

INTELECTUAIS, ARTISTAS E REVOLUCIONÁRIOS: O CINEMA MILITANTE NO BRASIL E NA ARGENTINA NOS ANOS 1960 E 1970

Por Maria Paula Araujo



O presente trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que visa estudar, de forma comparativa, a história e a memória das ditaduras militares no Brasil e na Argentina, enfocando principalmente grupos e movimentos de esquerda[1].

Nas décadas de 1960 e 70 muitos intelectuais e ativistas políticos de esquerda acreditaram que o mundo estava às portas de uma conjuntura revolucionária. Contribuíram para esta avaliação a emergência política do chamado Terceiro Mundo, as guerras de libertação anti-colonial, a revolução cubana, a guerra do Vietnã, as rebeliões estudantis e a irrupção de revoltas políticas e processos revolucionários em várias partes do mundo. Em tal conjuntura, a arte era vista como um importante instrumento de conscientização política e veículo de propaganda da revolução. Filmes, peças de teatro, músicas, pinturas, desenhos poderiam (e deveriam) ser utilizados como instrumentos de agitação e propaganda política, de conscientização, e de produção de uma consciência política revolucionária. A arte poderia ser um potente instrumento a serviço da revolução. Mas as formas de utilização deste instrumento não eram unânimes e produziram polêmicas e debates entre intelectuais, artistas e militantes políticos. O objetivo deste trabalho é rever esta discussão e analisar algumas de suas produções artísticas.

Uma parte, portanto, da criação artística deste período, deve ser analisada a partir desta relação com a proposta da revolução. Este processo foi particularmente expressivo na América Latina, onde diversas formas de produção artística foram permeadas pelo propósito de construção de uma arte que almejava ser engajada, combativa, conscientizadora. Vamos

centrar nossa discussão aqui no cinema militante produzido no Brasil e na Argentina nas décadas de 1960 e 70.

Estamos chamando de cinema militante uma produção cinematográfica cujo principal objetivo era interferir politicamente em sua época. Filmes produzidos por cineastas organizados em diferentes tipos de coletivos, geralmente com algum tipo de vinculação a um movimento social (como “os filmes da UNE”) ou a um partido ou movimento de esquerda (como os cineastas argentinos ligados ao ERP, a organização armada *Ejército Revolucionário del pueblo*).

O termo “cinema militante” é, sem dúvida, precário e ambíguo, mas creio que permite uma aproximação mais consistente do objeto do que outras denominações. Em primeiro lugar, o termo é, muitas vezes, usado pelos próprios cineastas e participantes dos grupos/movimentos em questão. Seu trabalho é considerado por eles como uma militância política. Por isso ele é mais adequado do que, por exemplo, o termo “cinema revolucionário”, muito mais abrangente e polêmico. A proposta de um cinema revolucionário implicou em discussões mais profundas sobre forma e conteúdo, sobre o próprio sentido do que seria *revolucionário* na arte. Por outro lado o termo “cinema político” é muito vago, podendo designar qualquer intenção política de qualquer tipo de filme. Por isso optamos pelo termo “cinema militante” porque seu exercício expressa algum nível de prática e militância política, organizada em algum tipo de coletivo.

O filme como documento.

O filme é um documento de sua época. Marc Ferro foi um dos primeiros a dar ao filme o estatuto de fonte histórica[2]. Neste caso o “*filme é abordado não como uma obra de arte mas como um produto, uma imagem – objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha*”.[3] Ferro também nos mostrou um caminho metodológico. Ele propõe que a análise do filme-documento deve mesclar os elementos do filme (como a montagem, as imagens, o som) com os elementos exteriores ao filme:

“Analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa”. [4]

A historiadora Mônica Kornis salienta o fato que, para Ferro, a análise de um documentário requer operações diferentes da análise de um filme ficcional. O documentário exige duas operações distintas: *o estudo e a crítica dos documentos utilizados no filme, e a crítica de sua inserção no filme, que não é necessariamente contemporânea da produção do filme*. [5]. A isto ainda se somaria, como elemento complexificador, a introdução de entrevistas que se realizam durante a execução do filme. A produção dessas entrevistas também deve ser incorporada à análise do filme. O filme-documentário, portanto, deve ser encarado como uma representação/construção da realidade na qual texto, contexto, montagem, fabricação e atores (produtor, diretor, narrador, entrevistados, atores, personagens e o próprio público) se entrelaçam para compor um rico documento histórico.

