e os vícios do argumento era por sua vez, respaldada pela intervenção presente e viva dos próprios protagonistas e testemunhas dos fatos que auto interpretavam suas experiências, dando desta maneira o toque de irrefutabilidade documental. (tradução nossa)

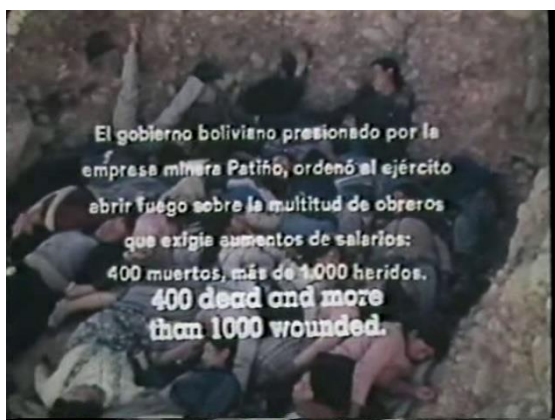
para aquele presente uma série de outros momentos de mobilização, e neste movimento, o filme denuncia como cada uma dessas mobilizações foi esmagada pela ação da burguesia. Logo nos primeiros momentos do filme, somos transportados para 1942, em meio a uma manifestação de trabalhadores. Trata-se da greve mineira ocorrida em Catavi e brutalmente reprimida pelo exército a mando dos barões do estanho, em particular Simon. I. Patiño. Surgem na tela letreiros com os dizeres: “los hechos de esta película son verídicos, su reconstrucción se apoya en testimonios e documentos”. Intercalam-se imagens da manifestação mineira e de soldados, que esperam de maneira apreensiva a aproximação da massa trabalhadora. Os gritos das reivindicações se intensificam e a moral da manifestação de eleva. É nesse momento que, de modo inadvertido e sem provocações, o exército dispara contra a multidão mineira. O desespero se instala. Em meio a gritos e choros, a multidão se dispersa deixando para trás seus mortos. O exército, então, visando escamotear o número de vítimas do massacre, joga os corpos em valas coletivas. Em meio a isso, começam a soar fortes tambores, que tratam de acentuar a barbárie que acabara de ocorrer. Surge um novo letreiro: “El gobierno boliviano presionado por la empresa minera Patiño, ordeno al exérjito abrir fuego sobre la multitud de obreiros que exigen aumentos de saláios: 400 muertos, más de 1.000 heridos.”. Corte seco para a foto de Simon Patiño, com a legenda: “Personas responsables: Simon Patiño, Dueño de las minas”. Em seguida, corte seco para a foto de Pedro Arce, com uma legenda com seu nome e seu cargo, ministro de governo. Por último, corte seco para a foto do presidente boliviano à época, o general Enrique Peñaranda. A isto se seguem mais casos de repressão governamental, dessa vez só como sequência de fotos de tais repressões, sempre seguindo a essas, as fotos e os nomes dos responsáveis: Potosi, 28 de janeiro de 1947, número de mortos desconhecido; Siglo XX, 28 de maio de 1949, 80 mortos e 115 feridos; Vila Victoria – La Paz, 18 e 19 de maio, 200 mortos e 450 feridos; Sora, 28 de outubro de 1964, o exército bombardeia a zona mineira, número de mortos desconhecidos; imagens da ocupação militar da zona mineira em maio de 1965, número de feridos desconhecido, 800 mortos; e por fim, Llallagua, setembro de 1965, 105 feridos 32 mortos. Tudo sublinhado pelo som forte e ritmado de tambores.

Figura 29 - Sequência inicial de "El Coraje del Pueblo", onde o filme rememora os diversos episódios de violência contra o povo ocorridos durante a história boliviana.









Fonte: *El Coraje del Pueblo* (1971)

Já nesta sequência inicial, o filme faz um movimento duplo em sua construção didática: de um lado, denuncia os arranjos entre a burguesia e o governo, evidenciando como este é sujeito direto dos desígnios daquela, tomando o cuidado de não apenas nomear os responsáveis pelo esmagamento do povo, como também de mostrar-lhes a cara, para que a névoa ideológica em torno das estruturas do sistema capitalista seja dissipada, desmontando o caráter abstrato do Estado, demonstrando assim que este é peça no domínio direto de classe e que esta classe, a burguesia, tem nome e sobrenome. O segundo movimento é o da rememoração, do resgate das memórias coletivas das comunidades. Não há um único ator durante o filme inteiro. Todas as pessoas que participam de sua construção são moradoras da própria comunidade. No processo de reconstituição dos acontecimentos representados pelo filme, na ação criadora do povo, abre-se espaço para a espontaneidade de experiências populares ao qual este cinema revolucionário almeja. O desenrolar das sequências, que não são planejadas a priori, mas, pelo contrário, são deixadas ao mando da multidão de trabalhadores, ali reunidos, que criam os diálogos e gestos no próprio movimento da memória que ali se evoca, dá corpo vivo à experiência passada da comunidade. A câmera, nessa situação, se coloca no mesmo ponto de vista desta, participando como uma testemunha a mais dessa experiência.

“Al eliminarse la verticalidad propia del cine concebido a priori, se daba paso y se abrían las puertas a una participación real del Pueblo em el processo de creación de una obra que ataña a sua historia y destino. [...] La cámara tenía, por lo tanto, que jugar um papel de protagonista a sua vez, debía situarse en los puntos de vista de los participantes y participar como um testigo a más.⁶⁴” (SANJINÉS, 1978, p.23)

Desse modo, através do uso de planos sequência, com pouca interferência de cortes, e planos abertos, em que a comunidade é entendida em sua totalidade, e rejeitando o uso extenso do primeiro plano, tão comum no cinema convencional, o filme traduz a cosmovisão da comunidade tradicional indígena para a linguagem cinematográfica. A memória coletiva de uma comunidade só poderia ser representada através da linguagem própria da comunidade a que ela pertence, no caso de “El coraje...”, as comunidades mineiras e campesinas.

A memória e a história que se evoca nessa sequência é a história dos vencidos. É a reminiscência coletiva, expressa nos indivíduos do presente, que, ao se vincularem

⁶⁴ Ao eliminar a verticalidade própria do cinema concebido à priori, se dava lugar e se abriam as portas a uma participação real do Povo no processo de criação de uma obra que diz respeito a sua história e destino. [...] A câmera tinha, portanto, que jogar por sua vez um papel de protagonista, devia se colocar no ponto de vista dos participantes e participar como uma testemunha a mais. (tradução nossa)

historicamente com as lutas das gerações passadas, devem agora cumprir a tarefa da libertação. Como coloca Benjamin:

“O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consome a tarefa de libertação em nome das gerações derrotadas.” (BENJAMIN, 1987, p.228)

Ainda em diálogo com Benjamin:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi de fato”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (BENJAMIN, 1987, p.224)

Perceba que estes processos transcendem a estrutura narrativa do filme. Não há aqui uma relação meramente obra/público, que já se desintegra pelas próprias características de produção. Há também um processo de auto-organização dos trabalhadores que participam da ação do fazer fílmico. Pela reconstituição da memória em ato encenado, sem a interferência de um “autor”, como entendido na concepção burguesa de cinema, a intervenção dos trabalhadores, ao compreenderem os objetivos políticos a que almejava o filme, passa a uma postura consciente militante.

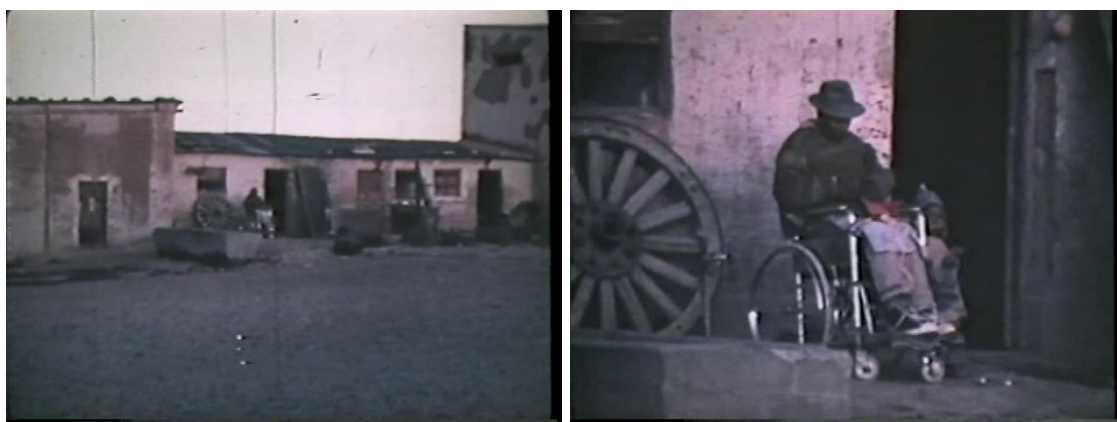
“En la filmación de *El coraje del Pueblo* muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir como debían reconstruirse las cosas. Por otra parte, ellos las interpretaban con una furza e una convicción difícilmente alcanzables por un actor profesional. Esos compañeros no solamente querían transmitir sus vivencias con la intensidad que tuvieron sino que sabían cuáles eran los objetivos políticos de la película, y su participación se hizo por eso militancia. Tenían clara conciencia de cómo iba a servir la película llevando la denuncia de la verdad por todo el país y se dispusieron a servirse de ella como un arma.”⁶⁵ (SANJINÉS, 1978, p.63, grifo do autor)

Fazendo uso de um método semelhante ao utilizado em “De Cierta Manera”, após esta sequência inicial, o filme passa à uma narração, com imagens documentais do complexo de minas Siglo XX, fazendo uma apresentação geral da situação dos moradores da comunidade

⁶⁵ Na filmagem de *El Coraje del Pueblo* muitas cenas se realizaram no exato lugar dos fatos, discutindo com os verdadeiros protagonistas dos acontecimentos históricos que estávamos reconstruindo, aqueles que no fundo tinham mais direito que nós de decidir como deviam ser reconstruídas as coisas. Esses companheiros não queriam somente transmitir suas vivências com a intensidade que as tiveram como também sabiam quais eram os objetivos políticos do filme, e sua participação se fez por isso militância. Tinham claro consciência de como iria servir o filme, levando a denúncia da verdade para todo o país e se dispuseram a servir-se dele como arma. (tradução nossa)

mineira e do fato político que o filme propõe mostrar, deixando claro que este processo se dará pelos olhos dos próprios sobreviventes do massacre. Através de um *zoom in* bastante lento, nos é apresentado um desses sobreviventes da noite de San Juan, Saturnino Condori. Atingido com um tiro nas costas, agora está paraplégico. A narração nos conta que a cadeira de rodas que possui foi doação da esposa de Ovando Candia, general comandante do exército boliviano, exército este responsável pelo massacre. Após um *plano médio*, onde Saturnino olha diretamente para a objetiva da câmera, temos um corte seco para uma *panorâmica* da comunidade mineira. Nesse ponto, a narração assume um método quase jornalístico de apresentação da situação na mina. Nos fala sobre a saúde dos mineiros, a maioria com tuberculose, a situação dos salários, da média de vida, da mortalidade infantil bem como da importância estratégica das reservas de estanho presentes no território. O filme então passa a nos apresentar outros sobreviventes, cada um em plano geral, nomeando-os e os situando historicamente: Frederico Vellejo, mineiro, Felicidad Coca, viúva do dirigente mineiro assassinado na noite de San Juan, Rosendo Garcia Maisman, a universidade onde estuda Eusebio Gironde, líder estudantil que estava em Siglo XX no dia do massacre para participar da assembleia mineira que nunca se realizou. Retornamos à *panorâmica*, que passa a utilizar o *zoom in* para nos aproximar dos mineiros que vivem ali. A narração então diz de modo muito claro que o que se desenrolará de agora em diante é a crônica dos dias anteriores ao massacre, contada através das experiências reais da comunidade, para que desse modo possamos compreender da forma mais consequente os fatos que ocorreram. Nesse ponto passamos ao relato de uma mulher, em *voice over*, esposa de um mineiro assassinado e uma das líderes entre as mulheres organizadas da mina.