O cinema militante tem uma especificidade interessante: ele produz tanto documentários como filmes de ficção e, em alguns casos, mistura deliberadamente os dois gêneros. No caso do cinema militante do Brasil e da Argentina, seus filmes e documentários permitem a análise de idéias políticas e estéticas da época. Mas não apenas: a organização dos grupos e coletivos de cineastas, suas trajetórias, alguns aspectos técnicos da produção e a forma com que eram distribuídos e exibidos estes filmes também fornecem importantes elementos para uma compreensão mais profunda da época.

Discutiremos aqui alguns filmes que serão abordados como documentos, como fontes primárias: os filmes brasileiros “**Cinco vezes favela**”, filme produzido pelo CPC da UNE (que será também cotejado com o filme “**Cinco vezes favela, agora por nós mesmos**”, produzido em 2010) e “**Cabra marcado para morrer**”, de Eduardo Coutinho (filme feito em duas etapas, a primeira iniciada em 1964, mais tarde retomado e finalizado em 1984). Os filmes argentinos analisados serão: “**La hora de los hornos**” de “Pino” Solanas, lançado em 1968 e **extratos de filmes documentários de Raymundo Gleyzer**, realizados no início dos anos 1970, produzidos pelo Cine de La Base.. Utilizaremos também, na discussão sobre Raymundo Gleyzer, o documentário “**Raymundo**”, de Ernesto Ardito e Virna Molina.

Breve apresentação de nossos personagens: os cineastas e seus filmes.

Na Argentina dois grupos de cinema militante se destacaram entre o final dos anos 60 e meados da década de 70: o Cine Liberación e o Cine de La Base. O grupo Cine Liberación é mais conhecido: seu fundador e principal representante, Fernando “Pino” Solanas, ainda é

extremamente atuante politicamente. “*La Hora de los Hornos*”, de Solanas foi lançado em 1968 (após três anos de filmagens). Seu objetivo era fazer uma denúncia política do imperialismo, da situação de dependência dos países latino-americanos e da cumplicidade da burguesia proprietária de terras e de gado. Um filme contra o imperialismo. O objetivo do filme não era apenas a denúncia; ele pretendia mostrar a situação de exploração e miséria; explicá-la em suas causas econômicas e políticas e, ao final, apontar a possibilidade de saída desta situação através da revolução.

O filme mostra, com imagens poéticas, a população pobre e mestiça das áreas rurais do norte da Argentina em oposição aos ricos habitantes de Buenos Aires, apresentada como “*una ciudad blanca en un país mestiço*”. Denuncia a exploração econômica e política e também a dominação cultural, a submissão de intelectuais e artistas argentinos a um ideal “*universal*” que nada mais seria do que a reprodução dos valores estéticos e morais da dominação imperialista. O filme denuncia também o papel repressivo da Igreja Católica desde a colonização espanhola.

“*La Hora de los Hornos*” foi apresentado publicamente, pela primeira vez, no Festival de Cinema de Pesaro, na Itália, onde teve grande impacto, sendo então convidado para outros festivais, inclusive o Festival de Cannes de 1969. Ainda em 1969, junto com outros cineastas argentinos, Solanas criou o grupo “Cine Liberación. Pino Solanas foi militante peronista, próximo ao grupo dos Montoneros. Em 1971 o Cine Liberación foi chamado a Madrid por Perón que lhes encomendou dois filmes de propaganda peronista: “*La revolución justicialista*” e “*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*”, ambos realizados em 1971. Em 1976, quando houve o golpe militar na Argentina, Solanas exilou-se na Europa, tendo morado na Espanha e na França. Retornou à Argentina em 1983 após a queda da ditadura. A partir daí Solanas continuou a produzir um cinema de conotações políticas mas já afastado do padrão militante do Cine Liberación, produzindo principalmente filmes de ficção; alguns deles ganharam fama internacional, especialmente “*Tangos – el exilio de Gardel*”, de 1985 e “*Sur*”, de 1988. Solanas é um nome importante no cenário político argentino, uma referência para intelectuais e artistas de esquerda. Em 2007 candidatou-se às eleições para a Presidência da República, tendo obtido uma votação com alguma expressão justamente neste segmento. Durante a campanha eleitoral uma edição em DVD duplo, contendo as quatro partes do documentário “*La Hora de los Hornos*” – recuperado e remasterizado - foi vendido amplamente em bancas de jornais.