Figura 30 - O filme, através da narração, nos apresenta os sobreviventes do massacre de San Juan.





Fonte: *El Coraje del Pueblo* (1971)

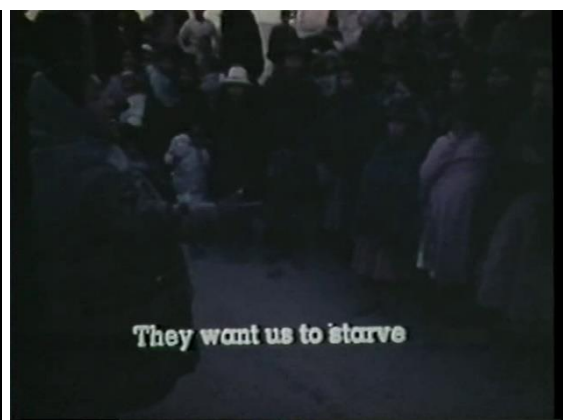
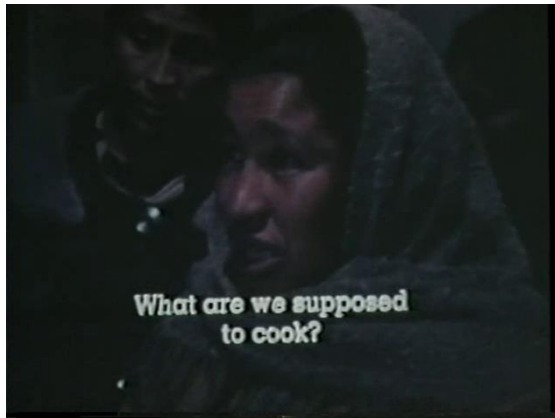
Esta sequência com narração distanciada, *por cima*, possui, em um primeiro nível, um caráter didático bastante claro. Através da apresentação objetiva das condições materiais daqueles que moram e sobrevivem na mina, o filme ancora historicamente os acontecimentos, o liga ao concreto da luta política. Daí também a necessidade de nomeação das pessoas envolvidas nos acontecimentos apresentados. Aqui podemos identificar um segundo nível, onde o distanciamento da narração não deve ser entendido como um apartamento, mas muito pelo contrário, ele é um convite à análise e a apreensão *compromissada* com aquilo que é posto. Da mesma forma que ao nomear os responsáveis dos massacres anteriores o filme tenta operar um processo de desmistificação das estruturas ideológicas que tornam opacas as relações econômicas e políticas do Estado, ao nomear os trabalhadores e trabalhadoras da mina, organizados e envolvidos na luta política objetiva, o filme tenta dar concretude à forma abstrata que por vezes a luta política assume. Utilizando esse movimento dialético, de ir do geral abstrato ao concreto particular, para então retornar ao geral, dessa vez elevado a uma categoria superior de apreensão, onde as inter relações políticas e econômicas dos diferentes processos sociais agora são passíveis de compreensão, o filme irá trabalhar temas como o imperialismo, a relação capital trabalho, a organização revolucionária dos trabalhadores, etc. Desse modo, cada cena do filme parte de um relato objetivo de um sobrevivente ou de parentes de vítimas do massacre de San Juan, para logo em seguida desenvolver de maneira reconstitutiva o relato ali apresentado. E esse processo reconstitutivo, como colocado anteriormente, opera em dois níveis: o didático/ de denúncia, em sua relação com o público ou espectador, e o nível organizacional, na sua relação com os trabalhadores envolvidos em sua própria produção.

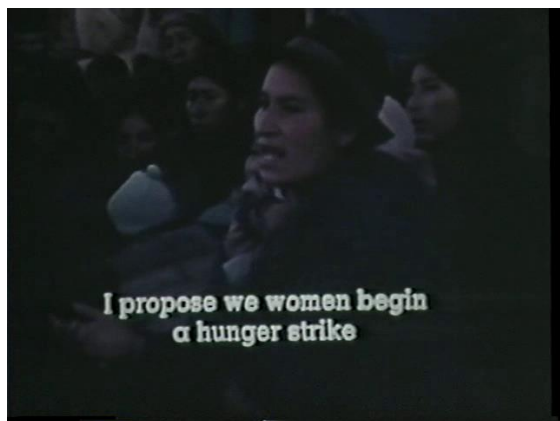
Talvez seja esse processo de auto-organização dos trabalhadores aquilo que de maior potência tem o método do Grupo Ukamau. A utilização da câmera e da montagem nessas sequências reconstitutivas é operada de maneira bastante particular para cada situação. Como já demonstramos anteriormente, o uso do *plano sequência* é privilegiado, a partir de um entendimento que este corresponde de modo mais consequente à visão de mundo dos povos originários, porém, o filme também opera métodos de enquadramento que atuam dialeticamente com estes *planos sequenciais*, potencializando suas possibilidades de comunicação. Uma sequência é interessante nesse sentido: Domitila Chungara, por via de *voice over*, se apresenta a nós. Sobre imagens de seu dia a dia, onde faz trabalhos domésticos e a vemos cuidando dos filhos, ela nos conta, ainda em *voice over*, sobre sua criação e sobre como passou a se organizar e a liderar as donas de casa da comunidade. Temos então um

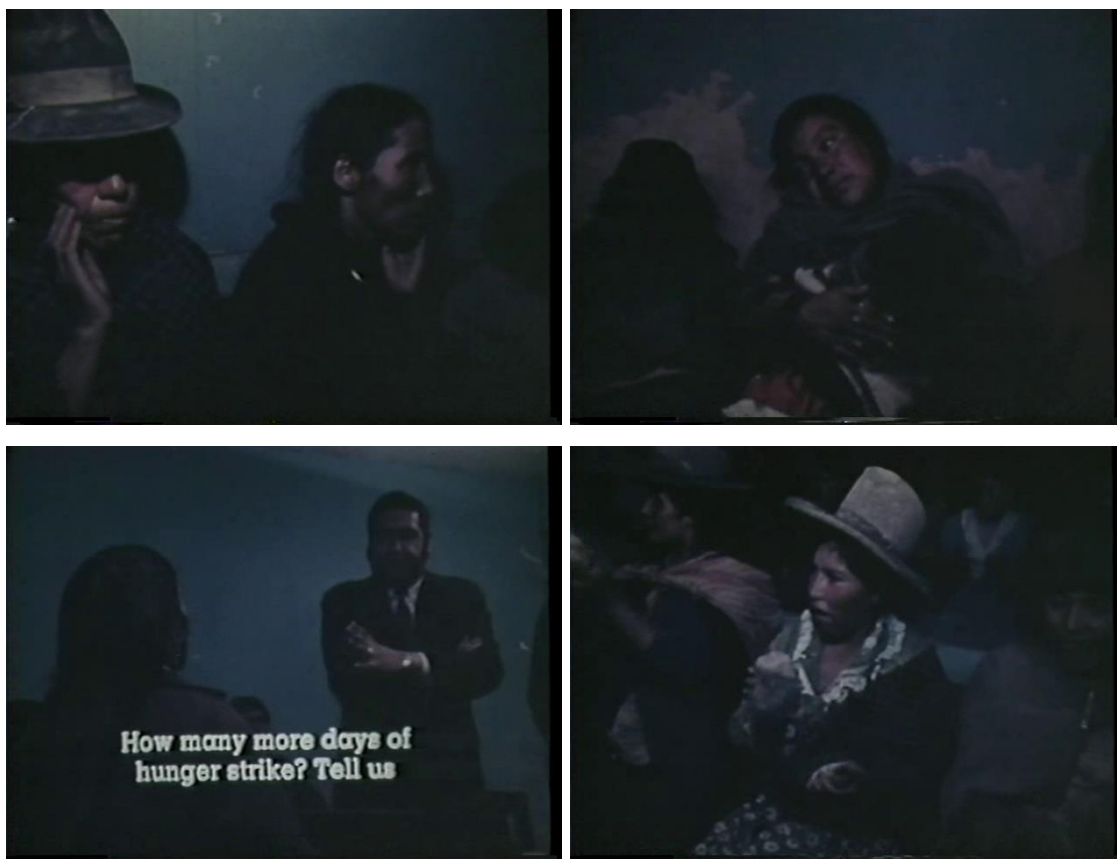
corte seco para um *close up* de seu rosto. Ela lidera um grupo de donas de casa que reclamam pela falta de alimentos no armazém das minas. A montagem passa a fazer um jogo bastante rápido de enquadramentos, indo de *close up* em *close up*, pelos rostos de cada mulher que toma a palavra, a planos gerais, onde a câmera por vezes se move por entre os ombros dos vendedores do armazém, e por outras assume um enquadramento *plongè*, colocando-se literalmente *por cima* da situação. Depois de não conseguirem resolver a questão com os funcionários do armazém, as mulheres vão para fora, onde se encontra o restante da comunidade. O filme então volta a fazer uso do plano sequência, acrescido de breves *inserts* em plano geral das pessoas ali reunidas, nos mostrando a fala de Domitila, que critica a postura dos homens ali presentes, que por sua vez se defendem ao dizer que não podem fazer muito pois estão desarmados, com seus dirigentes presos e ainda por cima, existem infiltrados do governo no movimento. Uma das mulheres então conclama as companheiras a fazerem uma greve de fome. Corte seco para um *close up* de uma pintura de Simon Bolívar. Através do *zoom out*, nos é mostrado o lugar onde as mulheres se reúnem em sua greve. O filme passa a utilizar um método de montagem semelhante ao da cena no armazém, com cortes entre *close ups* e *planos gerais*, onde vemos todas organizadamente sentadas e resolutamente em silêncio. A câmera também faz uso do *zoom in*, de modo a acentuar as expressões das mulheres, em particular a de Domitila. Quando o superintendente das minas chega ao recinto para conversar com as mulheres, volta-se a fazer uso do plano sequência. Porém, conforme a discussão vai se tornando tensa, os cortes mais rápidos retornam e, no momento em que as mulheres expulsam o superintendente, temos vários *close ups* de diferentes mulheres balançando chocalhos.

Figura 31 - Domitila Chungara se apresenta e temos em seguida a reconstituição da greve de fome realizada pelas mulheres da comunidade.









Fonte: *El Coraje del Pueblo* (1971)

Aqui podemos observar o movimento do geral ao particular se expressando imagetivamente. Esse movimento se opera em dois níveis, um dentro de cada cena e outro no encadeamento da sequência como um todo. Nesse sentido, na cena que se desenrola dentro do armazém, a passagem dos *close ups* aos *planos gerais*, para além da aproximação e distanciamento da situação apresentada, tem também a função de passagem dos níveis de mediação do particular ao geral. Quando tratam de questões de debate individual, particularizado, o filme acentua o uso dos *close ups* e, quando as mulheres passam a falar conjuntamente, expressando dessa maneira a vontade geral que se transmite pelo coletivo, o filme tende a utilizar o *plano geral*, com o caminhar da câmera pela ação que ali se desenrola. À primeira vista, o espectador poderia ler essa construção narrativa como algo bastante comum, não fosse a instrumentalização da *mise en scène* aqui empregada. A maneira como os diálogos se desenrolam se dão de maneira improvisada, com cada participante se expressando de maneira quase espontânea. Dentro dessa dinâmica, o processo de esclarecimento que se opera dentro da cena é pensado, seguindo uma tradição brechtiana, como instrumento de afetação particularmente para aqueles que participam de seu fazer, dos atores que ali constroem a cena. De forma semelhante às cenas de assembleia e *pseudo-cinema direto*

presentes em “De Cierta Manera”, interessa aqui mais a mobilização e análise crítica que podem fazer os próprios trabalhadores engajados na produção do filme do que exatamente a relação do público que posteriormente se dará com a obra. Porém, diferente do filme do ICAIC, aqui não se parte de uma situação hipotética, mas sim da memória coletiva da comunidade, da experiência viva. Assim sendo, as pessoas que experienciaram as situações ali colocadas podem se dar novamente com elas, dessa vez de modo distanciado tanto temporalmente quanto subjetivamente, no sentido clássico brechtiano, e assim realizar balanços e projeções. O que é encenado, nos é claro, não é exatamente o que ocorreu, mas sim a interpretação política que a comunidade dá aos fatos históricos ali apresentados. É isso o que significa “articular historicamente” a memória remanescente, como coloca Benjamin. Essa é uma questão chave. Esse movimento se dará durante todo o filme, em cada uma das reconstituições. Voltando à sequência da qual falávamos, o momento que corresponde à passagem do particular ao geral se opera imagetivamente na passagem da cena do armazém à cena do lado de fora, com toda a comunidade presente. Da discussão particularizada realizada pelas mulheres no armazém, com seu ambiente fechado e opressor, passamos à discussão da comunidade em sua coletividade, sob céu aberto e planos gerais. Não se discutem mais questões desta ou daquela família, como foi no armazém, agora deve-se debater o bem geral da comunidade. A discussão elevou-se a um maior nível político. Faz-se críticas à atitude dos homens, e projeta-se possibilidades políticas, a dianteira das mulheres. Debate-se a tática, a greve, e o seu objetivo estratégico, a melhoria da questão alimentar. A câmera volta a privilegiar o *plano sequência*, de modo bastante similar ao empregado na sequência inicial do filme, durante a manifestação mineira. Entre a coletividade, que debate e decide coletivamente, a câmera retoma o papel de testemunha, movimenta-se e se coloca como mais um entre tantos. Quando retornamos ao particular, já durante a greve de fome, com novamente o uso de *close ups* e cortes entre planos, este particular não é mais o mesmo da cena do armazém, mas sim um particular dialeticamente superado. Já podemos compreender as motivações e as causas que desembocaram na greve. Quando o superintendente começa a discutir, graças ao debate coletivo da cena anterior, podemos identificar as mistificações ideológicas em suas falas quando evoca o nacionalismo. A abstração que era a “companhia” na cena do armazém, sem rosto e cujos mandonismos pareciam vindos do céu, foi desvelada, e agora, após o debate coletivo da comunidade, é possível detectar a demagogia e virulência do superintendente como aquilo que é, e quais interesses ele está realmente defendendo. E mais uma vez, esse processo se dá também a nível dos trabalhadores e trabalhadoras participantes da cena, que, utilizando novamente o improviso e a semi espontaneidade, se

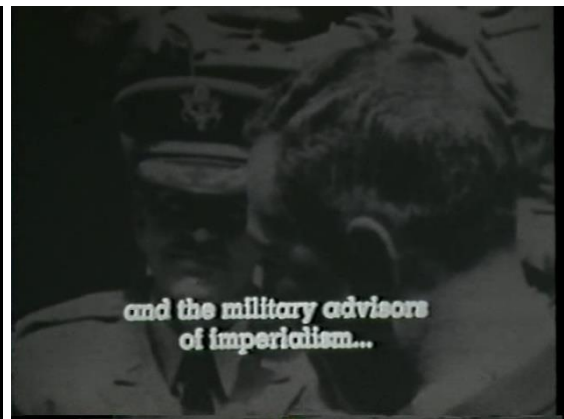
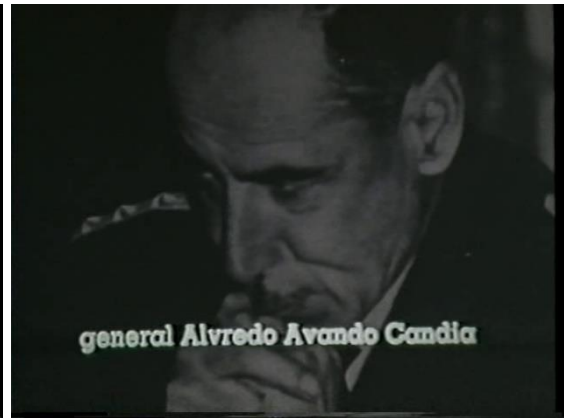
confrontam com a reconstituição de sua experiência de modo crítico e distanciado, de modo politicamente transformado.

Gostaríamos agora de dar um salto à sequência final do filme, a que se segue logo após a reconstituição do massacre de San Juan. São as primeiras horas da manhã e o sol ainda não nasceu. Vemos um caminhão partir da vila. Dentro de sua caçamba, sobreviventes e cadáveres. Ele segue pelas estradas de terra desertas da comunidade mineira. O silêncio é absoluto, de modo que só ouvimos o som do motor. Segue um jogo de *close ups* das pessoas na caçamba e de *planos gerais* do caminhão passando por entre as casas. Corte seco para um cemitério, seguimos em plano sequência o caminhar de vários sobreviventes por entre os túmulos. Ao mesmo tempo, há o retorno da narração distanciada, que nomeia, pessoa a pessoa, os assassinados conhecidos durante o massacre, acentuando que nunca será possível saber o número real de mortos devido à ação de ocultamento realizada pelo exército. Através do uso de *zoom out*, os enquadramentos passam do *plano americano* das pessoas caminhando ao *plano geral* do cemitério, fazendo com que nós as perdemos de vista por entre os túmulos, nos dando desta maneira, de forma imagética, a dimensão do massacre. Após a narração dizer que não devemos nos esquecer dos responsáveis por ele, ela passa a nomeá-los da mesma forma que o filme nomeou os responsáveis pelos massacres históricos anteriores. Surgem as fotos, uma após a outra, acompanhado pela narração, de René Barrientos Ortuño, Alfredo Ovando Candia, uma foto institucional de um grupo de oficiais, onde a narração identifica o general Amado Prudencio, os coronéis Barreo, Villalpondo e Acero, bem como o major Zacarias Plaza. Em seguida surge a foto de dois oficiais norte-americanos, aos quais a narração identifica como assessores militares do imperialismo, sendo estes aqueles que exigiram a ocupação militar da zona mineira. Corte para um *plano panorâmico*, onde vemos um grupo de mineiros descendo a montanha, organizados em marcha. Aos poucos, podemos ouvir o som de flautas tradicionais que lentamente se tornam mais altas em volume. Há um *zoom in* em direção aos mineiros em marcha, passando estes a ocupar a maior parte do quadro. À medida que os manifestantes se aproximam, a música se torna dominante junto com as vozes do povo. Há então um corte para um *plano geral*. A câmera, que antes se encontrava distante da multidão, agora se coloca no mesmo nível desta. Em *plano sequência*, os trabalhadores em marcha passam pela câmera que agora está no meio da manifestação. Ouvimos as palavras de ordem sendo gritadas: “Vitória ao povo!”, ao mesmo tempo em que a música alcança seu clímax, com um tom vibrante e contagiante. Neste momento, a câmera passa a se mover por entre os trabalhadores, caminhando ao seu lado, nos mostrando seus

rostos, seus conclames para a luta. Por fim, temos uma panorâmica dos manifestantes, tão numerosos que ocupam o quadro de ponta a ponta, que marcham por entre as montanhas empunhando a bandeira boliviana.

Figura 32 - Sequência final de "El Coraje del Pueblo"







Fonte: *El Coraje del Pueblo* (1971)

Aqui, o filme faz uso de um método semelhante ao empregado em sua sequência inicial, operando um retorno à primeira construção, porém, através do movimento dialético de passagem do particular ao geral que demonstramos anteriormente, este retorno é um retorno superado e elevado. Se na sequência inicial, o caráter de denúncia se colocava como aquele mais acentuado, operando no imediato da memória política da comunidade mineira para realizar o processo de elevação e esclarecimento político, ou seja, ainda num plano das ideias, aqui este processo se dá de modo transformado com vistas à mobilização revolucionária, da teoria à prática. Da denúncia imediata, com a nomeação dos responsáveis, passamos não à revolta resignada, mas a ação política organizada. No início do filme, passamos da manifestação ao massacre, seguido da denúncia. Aqui se opera um movimento inverso. Passamos do massacre e denúncia à manifestação. Não somente isso, há uma evocação, através da música, de um clímax emocional bastante específico de vitória. Desse modo, o filme nos diz, através desta construção imagética e narrativa, que o massacre, ao invés de esmagar a vontade de luta do povo, muito pelo contrário, inflama sua revolta e o impele a esta luta, uma luta imparável até a “vitória do povo”, como nos diz a própria massa que marcha por entre as minas. Por sua vez, ao caminhar por entre essa massa, a câmera convida o espectador a se juntar a essa luta, a se colocar ombro a ombro com o povo, marchar a seu lado. O plano final, onde vemos a multidão de manifestantes, serve para termos a dimensão histórica desta luta. Esta não se trata de uma luta particular, mas sim se trata da luta de todo o povo, que totaliza o esforço de libertação da própria nação. Quando a multidão ocupa de ponta a ponta o quadro, é isto que está implícito. A totalidade da luta política é a totalidade das lutas populares, não somente as do imediato, mas as históricas, que aqueles que lutam hoje carregam em suas bandeiras, e que irão, como já colocado por Benjamin, vingar as gerações passadas realizando a libertação no presente.

É essa conjugação de passado e presente que é trabalhada em “El Coraje del Pueblo” que faz com que as lutas do povo possam ser entendidas em sua continuidade e na sua historicidade. Para além disso, o filme não se limita a um exercício da memória militante do passado, mas também convoca àqueles engajados na obra, tanto a nível de espectador quanto a nível de co-autor participante, para a construção do futuro. Nesse sentido, ao abrir e encerrar-se com a marcha do povo organizado, o filme assinala a permanente marcha das massas rumo à sua libertação e, ainda que no caminho o povo seja impedido de marchar pela violência da reação burguesa, esta marcha só pode ser atrasada, nunca parada, e o povo voltará sempre a se levantar e continuará sua luta até a vitória final, o socialismo.