O outro cineasta argentino que vamos abordar aqui é Raymundo Gleyzer, um dos fundadores do grupo Cine de La Base. O cineasta foi seqüestrado em 1976 pela Tríplice A (Aliança Anticomunista Argentina, organização de extrema direita) e desde então está desaparecido. Um documentário recentemente lançado chamado “*Raymundo*”, feito por Ernesto Ardito y Virna Molina, recupera a trajetória e a filmografia deste cineasta de origem judia, militante do PRT-ERP (Partido Revolucionário de los Trabajadores – Ejército Revolucionário del Pueblo) e que fez documentários e um longa metragem de ficção com o objetivo de servir à revolução socialista na Argentina. Na verdade, o trabalho do Cine de La Base era o “braço cultural” do ERP, um instrumento de luta política e ideológica, uma militância cultural.

Raymundo realizou principalmente documentários curtos. Seu único longa metragem foi um filme de ficção chamado “*Os Traidores*” em que fazia uma crítica à burocracia sindical de origem peronista. O argumento do filme é que esta liderança, forjada na tradição do peronismo, viveu um processo, ao longo dos anos 60 e 70, de cooptação pelo sistema. Eles são os “traidores” do título, corrompidos pelo poder, cúmplice das autoridades, teriam fornecido o terreno para o surgimento da direita peronista. Os filmes de Raymundo não são fáceis de encontrar. Eu os encontrei na locadora de uma livraria voltada para o público de esquerda, com um acervo composto apenas de livros e filmes de esquerda, a livraria Liberarte (Avenida Corrientes, 1555). São dois DVDs: “Os Traidores” e o DVD “Cine de la Base”, que reúne quatro documentários, em alguns casos extratos de documentários, realizados pelo grupo. O DVD foi feito a partir de cópias antigas e alguns trechos estão bastante danificados.

São estes quatro documentários que serão objeto de nossa análise. Raymundo fez também um documentário sobre o México, que o tornou *persona non grata* no país, por criticar o Partido Revolucionário Institucional (PRI): “*México: a revolução congelada*”. O documentário “*Raymundo*”, que já mencionamos, lançado em 2002 apresentou Raymundo Gleyzer para os argentinos mais jovens. O filme reproduz depoimentos de seus amigos e familiares e apresenta cenas de vários dos documentários que Raymundo realizou; um deles, não localizado, filmado no nordeste brasileiro, na região do sertão, chamado “*La terra quema*”. Há um site na internet que conta o processo de realização do documentário “*Raymundo*” e permite o acesso às fontes utilizadas (inclusive a correspondência entre Raymundo e seus colegas do cine de la Base).

Vamos agora para o Brasil. Os filmes escolhidos nos permitem lidar com temporalidades diferentes. Escolhemos, para contrapor ao cinema militante argentino dos anos 70, dois filmes brasileiros, ambos ligados ao Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE). O primeiro é “*Cinco vezes favela*”, produzido pelo CPC em 1962, antes do golpe de 64. O segundo é o documentário “*Cabra marcado para morrer*”, de Eduardo Coutinho, realizado em duas etapas, 1964/1984.

O filme “*Cinco vezes favela*” reuniu cineastas e aprendizes de cineastas com o propósito de fazer um filme composto por cinco episódios diferentes passados numa favela carioca. Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Miguel Farias e Cacá Diegues eram os cinco cineastas.