3.3 – Cine Liberación

3.3.1- La Hora de los Hornos (1968)

O projeto de “La Hora de los Hornos”, bem como a subsequente elaboração teórica que o grupo Cine Liberación desenvolverá a partir da publicação do manifesto “Hacia un Tercer Cine”, tem início em 1966, no contexto do golpe militar chamado eufemisticamente por seus perpetradores de *Revolución Argentina*. O golpe, ao invés de trazer, como pretendiam as oligarquias que o apoiaram, a paz dos cemitérios típica dos golpes militares tão comuns no continente, desencadeou um processo de reorganização dos trabalhadores, propulsando o movimento peronista, proscrito desde o golpe de 1955, a uma nova fase de ascensão, que culminará com o retorno de Perón ao poder em 1973. Assim sendo, toda a proposta de prática do Cine Liberación estava intrinsecamente ligada a este movimento geral de ascenso das massas que se desenrolava. Como coloca Octavio Getino:

“En este sentido, la práctica de producción y difusión del Grupo Cine Liberación estaba condicionada por la existencia de una situación ascendente de movilización y organización popular que era previa a la práctica cinematográfico-política misma. Tal situación definiría sustancialmente la orientación de dicha práctica y de la teoría que la acompañaba.⁶⁶” (GETINO, p.8, 1979)

⁶⁶ Nesse sentido, a prática de produção e difusão do Grupo Cine Liberación estava condicionada pela existência de uma situação ascendente de mobilização e organização popular que era prévia à prática cinematográfica-política mesma. Tal situação definiria substancialmente a orientação de dita prática e da teoria que a acompanhava. (tradução nossa)

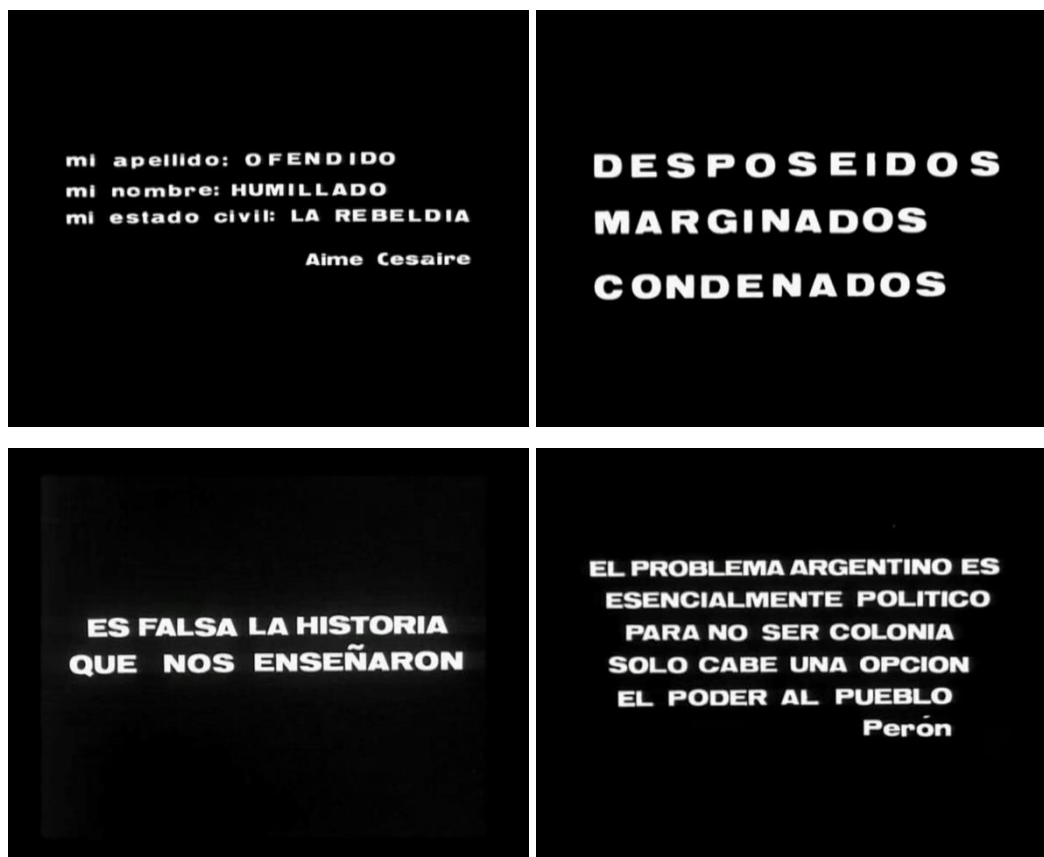
Desde o final de 1965, Fernando Solanas e Octavio Getino já tinham um projeto de filme que registrasse depoimentos de militantes e sindicalistas, bem como membros destacados da chamada Resistência Peronista. O subtítulo deste projeto seria “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”. Durante o processo de realização, no qual se somou ao grupo Gerardo Vallejo, o Cine Liberación foi modificando sua proposta inicial bem como revisando algumas posições e ideias. Desse processo de revisão resulta a forma de “La Hora de los Hornos”. Com duração de 4h e 20min, o filme é dividido em três partes: “Neocolonialismo y Violencia”, “Acto para la Liberación” e “Violencia y Liberación”.

Cada uma dessas partes possui uma construção bastante particular. Isso se deve principalmente à questão da “instrumentalização” da obra, como exposto no capítulo anterior. Devido a envergadura do filme, não poderemos aqui passar a revista as três partes, antes disto, faremos um estudo geral da construção e da interrelação de cada uma.

A primeira parte, “Neocolonialismo y Violencia”, pode ser classificado, de modo geral, e como faz o próprio Cine Liberación, como um *filme ensaio político*. Em sua construção, ele está dividido em uma sequência de abertura e mais treze capítulos: “1 – La Historia”, “2 – El Pais”, “3 – La Violencia Cotidiana”, “4 – La Ciudad Porto”, “5 – La Oligarquia”, “6 – El Sistema”, “7 – La Violencia Politica”, “8 – El Neoracismo”, “9 – La Dependencia”, “10 – La Violencia Cultural”, “11 – Los Modelos”, “12 – La Guerra Ideologica” e “13 – La Opcion”. Através desses treze capítulos, o filme faz uma análise da situação argentina, passando da situação particular do país para uma análise da américa latina e do terceiro mundo de modo geral. Essa primeira parte faz um uso bastante pesado de técnicas de montagem associativas, por um jogo de aproximações e contraste, de modo a traduzir, e reforçar, imagetivamente os argumentos da narração. Não só isso, o uso de letreiros e citações também tem grande peso em sua construção narrativa. De Frantz Fanon a Mao Tse Tung, de Marti a San Martin, o uso destas citações que se inscrevem na tela pode ser entendido, dentro da lógica construtiva da obra, por um lado, como o chamado mais direto à participação por parte do espectador. O letreiro interrompe o fluxo do filme, é um elemento estranho que rompe a unidade da montagem, com fundo preto e letras em branco, obriga o espectador a se distanciar do que presencia, o *tira* do filme por um instante. Ao fazer isso, a obra joga o espectador em uma posição onde este é obrigado a se colocar em perspectiva em relação ao filme, o faz questionar aquilo que é posto. O letreiro, uma vez que não é narrado, também força o espectador à leitura. A leitura, diferente da escuta, faz com que nos

engajamos de modo diferente com o conteúdo que possui. A leitura é um ato que possui maiores mediações, que parte de uma abstração, a escrita, necessitando da parte daquele que lê um papel ativo de decodificação e apreensão. Nesse sentido, aquilo que à primeira vista seria algo absolutamente trivial, a leitura de um letreiro, se transforma em relação dialética com o restante da forma fílmica, se tornando a segunda instância de participação subjetiva do espectador no *filme-ato*, sendo a primeira o próprio ato de ir à exibição. Por outro lado, as citações tem o objetivo, mais direto, de levar a teoria revolucionária às massas trabalhadoras. Não de forma abstrata, mas ligadas à práxis cotidiana e ao processo histórico das nações do terceiro mundo. Aqui deve-se dar especial destaque ao uso de Frantz Fanon, principal referencia teórica do Cine Liberación, e cujo livro “Os Condenados da Terra” é citado inúmeras vezes, de modo direto e indireto.

Figura 33 - Alguns letreiros da sequência inicial da primeira parte de "La hora de los Hornos"





Fonte: *La Hora de los Hornos* (1968)

No campo da montagem de planos, esta primeira parte do filme faz um jogo bastante sofisticado entre som e imagens. Particularmente três sequências se destacam nesse aspecto: a introdução do filme, “9 – La Dependencia” e “12 – La Guerra Ideologica”. Em todas elas, há uma ressignificação de imagens e gravações de arquivo que tem seu conteúdo transformado de modo bastante radical por meio do encadeamento intelectual empregado na montagem. Por ressignificação através do encadeamento intelectual, queremos dizer:

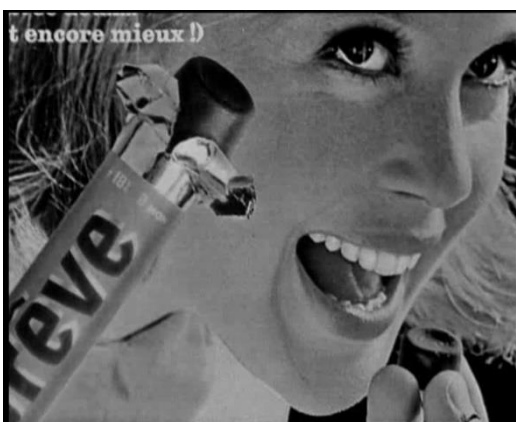
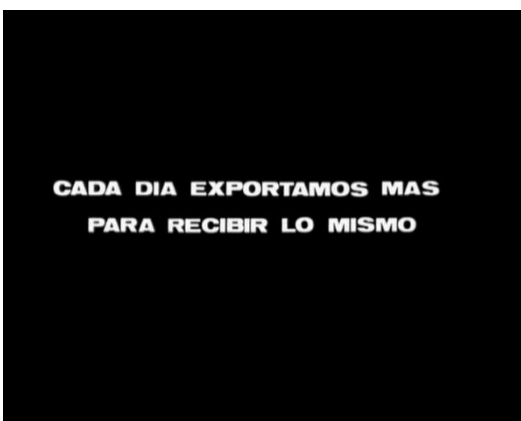
“Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência própria como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem.” (EISENSTEIN, 2002, p.20)

Os realizadores usam as mais diversas fontes para construir esse novo significado, desde imagens publicitárias até sequências de abate de animais, passando por trechos de outros filmes, como “Maioria Absoluta” (1964) de Leon Hirszman e “Tire Dié” (1960) de Fernando Birri, bem como filmagens anônimas de manifestações operárias e da repressão policial. No capítulo “9 – La Dependencia”, temos uma sequência onde, através da contraposição entre anúncios publicitários e um matadouro, o filme constrói um jogo de analogias bastante interessante. Ao mesmo tempo que a maquinaria imperialista, por meio de seus veículos de penetração cultural, como a grande imprensa, o cinema hollywoodiano, a indústria musical, etc., trata de introduzir nas massas do terceiro mundo uma visão de mundo que sirva somente aos interesses do próprio imperialismo, essa penetração cultural opera um esmagamento da cultura nacional, sua negação. Faz com que os indivíduos só se enxerguem humanos na medida em que se projetam no ideal imperialista de humano, desse modo, é humano aquele que é a imagem do colonizador cultural. Nesse sentido, o filme associa a cultura imperialista à publicidade, e seu avanço é sublinhado pela aniquilação da cultura e

visão de mundo nacionais, associada aos animais abatidos no matadouro. Aos sorrisos, praias ensolaradas e produtos brilhantes dos anúncios (o mundo que o imperialismo quer nos vender) é contraposto a morte sangrenta e desalmada dos animais em fila para o abate (a realidade dos povos latino-americanos e do terceiro mundo sob égide imperialista), intercalados com letreiros que nos chamam a atenção para as relações internacionais entre as nações imperialistas e nós.