O outro filme que vamos discutir aqui é o documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que na seqüência seria o segundo projeto do CPC da UNE. As filmagens se iniciaram em 1964 e pouco depois foram interrompidas pelo golpe militar que fechou a UNE e proibiu o filme. Em 1981, numa conjuntura de abertura política, o cineasta retomou o projeto e finalizou o filme. O documentário aborda a luta dos trabalhadores rurais do interior da Paraíba através da história de vida do líder João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, assassinado em 1962. Em 1964 uma equipe do CPC dirigida por Eduardo Coutinho foi para o local filmar a história do líder camponês, utilizando como atores os trabalhadores locais e a própria família do líder assassinado. Pouco depois das filmagens terem começado, sobreveio o golpe militar. O trabalho foi interrompido e rolos do filme foram escondidos. Elisabeth, a viúva de João Pedro, teve que fugir da região e adotou um nome falso para se proteger. Seus filhos foram distribuídos entre amigos e parentes. Dezesete anos depois, quando os ventos da abertura já sopravam no país, Eduardo Coutinho foi atrás de seu filme e da viúva de João Pedro Teixeira. O segundo filme mostra o cineasta recuperando não apenas seu filme, mas a história de vida de uma família. Coutinho buscou os filhos de Elisabeth dispersos desde a sua fuga. *Cabra marcado pra morrer* são dois filmes num só – os dois falam da luta camponesa e homenageiam João Pedro e sua família. O filme completo foi exibido ao público em 1984.

Diferentes concepções de cinema militante.

Os quatro exemplos de cinema militante que escolhemos para discutir trazem á tona diferentes concepções de militância política e do papel político da arte. Diferentes concepções portanto, do engajamento político através da arte. Começamos pelo filme brasileiro Cinco vezes favela.

A valorização do nacional e do popular

Os cinco cineastas que se reuniram para a realização do projeto eram, como vimos, ligados ao CPC da UNE, quase todos de esquerda, alguns militantes do PCB. O filme reunia cinco episódios de curta metragem que pretendiam falar do povo carioca das favelas. O objetivo destes jovens cineastas era fazer um “cinema popular”, divulgando a vida e a cultura popular e, ao mesmo tempo, conscientizar o povo da importância da ação revolucionária. O objetivo, num certo sentido era paradoxal e ambíguo. Ilustra essa ambigüidade o episódio “*Escola de samba, alegria de viver*”, dirigido por Cacá Diegues, que na época tinha 20 anos e nenhuma experiência em cinema. O filme se passava no Morro do Cabuçu, pois a escola de samba escolhida era a “Unidos do Cabuçu”. As dificuldades de filmagem eram grandes. Num depoimento dado anos mais tarde ao Projeto Memória do Movimento Estudantil[6], Cacá Diegues revelou inúmeros problemas da produção do filme. O enredo contava a história de uma pequena escola de samba que queria sair no carnaval mas não tinha dinheiro. O chefe da escola de samba fazia um grande esforço para arrumar o dinheiro. Sua mulher era uma sindicalista, que passava imensas dificuldades em casa, enquanto o marido estava na escola de samba. No referido depoimento, feito em 2005, Cacá Diegues expõe a contradição do episódio:

Era um filme que tinha uma visão um pouco dividida entre o amor pela escola de samba e aquela idéia meio culpada de “porque perder tempo com isso se a gente pode ir para o sindicato e fazer a revolução”. Mas também não optava nem por um lado nem pelo outro, ficava um pouco no meio termo, porque a escola de samba é bonita, mas o sindicato também é importante. Ficava um pouco no meio do caminho, nesse sentido.[7]

O episódio de Cacá Diegues refletia este impasse, esta tensão entre “valorizar a cultura popular” e “conscientizar o povo da importância da revolução”.

Outro episódio, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Couro de Gato, procurava mesclar ficção e documentário: às vésperas do carnaval garotos de uma favela roubavam

gatos e vendiam para fabricantes de tamborim. O filme narra o amor de um menino por seu gato angorá e seu dilema ao ter que vender o bicho.

O filme “*Cinco vezes favela*” provocou uma grande discussão entre os integrantes do grupo de cinema do CPC. Alguns dos cineastas que tinham participado do filme demonstraram insatisfação com o resultado final. Na verdade, a realização deste filme nos moldes e na ideologia do CPC, abriu espaço para a discussão do que seria um cinema livre e engajado mas sem o propósito didático; um cinema que, apesar de ancorado firmemente na realidade brasileira, fosse capaz de promover uma revolução na sua própria estrutura de linguagem. Em função dessa discussão quase todo o grupo do *cinema novo* se desligou do CPC e prosseguiu com uma proposta independente. Em 2010 Cacá Diegues – um dos cineastas do filme original – tomou a frente de um outro projeto: “*Cinco vezes favela – agora por nós mesmos*”. Diegues produziu o filme que reuniu cinco episódios dirigidos e protagonizados por artistas moradores de favelas. A concepção deste segundo projeto expressava, de certa forma, uma autocrítica em relação ao projeto anterior. Agora, ao invés de um filme feito por cineastas universitários e de classe média que falavam *do* ou *para o* povo nas favelas, o novo filme reunia jovens artistas da favela que falavam *de si, de sua própria realidade, para o mundo*. *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* é um filme de outro tempo: não se acredita mais no papel conscientizador da arte mas se aposta na possibilidade da arte de revelar sensibilidades específicas, de retratar e reproduzir experiências significativas vividas por seus realizadores. O papel de Cacá Diegues neste segundo projeto foi o de produtor; sua função foi possibilitar e viabilizar a realização material do projeto, sem interferir em seu conteúdo.

“Cabra marcado para morrer”: dois filmes num só.

“Cabra marcado” é, na verdade, dois filmes: com distintas concepções artísticas, diferentes objetivos políticos, ritmos, cores e imagens diferentes.

A primeira parte, sobre a liga camponesa de Sapé, a luta de João Pedro e seu assassinato, é um filme que mescla documentário e ficção. Os atores representam eles mesmos, trabalhadores rurais da região, Elizabeth é Elizabeth, apenas João Pedro é representado por um outro trabalhador. As cenas são montadas e ensaiadas. O filme é em preto e branco. Presentes no filme as marcas do CPC: a denúncia social, a valorização do

popular, a luta contra o latifúndio, o tema da reforma agrária. A segunda parte do filme é explicitamente um documentário: Coutinho, com câmeras e microfones, é um personagem de seu documentário. Ele entrevista Elizabeth, os atores-lavradores da primeira fase, os filhos de Elizabeth que buscou em várias regiões do país. Nesta segunda parte o filme é colorido. Mas as duas partes se mesclam e Coutinho inclusive utiliza partes do primeiro filme, feita com atores, para narrar a trajetória de João Pedro, como se fosse um documentário.

Indo e voltando no tempo, de 1964 a 1981, entrevistando pessoas que falam das primeiras filmagens, da Liga camponesa de Sapé, do assassinato de João Pedro, de suas trajetórias de vida após o golpe, de fugas, prisões, torturas Coutinho reconstitui uma época. Mas o filme retomado em 1981 também entrevista pessoas – os filhos de Elizabeth e João Pedro – que não conhecem essa história e que tomam conhecimento dela através do próprio documentarista.

Como bem apontou o historiador Antonio Montenegro, o filme de Eduardo Coutinho entrelaça história e memória e identidade[8]. O documentarista vai em busca de Elizabeth Teixeira e a encontra na pequena cidade de São Rafael, no interior do Rio Grande do Norte, vivendo com o nome de Marta, sem nenhum contato com sua família. O filme permite que ela recupere sua identidade. Uma pequena reunião é organizada entre as mulheres da comunidade, amigas de “Marta”, que ficam então sabendo de sua história, conhecendo seu verdadeiro nome, sua luta, seu drama. É uma das cenas mais bonitas do documentário.

O filme tornou-se um paradigma de documentário político no Brasil. Mas os dois filmes contidos no documentário são bem diferentes entre si. O primeiro filme, em preto e branco, é um filme-denúncia, influenciado pela estética do cineasta soviético Eisenstein; o segundo filme é pautado pela preocupação com a recuperação da memória: a memória das lutas camponesas, da trajetória de João Pedro e de seu assassinato, da saga de uma família destrocada pela opressão dos poderosos. O tema do resgate da memória foi o tema recorrente no Brasil e nos outros países da América Latina após as ditaduras militares. As duas temporalidades do filme marcam duas posturas políticas diferentes.

Cine Liberación e Cine de La Base: o cinema do Terceiro Mundo.