Figura 34 - Sequência "9 - La Dependencia"

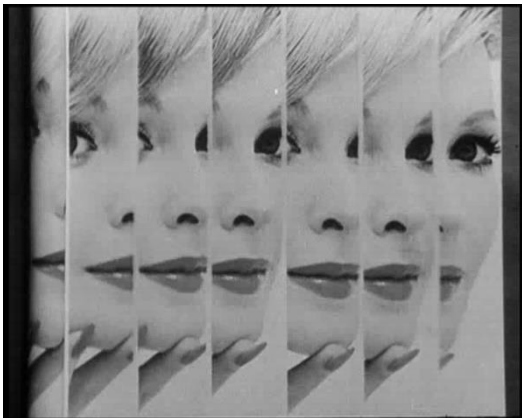




**CADA DIA TRABAJAMOS MAS
PARA COBRAR MENOS**



**LA DEUDA EXTERNA
ARGENTINA SUPERA LOS
SEIS MIL MILLONES DE DOLARES**





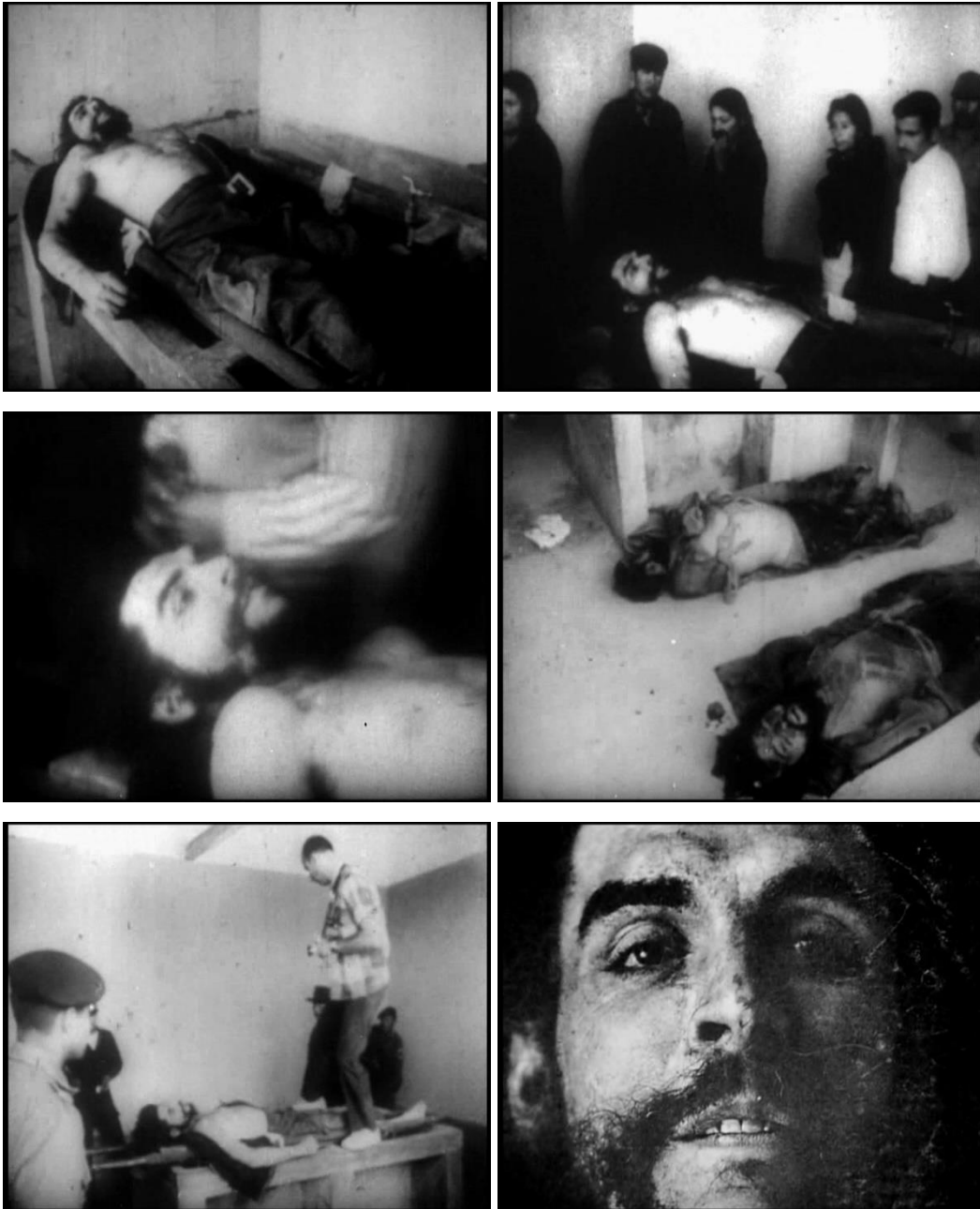
Fonte: *La Hora de los Hornos* (1968)

Por último, seria interessante comentar sobre o capítulo “13 – La Opcion” desta primeira parte. É nesta sequência que o filme apresentará a síntese de sua tese, interpelando o espectador a tomar ação. Acompanhamos uma cerimônia de enterro em um cemitério em Jujuy, registrada por via de uma câmera na mão, de modo testemunhal. Sobre esta, a narração fala sobre a condição latino-americana, de fome, violência e morte. Corte para tela preta. Ouvimos somente a narração nos perguntar: “qual é a única opção que resta ao latino americano?”. Corte seco para uma gravação de arquivo do cadáver de Che, sobre uma pia, com outros cadáveres ao chão, cercado de militares bolivianos. Campesinos passam e observam o cadáver de Che. A narração nos diz, em resposta à pergunta anterior: “escolher,

com sua rebelião, sua própria vida, sua própria morte. Quando se insere na luta pela libertação, a morte deixa de ser a instância final. [...] O homem que escolhe sua morte, está também escolhendo sua vida”. Corte para uma foto estática do rosto de Che, sem vida. Seus olhos, ainda abertos, nos fitam diretamente. Há então um *zoom in*, e o rosto de Che passa a ocupar todo o quadro. Nesse momento a narração nos diz: “Em sua rebelião, o latino-americano recupera sua existência”. Ouvem-se tambores ao fundo que aos poucos se tornam mais altos e intensos, e o rosto de Che, imóvel, permanece na tela por longos minutos, até que há o corte para o preto e o filme se encerra.

Figura 35 - Sequência "13 - La Opcion"





Fonte: *La Hora de los Hornos* (1968)

Aqui há a contraposição de dois tipos de morte: a trágica, consequência da opressão e esmagamento do povo, representada pela cerimônia no cemitério, e a heroica, consequência da luta pela libertação, onde o homem se ergue perante seus algozes e entrega sua vida à luta revolucionária, superando nesse movimento a sua condição de sub-humano subjugado e, através da violência libertadora da revolução que emprega contra a violência opressora do imperialismo, se faz verdadeiramente humano, estando este movimento personificado na figura mártir de Che. O rosto de Che, que nos fita sem cessar, nos interpela, nos retira de nossa posição passiva e nos obriga a encarar sua morte, que é superada no próprio ato da morte em luta e se torna sua permanência. Seu olhar é inquisitivo, não admite que

permaneçamos espectadores, nos força a tomar partido, pois, “todo espectador é um traidor ou um covarde”. À resposta da pergunta “que opção tem o latino americano”, fica a pergunta àqueles presentes no *filme-ato*: “o que você fará após o que presenciou aqui? Será um traidor, covarde, ou cerrará fileiras junto ao povo, na sua luta pela libertação?”.

A segunda parte de “La Hora de Los Hornos”, “Acto para la Liberación”, é talvez, entre as três partes constitutivas do filme, aquela que possui a construção narrativa e imagética mais convencional, porém, ela é também a que possui um elemento particular que se sobressai dentro desta construção: a constante interpelação dos presentes na exibição pela narração e seu estímulo direto ao debate. Logo após a sequência inicial, que segue um modelo de montagem bastante próximo ao da introdução da primeira parte, a narração, sobre tela preta, nos diz: “Companheiros, isto não é só a exibição de um filme, nem tão pouco um espetáculo. É antes de tudo, um ato. Um ato para a libertação argentina e latino-americana. Um ato de unidade anti-imperialista. Cabem nele, aqueles que se sintam identificados com esta luta. Pois esse não é um espaço para espectadores, nem para cúmplices do inimigo, mas sim para os únicos autores e protagonistas do processo que este filme tenta, de algum modo, testemunhar e aprofundar”. Aqui não há mais interpelações indiretas nem tão pouco ambiguidades de qual deve ser a postura daqueles presentes na projeção do filme. O filme é somente um “pretexto para o diálogo”, como nos diz a narração, um informe para a avaliação coletiva, que deve ser debatido após a exibição. O filme é obra aberta, que só se conclui com a participação ativa dos presentes, que trazem suas dúvidas, questionamentos e críticas. A exibição deve se tornar, assim, o momento de completude da obra, onde os presentes se tornam atores do *filme-ato*, tomando pra si a condução do processo político. O filme vai ao limite de apresentar um letreiro com os dizeres: “Espacio para intervencion del compañero relator”, incorporando a interrupção da projeção em sua própria estrutura para que assim a participação se opere concretamente.

A parte dois, “Acto para la Liberacion”, é dividida em dois grandes blocos: “1 - Cronica del Peronismo 1945-1955” e “2 – La Resistencia”. O primeiro bloco faz uma análise e balanço do período de dez anos em que Perón foi presidente argentino, tendo como marco inicial o 17 de outubro de 1945, e tenta dar uma resposta ao motivo pelo qual o peronismo caiu “sem lutar”, após vacilos de Perón, em setembro de 1955, vítima do golpe de estado denominado *Revolución Libertadora*. O método empregado segue, da mesma forma que as sequências mais expositivas de “Neocolonialismo y Violencia”, um modelo ensaístico de exposição bastante objetivo. Faz-se uso de fotos e filmagens de arquivo de modo ilustrativo

bastante direto, com a eventual inserção de letreiros, aplicados do mesmo modo que na primeira parte. Ainda que não entremos em um debate político deste tipo, deve-se dizer, determinadas conclusões que o Cine Liberación chega através dessa análise são patentemente contestáveis, como o entendimento de que este período do peronismo foi um antecedente da convulsão revolucionária que o terceiro mundo experienciaria nos anos seguintes, ou seja, dão um caráter socialista e revolucionário ao movimento liderado por Perón, chegando ao ponto de afirmar que a *Revolução Justicialista* é uma expressão a mais da revolução continental. O segundo bloco, “La Resistencia”, tem como foco o processo de resistência operária, particularmente de setores combativos da esquerda do peronismo, conhecido como “Resistência Peronista”, que se desenvolve no período que se constitui de 1955 até o ano de realização do filme, 1967. Mais uma vez, o narrador interpela os presentes, logo no início deste bloco, expondo seus objetivos. Aqui o filme denuncia a falta de registro e a proscrição da história das lutas operárias nas instituições burguesas como bibliotecas e na imprensa, ao mesmo tempo que diz também ter descoberto, na pesquisa empregada, que tão pouco as organizações populares possuíam registros e informações sobre estas lutas. A partir daí, o filme passa a palavra aos próprios operários que dirigiram estas lutas, numa tentativa, como coloca a narração, de busca e registro da memória coletiva destas lutas. Algo bastante interessante nesta sequência inicial do segundo bloco, é a maneira com que os realizadores, revezando a narração, se colocam em relação à produção do filme e sua própria posição enquanto intelectuais de esquerda. Dizem eles, que no processo de busca e pesquisa, sentiram na pele a distância que existe entre o povo e a intelectualidade. Que existe na Argentina dois tipos de intelectuais, os nacionais e aqueles que estão em processo de nacionalizar-se, e eles, o Cine Liberación, no processo de produção e busca do filme junto ao povo trabalhador, começaram a se nacionalizar, é dizer, deram o primeiro passo rumo à superação de sua posição de classe, pequeno burguesa. Aqui o filme trata de sublinhar algo importantíssimo: a elevação política pretendida com sua ação não é algo que se opera em mão única, ou seja, que afeta somente os trabalhadores a quem o filme se dirige, mas também, de modo dialético, afeta os próprios realizadores do filme.

Após essas considerações preliminares do Cine Liberación, o segundo bloco da parte dois passa a trabalhar entrevistas diretas com dirigentes sindicais e operários destacados, com análises narradas das situações que estes dirigentes e operários nos contam. O filme também organiza essas entrevistas e análises por temas, como o espontaneísmo, o movimento estudantil, o período desenvolvimentista da *Revolución Argentina*, as ocupações de fábrica,

entre outros. A construção aqui, se por um lado é bastante convencional em termos formais, é também, por outro, bastante sofisticada em seu conteúdo. A maneira com que é encadeada a relação das sequências ensaísticas narradas, de caráter analítico, com as entrevistas faz com que o filme passe do particular das lutas políticas do período, sendo o relato pessoal o veículo disso, para o geral da situação política nacional. É o mesmo movimento dialético que apontamos em “El Coraje del Pueblo”, ainda que menos mediado em sua construção narrativa que aquele presente no filme do Grupo Ukamau. Esta segunda parte de “La Hora de los Hornos” se encerra com a narração, mais uma vez, afirmando que o que é realmente importante não é o que o filme mostra, mas as conclusões e ações dos protagonistas reais da história, que são os presentes na exibição, a classe trabalhadora organizada. Dissemos que ela se encerra, porém isso não está totalmente correto, uma vez que antes de encerrar-se, a segunda parte simplesmente *para*, desse modo ela dá espaço para a discussão que deve se seguir, sublinhando isso em letras garrafais por meio do letreiro final do rolo de filme.

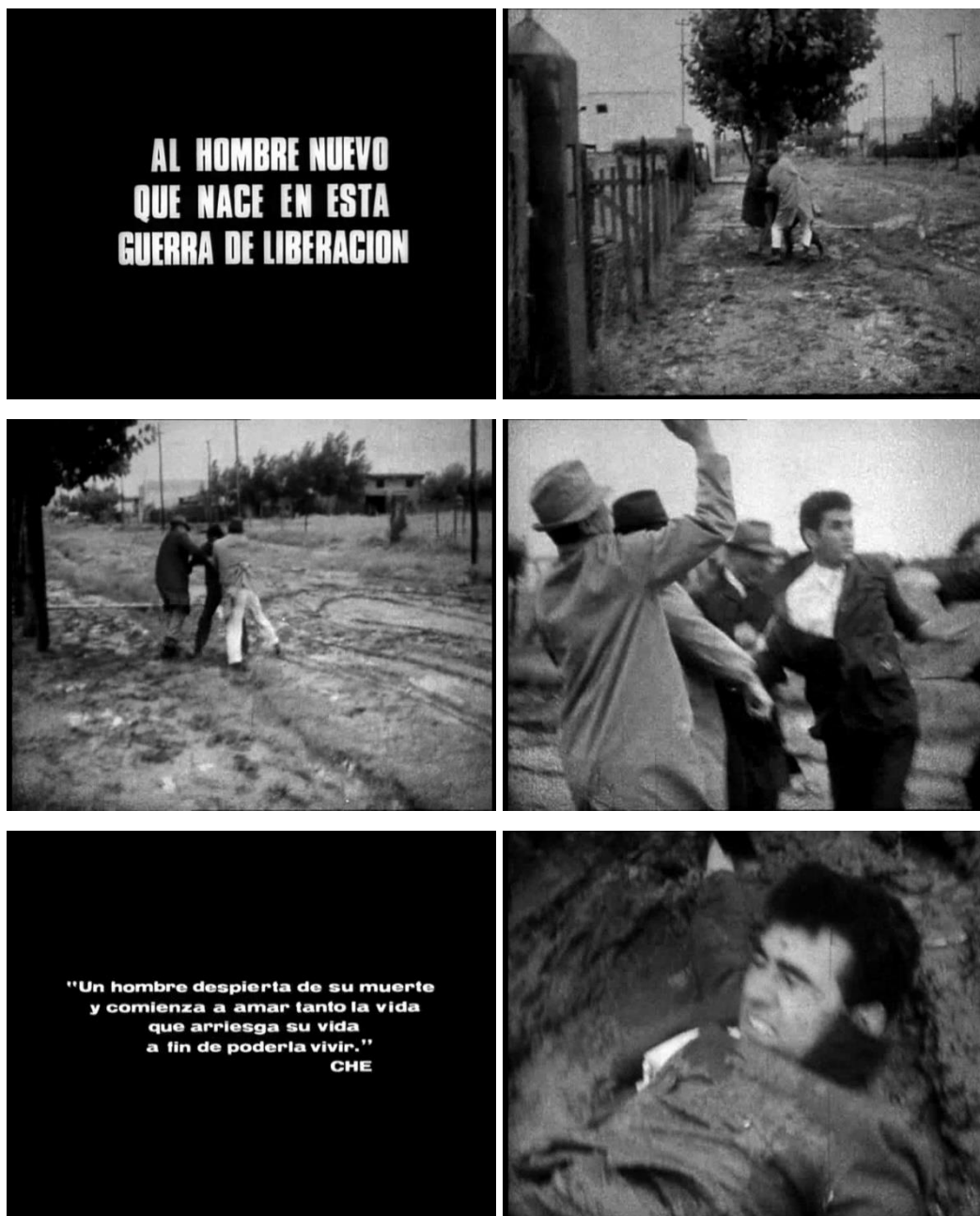
No que diz respeito às entrevistas e relatos contidos em “La Hora de los Hornos”, acreditamos que aquelas presentes na terceira parte, “Violencia y Liberación”, são aquelas trabalhadas de modo mais particular e interessante, pensando em termos de possibilidades de construção narrativa e superação dos moldes convencionais do cinema. Também nesta parte o filme se permitirá maiores liberdades poéticas em questões de *mise en scène*, uma vez que utilizará do recurso da reconstituição, para apresentar alguns relatos e também para trabalhar certas metáforas. Já em sua abertura temos esse tipo de procedimento. Sob som intenso de violão, surge um letreiro que dedica o filme ao “hombre nuevo que nace en esta guerra de liberacion”. Somos então jogados em meio a uma rua de barro. Vemos ao longe um jovem sendo espancado por vários homens, todos vestindo sobretudo e chapéu. A cena é filmada com a câmera na mão, com muito movimento. A montagem também é muito rápida, descontínua e fragmentada. Intercalados ao espancamento, temos letreiros com citações de Che e à introdução escrita por Sartre ao livro “Os Condenados da Terra”. Vemos então o jovem ser arrastado pelo chão, por entre poças de lama. Mais um letreiro surge, dessa vez uma citação a uma peça de Aimé Césaire, a mesma peça que é citada por Frantz Fanon em “Os Condenados da Terra”, que diz:

“MADRE: yo habla soñado con un hijo que cerrara los ojos de su madre.

REBELDE: yo he decidido abrir bajo outro sol los ojos de mi hijo”

Voltamos a ver o jovem ser arrastado, dessa vez a câmera observa de longe. Corte seco para copas de árvores, enquadradas em um *contra-plongè*, em silhueta. Surge então um letreiro com os dizeres: “Una historia de violência”.

Figura 36 - Sequência introdutória de "Violencia y Liberacion"





**"Las marcas de la violencia
no las borrará ninguna benevolencia ;
solo la violencia puede destruirlas."
J. P. Sartre**



**MADRE: yo habia soñado con un hijo
que cerrara los ojos de su madre**

**REBELDE: yo he decidido abrir
bajo otro sol
los ojos de mi hijo**

Alme Cesair





Fonte: *La Hora de los Hornos* (1968)

Esta sequência de *mise en scène*, e sua construção criativa, pode ser interpretada de algumas formas. Uma delas, a mais direta, é como uma metáfora imagética da luta dos povos do terceiro mundo contra o imperialismo. O jovem, nessa interpretação, representaria o terceiro mundo, e suas jovens nações que lutam por liberar-se, e os homens que o cercam, mais velhos e bem trajados, o imperialismo, que oprime e sufoca estas jovens nações, até o ponto que o terceiro mundo não possa mais se levantar. Neste momento, pode agora o imperialismo arrastar o terceiro mundo a seu bel-prazer. O céu, visto por entre as copas das árvores, é o céu opressor sob qual vivem os povos oprimidos. Deve-se liberar-se para que este céu opressor se torne um novo céu, liberado. E essa liberação só poderá ser alcançada por via da violência revolucionária. Daí a relação com o diálogo da peça, bem como os outros letreiros.