O Cine Liberación foi criado em 1969 o Cine de La Base em 1973, momentos diferentes da conjuntura explosiva que antecedeu o golpe militar de 1976. 1969 foi um ano de

revoltas populares, neste ano o país viveu o *Cordobazo*, quando estudantes e trabalhadores tomaram as ruas da cidade de Córdoba. 1973 marcou o breve regresso de Perón à Argentina e o fim da proscricção ao peronismo. Os dois grupos tinham muitas coisas em comum: a idéia do cinema como um ato militante, a vinculação explícita a um projeto de revolução socialista, a crença de que apenas a violência revolucionária poderia combater a violência do sistema, a ligação com grupos e organizações da esquerda armada, a proposta de usar o cinema para divulgar e estimular a guerra revolucionária visto como o único caminho para a libertação política. Um outro traço em comum: seus filmes foram realizados clandestinamente na Argentina mas ganharam prêmio e prestígio internacional ao serem exibidos no exterior em festivais de cinema.

A idéia do cinema como ferramenta de luta para a libertação vinha se espalhando, entre meados dos anos 1960 e início dos 70 em vários países, notadamente naqueles que compunham o que se chamava de Terceiro Mundo. O pesquisador Mariano Mestman, argentino especializado em história do cinema, reconstrói a proposta de um Cinema do Terceiro Mundo, debatida pelo grupo Cine Liberación:

Pero hacia fines de los años sesenta se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al "Tercer Cine" propuesto por Solanas y Getino, o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Es decir, una identidad estético/política.[9]

Esta identidade estético-política alinhavava um conjunto de filmes *que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural*. [10] Em dezembro de 1973, um encontro entre cineastas africanos, latino-americanos, e asiáticos marcou a criação do Comitê de Cinema do Terceiro Mundo. O objetivo era explorar o potencial do cinema na luta pela descolonização e contra a alienação cultural. Os cineastas argentinos tiveram importante papel neste processo e os dois grupos em questão, Cine Liberación e Cine de La Base são expressões deste movimento que tinha contornos internacionais.

“La Hora de los Hornos”: o cinema como guerrilla.

O filme exhibe algumas imagens inéditas e absolutamente recentes (na época): a imagem de Che Guevara morto. A foto de seu rosto toma a tela durante muitos minutos do filme. E uma frase aparece na tela: *“En su rebelión el pueblo latino-americano recupera su*

existência”. Depois desta imagem o narrador convoca os espectadores a aderirem à guerra pela independência da América Latina. A frase é inspirada em Frantz Fanon, autor do livro “Os Condenados da Terra”[11]. Lançado em 1961, na França, o livro teve grande impacto sobre a intelectualidade de esquerda não apenas francesa mas européia; esta influência mais tarde, ao longo dos anos 60, espalhou-se por intelectuais e militantes de esquerda do mundo todo. Fanon, um martinicano que se formou em Paris, foi médico psiquiatra do exército francês e presenciou na Argélia os horrores da guerra colonial. No posto de médico do exército francês viu de perto os métodos de coação, humilhação e tortura infringidos pelos oficiais franceses aos guerrilheiros argelinos capturados. Fanon foi uma das principais referências para os militantes políticos de esquerda na América Latina. As idéias de Fanon que valorizavam a *violência revolucionária* como único meio do homem colonizado submetido ao imperialismo reconstruir sua identidade constituíram-se como parte essencial do sustentáculo ideológico das experiências de luta armada na América Latina. A frase do filme de Solanas que fica fixada na tela remete à uma citação bastante conhecida do livro de Fanon:

“Ao nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Desembaraça o colono de seu complexo de inferioridade, de suas atitudes contemplativas ou desesperadas. Torna-o intrépido, reabilita-o a seus próprios olhos”[12]

E, mais ainda, ao célebre prefácio escrito por Sartre:

“Nenhuma suavidade apagará as marcas da violência; só a violência é que pode destruí-las. E o colonizado se cura da neurose colonial passando o colono pelas armas”. [13]

Seu filme explora a mesma idéia: apenas através da rebelião o povo latino americano recupera sua existência própria, sua auto-estima e dignidade; com a revolução ele toma posse da sua própria história e do seu destino. Nos primeiros quadros do filme aparecem grandes letreiros com frases que remetem à mesma idéia. Num dos letreiros pode-se ler:

“Um pueblo sin odio no puedo triunfar”.