A sequência seguinte, que tem início logo após o letreiro, é uma entrevista com um militante já bastante idoso, testemunha e sobrevivente da *Patagonia Rebelde*⁶⁷, bem como vários outros eventos políticos importantes para a classe trabalhadora argentina. Ao fim, ele afirma: está certo de que o capitalismo está em seu fim e que será derrotado *em questão de poucos anos*. A partir daí, o filme passa a intercalar gravações de entrevistas com reencenações de relatos escritos por militantes e narrados pelos realizadores, às vezes com uso de *mise en scène* e atores, outras com uso de material de arquivo como gravações e

⁶⁷ Patagonia Rebelde foi como ficou conhecido o levantamento operário, de tendência anarco-sindicalista, ocorrido em 1921-1922 na região da Patagônia, sul da Argentina. O evento tem início com uma greve de peões contra os a exploração perpetrada pelos patrões da região, em sua grande parte ingleses. Para conter a greve e obrigar o retorno ao trabalho, o presidente argentino Hipólito Yrigoyen envia o exército, sob comando do tenente Héctor Benigno Varela, que perpetra um dos maiores massacres da história argentina. Por volta de 1.500 peões são fuzilados de maneira absolutamente arbitrária. Um ano após o massacre, Varela será morto por um militante anarquista em resposta ao ocorrido. Para saber mais, recomendamos a leitura do livro “Los vengadores de la Patagonia trágica”, de Osvaldo Bayer (1972), livro este que reconta os acontecimentos e é dividido em quatro tomos.

fotogramas, com eventuais sequências curtas analíticas, aos moldes da primeira parte, sobre aspectos da realidade, como por exemplo a impunidade em relação aos crimes do Estado burguês. Um aspecto muito interessante dos relatos por escrito é o caráter auto reflexivo que possuem, fazendo sempre um balanço político da atuação do próprio militante que relata, em diálogo com o movimento político argentino como um todo. Um desses relatos fala dos limites da institucionalidade, e como os dirigentes pré-1955 foram formados não para a luta, mas para o gabinete de negócios. Outro fala sobre o papel do intelectual. Outro ainda se trata de uma declaração política do grupo guerrilheiro uruguaio Tupamaros, que, sobre imagens de guerrilheiros africanos em treinamento, discorre sobre os métodos da luta armada. Neste relato, voltamos a ouvir a música de violão da sequência inicial, onde há o espancamento do jovem. Aqui nos parece que o filme faz uma espécie de retorno elevado, uma resposta à sua própria colocação anterior. Se antes a música, em versão instrumental, sublinhava a opressão do terceiro mundo, ao retornar sob o relato Tupamaro com as imagens dos africanos em treinamento, ela agora, com letras que clamam e ovacionam a luta revolucionária, sublinha o levantar em armas dos povos oprimidos. “Violencia y Liberacion” se encerra com mais uma sequência ensaística, com um método bastante próximo àquele empregado na primeira parte. Aqui, o filme faz uso exclusivo de imagens e gravações de arquivo, saudando o povo vietnamita e conclamando todos os povos do terceiro mundo a se engajarem na guerra por libertação. Nomeia-se os vários países e povos terceiro mundistas e sublinha-se: *o imperialismo será derrotado*. Mais uma vez podemos ver, nesta sequência, o furor e a convicção de que a revolução mundial estava próxima, e não somente isso, era certa como o nascer do sol.

Figura 37 - Antigo militante nos conta sobre as lutas históricas da classe trabalhadora argentina



Fonte: *La Hora de los Hornos* (1968)

Figura 38 - Sob o relato de um militante Tupamaro, guerrilheiros africanos são treinados. A música que acompanha esta sequência engrandece o ato revolucionário armado.



Ainda que cada uma das partes de “La Hora de los Hornos” seja estruturada de modo que possa ser exibida independentemente das outras partes, como assim o foi, é inegável que formam uma unidade que transforma o conteúdo isolado que contém cada parte. Uma destas transformações é, como já anotamos anteriormente, o sentido político, e relativamente controverso, que o filme dá ao movimento peronista. Ainda mais se pensarmos como o peronismo agirá quando do seu retorno ao poder, em 1973. Só para citarmos alguns exemplos, será corriqueira a perseguição política a grupos de esquerda que se encontravam fora do círculo de influência do peronismo, como por exemplo a expulsão do país de exilados uruguaios e a censura de obras que iam contra a cartilha peronista, como “Los Traidores” (1973), filme realizado pelo grupo Cine de la Base e que faz uma contundente crítica a prática sindicalista de setores do peronismo. Isso não deve ser entendido como um elemento que invalida politicamente a obra, mas sim como uma contradição inerente a ela, contradição esta que já aponta para sua superação. Na sua defesa do peronismo, o filme demonstra ao mesmo tempo seus limites, e sua impossibilidade de dar uma solução consequente, *revolucionária*, ao impasse argentino. Logo, seu elogio ao peronismo se torna sua negação, ainda que não seja esta a intenção do Cine Liberación.

Considerações Finais

Em 1979, durante seu exílio no México, Octavio Getino foi convidado a escrever um texto para a série de livros “Escritos Breves”, organizados pela Universidad Autonoma de Mexico (UNAM). O texto se chamou “A diez años de ‘Hacia un Tercer Cine’”. Em uma passagem deste escrito, ele nos diz:

“Realidad interna y realidad externa fueron asumidas, antes que nada, de manera ilusoria. Se omitía el análisis objetivo y riguroso de ambas circunstancias, y de ese modo quedaba silenciado o negado aquello que no correspondía con las expectativas idealizantes de los sectores medios y particularmente de la intelectualidad. Se subvaloraba de ese modo la realidad concreta y se pretendía imponer a ésta una interpretación netamente ideologista, acorde con las vocaciones románticas de una clase social que intentaba erigirse en conductora de la sociedad. La figura del Che, el heroísmo, el sacrificio, y por qué no, la muerte misma, tomaban en este contexto dimensiones distorsionadas como producto y confirmación de un subjetivismo, un voluntarismo y una arrogancia que no correspondían a las circunstancias reales y concretas de nuestra realidad nacional.”⁶⁸ (GETINO, 1979, p. 10)

Aqui, Getino faz uma autocrítica, reconhecendo que o aparente radicalismo de determinadas afirmações presentes em “La Hora de los Hornos” partiam não de uma análise concreta e rigorosa da realidade argentina, mas era decorrente de uma imposição idealista de pressupostos anteriores à análise. Por sua vez, essa radicalidade ilusória era decorrência de sua posição de classe, enquanto pequeno-burguês, idealizando o sujeito revolucionário, o proletariado, e fetichizando de modo romântico dessa maneira o sofrimento e até mesmo a morte, enquanto ato máximo de comprometimento revolucionário. De acordo com esta passagem, como típicos pequeno-burgueses, o Cine Liberación se pretendia régua do que é revolucionário, impondo seu entendimento subjetivo sobre o real, em uma mostra de “voluntarismo y una arrogancia”. Ainda que durante este escrito Getino reafirme muitas colocações de “Hacia un Tercer Cine”, esta passagem é bastante contundente.

Já durante os anos 1980, como decorrência da diminuição da ajuda soviética, particularmente após a subida de Gorbachev ao poder do Estado da U.R.S.S, Cuba passava

⁶⁸ Realidade interna e realidade externa foram assumidas, antes de tudo, de maneira ilusória. Se omitia a análise objetiva e rigorosa de ambas circunstâncias, e desse modo se fazia silenciado ou negado aquilo que não correspondia com as expectativas idealizantes dos setores médios e particularmente da intelectualidade. Se subvalorizava desse modo a realidade concreta e se pretendia impor a esta uma interpretação notadamente ideologista, em acordo com as vocações românticas de uma classe social que pretendia erguer-se como condutora da sociedade. A figura do Che, o heroísmo, o sacrifício, e por que não, mesmo a morte, tomavam neste contexto dimensões distorcidas como produto e confirmação de um subjetivismo, um voluntarismo e uma arrogância que não correspondiam às circunstâncias reais e concretas de nossa realidade nacional. (tradução nossa)

por uma situação de dificuldade econômica. Porém será a partir de 1991, com a derrocada do bloco socialista, que a situação cubana se agravará profundamente, fazendo com que a ilha adentrasse o assim chamado *Período Especial*. Como resultado desta situação, o ICAIC passará por um momento delicado. O volume de produções cairá bruscamente, o que acarretará o fim do muito prestigiado *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Nesse período, o ICAIC quase será fechado, e sofrerá uma profunda reestruturação, perdendo no processo seu caráter militante e assumindo um caráter muito mais mercadológico. Devido a isso, a partir dos anos 1990, a imensa maioria das produções realizadas pelo ICAIC passará a ser de coproduções, ironicamente, com países imperialistas, como França e Alemanha. Como nos conta Villaça:

“O ICAIC passou por nova re-estruturação, uma vez que os tradicionais Noticieros haviam deixado de ser produzidos em 1991, marcando o fim do cine-jornal de vida mais longa no continente. Caíra abruptamente o número de documentários e o Instituto procurava se adequar a um perfil empresarial necessário para cooptar investimentos estrangeiros e dinamizar as coproduções. Desde o início do Período Especial, o Instituto vinha assumindo esse caráter de empresa, e sua lógica administrativa era agora muito diferente daquela que Guevara havia conhecido e colaborado para instituir. Nesse sentido, passou a ter mais força e prestígio a Empresa ICAIC, comandada por Camilo Vives, antigo diretor de produção do Instituto desde os anos 60. O Instituto, apesar de ter novamente a garantia do governo de que continuaria existindo, perdia definitivamente o mecenato estatal que antes sustentava as produções, e os cineastas eram obrigados a recorrer cada vez mais ao vídeo.” (VILLAÇA, 2006, p. 346)

Por sua vez, o Grupo Ukamau também sofrerá um profundo processo de transformismo após seu retorno do exílio, se tornando uma fundação cujos principais objetivos passarão a ser a preservação da produção do próprio grupo e a formação educacional no audiovisual. Como eles próprios colocam em seu site sobre sua missão:

“Preservar la obra cinematográfica del **Grupo Ukamau**, difundirlas entre el público nacional e internacional, fomentar su estudio y conocimiento es tarea fundamental de la fundación. [...] Establecer y desarrollar programas con el impulso económico propio o de donaciones nacionales e internacionales, fomentos nacionales e internacionales, cooperaciones de gobiernos, recursos privados o gubernamentales nacionales y/o del exterior del país, que sean implementados por la **Fundación Grupo Ukamau**, en

asociación, sociedad o co-producción, según el caso, con otras instituciones o individuos que estén calificados para tal efecto.⁶⁹” (grifos do autor)

Que conclusões podemos tirar disso? Do fato de que as três experiências que estudamos aqui tenham, indiscutivelmente, naufragado em seu objetivo, ou seja, na revolução socialista mundial, e ainda por cima, quando não desaparecido por completo, como foi o caso do Cine Liberación, se ajustado ao modelo de produção mercadológico, caso do ICAIC, ou se rendido às estruturas *onguistas*, sem qualquer perspectiva política militante, caso do Grupo Ukamau.

Após este nosso estudo, estamos convencidos de que, apesar de suas limitações e esquerdismos, como aqueles apontados pelo próprio Octavio Getino, estas experiências não se esgotaram em suas possibilidades, muito pelo contrário. Todas foram interrompidas por razões fora de seu controle, pela repressão burguesa ou pela situação política internacional. Quando a situação de cada país normalizou-se, a conjuntura existente não mais possibilitava o desenvolvimento das ideias anteriores, uma vez que as ditaduras latino americanas, antes de realizarem o processo de abertura política, se certificaram de fazer terra arrasada nas organizações radicais com inserção de massa, particularmente àquelas ligadas a uma perspectiva anticapitalista. Grande exemplo disso foi o Partido Comunista Brasileiro, que teve dois terços de seu comitê central assassinado, e milhares de militantes de base perseguidos e torturados, perdendo nesse processo quase a totalidade de sua influência no seio da classe operária, o que abriu caminho para que outras organizações, como o Partido dos Trabalhadores, assumissem a hegemonia no movimento operário, e que, se em um primeiro momento de sua história, ainda que em uma perspectiva etapista, tinham em seu horizonte o estabelecimento do socialismo, poucos anos depois se adequaram completamente ao sistema parlamentar burguês, se tornando assim apenas *administradores socialmente conscientes do capitalismo*.

Talvez o grande equívoco histórico dos grupos de cinema revolucionário, que se confunde com o erro histórico da própria esquerda radical no século XX, foi a subestimação da capacidade do capitalismo de se reorganizar após suas consecutivas crises cíclicas, ao mesmo tempo que superestimaram as capacidades organizativas do movimento operário, enxergando nele mais vontades do que as possibilidades políticas reais do período concreto. Ainda assim, podemos especular baseados no estudo histórico crítico, que, mantida a

⁶⁹ Disponível em: <https://ukamau.org.bo/acercade/>

continuidade das experiências realizadas por eles, este cinema poderia ter alcançado uma envergadura política realmente transformadora.

Se pensarmos no nosso tempo atual, muito do que foi proposto por eles em termos de produção se coloca como realidade muito palpável. O barateamento técnico, a democratização do acesso a instrumentos audiovisuais, fazem com que agora, mais do que nunca, um cinema como aquele pretendido por esses grupos, um cinema que não reconhece a divisão de autor e público, seja possível. Porém, ao mesmo tempo, as possibilidades políticas de ruptura se encontram, dentro do senso comum, interditadas. Não há no horizonte atual, até mesmo dentro do campo assim chamado de esquerda, nenhuma perspectiva de superação do capitalismo. Muito pelo contrário, amplos setores desta suposta esquerda aceitam, abertamente ou não, a tese do fim da história, do capitalismo como etapa final do desenvolvimento humano. Nesse ponto, mais uma vez, as elaborações dos grupos revolucionários se mostram muito atuais, pois servem para nos apontar possibilidades de ruptura em um campo, o cinema, onde a hegemonia burguesa se torna absolutamente totalizante e opressora como jamais o foi antes.

Não podemos, porém, erguer como bandeira os postulados deste cinema revolucionário de maneira acrítica, como se fosse uma panaceia revolucionária que contém as respostas, quase como um oráculo, dos dilemas que nos deparamos, assim como fazem certas organizações sectárias que acham que toda questão política está solucionada ao se citar qualquer passagem escrita por Lenin, Stalin, Trotsky, ou seja lá qual líder revolucionário predileto o seja, acerca do assunto. Desnecessário dizer, o mundo no qual os grupos de cinema revolucionário pensaram seu fazer não é o mesmo mundo de hoje. Desse modo, devemos fazer uma apreensão crítica de suas elaborações e experiências, revisando aquilo que deve ser revisado, descartando aquilo que deve ser descartado, e preservando todo o grande acúmulo que esse cinema foi capaz de produzir. Assim sendo, cabe aos revolucionários de hoje, que fazem do cinema um campo de luta, empreender um estudo sistemático e crítico dessas experiências, e extrair delas, as lições necessárias para o avanço da causa revolucionária, à pena de nos vermos a tentar inventar a roda mais uma vez.

Referências Bibliográficas

ALEA, Tomás G. Dialética do Espectador: Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. 1. ed. São Paulo SP: Summus, 1984.

ARREGUI, Juan José Hernández. Imperialismo y cultura. 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2005

AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: teorias de cinema na américa latina. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Edusp/ Editora 34, 1995.

BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2014.

_____. Cinema: Ensaios. 1. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Ensaios Sobre Brecht. 1. ed. São Paulo SP: Boitempo, 2017.

_____. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. São Paulo SP: Brasiliense, 1987. v. 1. BRESSON, Robert. Notas Sobre o Cinematógrafo. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

BESKOW, Cristina Alvares. Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos Estética da Fome e Hacia un Tercer Cine. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Mariana da Costa (org.). Imagem Memória Resistência. 1. ed. São Paulo SP: Discurso Editorial, 2016. p. 350-371.

BRESSON, Robert. Notas Sobre o Cinematógrafo. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

BURCH, Noel. Práxis do Cinema. 2. ed. São Paulo - SP: Perspectiva, 2019.

CABRAL, Amílcar; COMITINI, Carlos. A Arma da Teoria. 1. ed. Petrópolis: Codecri, 1980.

CAMPBELL, Leon G.; CORTÉS, Carlos E. Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective. The History Teacher, [s. l.], ano 1, v. 12, n. 3, p. 383-402, Dezembro 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/491146>. Acesso em: 20 jul. 2021.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. El cine-acto: estrategia de acción política y resistencia cinematográfica. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Mariana da Costa (org.). Imagem Memória Resistência. 1. ed. São Paulo SP: Discurso Editorial, 2016. p. 308-322.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EPPLIN, Craig. Sound and space in La hora de los hornos/The Hour of the Furnaces. Studies in Spanish & Latin American Cinemas, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 25-41, 2014.

ESPINOSA, Julio García. La Doble Moral del Cine. 1. ed. Bogotá: Editorial Voluntad S.A., 1995.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; BOAS, Rafael Villas (org.). Agitprop:: Cultura política. 1. ed. São Paulo - SP: Expressão Popular, 2015.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. 1. ed. Rio de Janeiro RJ: Civilização Brasileira, 1968.

FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores S.A., 1983.

FURTADO, Leonardo Ayres. O CINEMA POPULAR E DIALÉTICO DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA. Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Menezes de Andrade. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GETINO, Octavio. A diez años de "Hacia un Tercer Cine". 1. ed. México: Filmoteca UNAM, 1979.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo SP: Paz e Terra, 2001.

HASTA la victoria siempre. Direção: Santiago Álvarez. Roteiro: Santiago Álvarez. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bqaz08RX6_4. Acesso em: 3 nov. 2021.

HARNECKER, Marta. Estratégia e tática. 2. ed. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2017.

HOROWICZ, Alejandro. Los Cuatro Peronismos. 1. ed. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

KONDER, Leandro. Os marxistas e a arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Revolução, arte e cultura. 1. ed. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2018.

LUKÁCS, Györg. Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Categoria da Particularidade. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Democracia e cultura. In: LUKÁCS, György. A responsabilidade social do filósofo. 1. ed. São Paulo, SP: LavraPalavra Editorial, 2021. p. 140-158.

MARINI, Ruy Mauro. Dialética da Dependência. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. Subdesenvolvimento e revolução. 1. ed. Florianópolis, SC: Insular, 2013.

MARX, Karl. Marx: Os Pensadores. 2. ed. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978.

_____; ENGELS, Friedrich. Marx & Engels on Literature and Art: A selection of writings. BAXENDALL, Lee; MORAWSKI, Stefan (ed.). 1. ed. St. Louis, Missouri: Telos Press, 1973.

_____. Crítica ao programa de Gotha: Comentários à margem do programa do Partido Operário Alemão. In: MARX, Karl. Manifesto do partido comunista: 1848. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. p. 85-131.

MENEZES, Tainá Carvalho Ottoni de. EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO NO CINEMA DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ. Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ. 2019. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MESTMAN, Mariano. La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. In: SEL, Susana (org.). La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2009. p. 123-137.

_____. Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. Em: Revista Sociedad, n.27, - Buenos Aires: UBA/Ed. Prometeo, primavera 2008, pp.27-79. Disponível em: <https://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf>. Acesso em : 15 out. 2023

NAVARRO, Salvador Salazar. Cine, revolución y resistencia: La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 5. ed. Campinas SP: Papirus, 2010.

NÚÑEZ, Fabián. O debate a respeito de La hora de los hornos pelas revistas de cinema latino-americanas (1968-1974). Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual, [s. l.], n. 5, 2012. Disponível em:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/189/161>. Acesso em: 20 jul. 2021.

PRIOSTE, Marcelo Veira. O Cinema Documental de Santiago Álvarez na Construção de uma Épica Revolucionária. Orientador: Prof^a. Dr^a. Marília da Silva Franco. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUEIROZ, André (org.). Fernando Pino Solanas: Cinema, política, libertação nacional. 1. ed. Florianópolis - SC: Insular, 2022.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. 1. ed. Rio de Janeiro RJ: Alhambra/Embrafilmes, 1981.

RONCALLO, Sergio; ARIAS-HERRERA, Juan Carlos. Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema. *Observatorio Journal*, [s. l.], v. 7, n. 3, p. 93-114, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Brecht e o Teatro Épico. 3. ed. São Paulo SP: Perspectiva, 2012.

SANJINÉS, Jorge; UKAMAU, Grupo. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. 1. ed. Argentina: Siglo XXI, 1979.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Guanabacoa: Crónica de mi familia: O pioneirismo de Sara Gómez no documentário autobiográfico. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual*, [s. l.], n. 23, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/2078/1866>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez (ed.). As Idéias Estéticas de Marx. 3. ed. São Paulo SP: Expressão Popular, 2011.

VERTOV, Dziga. Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. 2. ed. Berkeley e Los Angeles, California: University of California, 1984.

VELIZ, Mariano. EL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO Y LA NARRATIVA CONTRAHISTÓRICA. *Lindes: Estudios Sociales del Arte y Cultura*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, Dezembro 2010.

VILANOVA, Núria. Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy. *Bolivian Studies Journal*, [s. l.], v. 19, 2012-2013. Disponível em: <https://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/issue/view/3>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VILLELA, Bruno Rangel. De INSUD à Brukman: Inflexões políticas e estéticas no cine militante argentino..Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual, [s. l.], n. 9, 2014. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/525/449>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin. Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.

WILLIAMS, Raymond. Base e Superestrutura na Teoria da Cultura Marxista. In: WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. 1. ed. São Paulo - SP: Unesp, 2011. p. 43-68.

WOOD, David M. J. Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjine's' Early Films and the National Project. Bulletin of Latin American Research, Oxford, v. 25, n. 1, p. 63-82, 2006.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e aum. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2005.

_____. Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 1. ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.

Filmografia

DE CIERTA Manera. Direção: Sara Gómez. Roteiro: Julio García Espinosa, Tomás González Pérez, Tomás Gutiérrez Alea, Sara Gómez. Fotografia de Luis García. Cuba: ICAIC, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mjakyZpOTF8>. Acesso em: 8 jan. 2024.

EL coraje del pueblo. Direção: Jorge Sanjinés. Produção: Walter Achugar e Edgardo Pallero. Roteiro: Óscar Soria. Fotografia de Antonio Eguino. Bolívia, 1971. Disponível em: <https://archive.org/details/718958168777>. Acesso em: 8 jan. 2024.

HASTA la victoria siempre. Direção: Santiago Álvarez. Roteiro: Santiago Álvarez. Cuba: ICAIC, 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bqaz08RX6_4. Acesso em: 8 jan. 2024.

LA Hora de los Hornos. Direção: Octavio Getino e Fernando E. Solanas. Produção: Edgardo Pallero e Fernando E. Solanas. Roteiro: Octavio Getino e Fernando E. Solanas. Fotografia de Juan Carlos Desanzo e Fernando E. Solanas. Argentina: [s. n.], 1968. 3 DVD.