A seguir o filme mostra imagens de manifestações violentamente mostrando o povo subjugado pela violência. Em outro quadro pode-se ler uma citação do próprio Fanon:

“El hombre colonizado se libera EM y POR la violencia”

O filme de Solanas faz um chamamento à guerra revolucionária, seu objetivo é não apenas despertar a consciência mas, sobretudo a indignação dos espectadores e, com isso, a sua ação revolucionária. O filme pretende ser um instrumento de convocação para uma guerra revolucionária. O filme é organizado em capítulos. Num dos capítulos a câmera se desloca para Tucumán onde é entrevistado (o entrevistador não aparece no filme, apenas sua voz), um líder sindical que relata as lutas dos trabalhadores por melhores salários e condições de trabalho. Após o seu relato o líder sindical afirma que as lutas devem passar para um outro estágio, para a tomada do poder. Cenas de desempregados nas filas de distribuição de alimentos são o pano de fundo para a voz de Solanas que diz que quando a resistência chega ao limite o povo se desgasta mas assimila a experiência. Logo após aparece na tela um dirigente da juventude peronista que completa o discurso: o povo não quer mais este tipo de luta, quer um outro tipo de ação, que só pode ser levada a cabo por uma organização de luta armada.

O filme mescla cenas de arquivos, com imagens e cenas filmadas pelo próprio Solanas (como filas de pessoas, imagens de distribuição de alimentos, entrevistas etc). Utiliza também cenas de outros filmes de ficção. Não é um filme neutro, ele tem um propósito. O último capítulo aborda Perón e o peronismo. Perón é mostrado como o líder popular idealizado pelos Montoneros, capaz de levar as massas argentinas a realizarem uma revolução contra o imperialismo. É importante lembrar (sobretudo para o leitor não argentino) que a figura de Perón no exílio foi preenchida com diversos conteúdos pelos diferentes grupos que disputavam o legado peronista. Os Montoneros e os peronistas revolucionários procuraram realizar exatamente esta junção: a tradição popular do peronismo com a revolução antiimperialista. Che Guevara e Perón são as duas figuras principais do documentário.

Raymundo Gleyzer e o Cine de La base: cinema revolucionário.

A trajetória de vida de Raymundo Gleyzer, daria um filme. Na verdade, deu: o documentário “*Raymundo*”, que tem por subtítulo: “*la lucha de toda una generación de cineastas revolucionarios*”, feito por Ernesto Ardito e Virna Molisa, em estreita colaboração com a viúva de Raymundo e com seu filho procura exatamente traçar a história de vida do cineasta que morreu assassinado pela Tríplice A.

A formação de Raymundo era marxista. O pai era um imigrante russo que se casara com uma argentina que provinha de uma família de judeus poloneses. Ambos eram atores e militantes comunistas, membros fundadores do Teatro Pro-Arte IFT (Teatro Popular Judío), entidade vinculada ao Partido Comunista Argentino[14]. Iniciou sua carreira de cineasta realizando documentários de corte antropológico. Militava desde jovem no PCA, vivendo no clima de uma família de artistas judeus e comunistas. A partir de 1970 distanciou-se do PC e começou a se aproximar do PRT (Partido Revolucionário de los Trabajadores). Em 1971 se incorporou à Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura, um coletivo vinculado ao PRT- ERP. Esta frente durou pouco mas consolidou a militância de Raymundo nesta organização e propiciou o encontro do grupo que alguns anos mais tarde fundou o Cine de La Base. A partir daí Raymundo radicalizou sua opção de fazer um cinema militante. Em 1973 seu filme de ficção “Os Traidores” foi premiado no Festival de Ravena. Ainda em 1973 realizou o média-metragem “Ni Olvido ni perdón”, em que aborda o massacre de Trelew (a execução sumária de presos políticos que haviam fugido da prisão de Trelew. Depois do golpe militar de 1976 a atividade do Cine de La Base diminuiu e tornou-se clandestina. Em maio de 1976 Raymundo foi seqüestrado e desapareceu. Cineastas de todo o mundo assinaram manifestos pedindo esclarecimento sobre o seu paradeiro mas nunca se obteve resposta.

Os curta e média metragens de Raymundo são expressões perfeitas de um cinema militante. No DVD “Cine de la Base” são mostrados quatro: *Swift 1971*; *Ni Olvido ni Perdón*; *Me matan si no trabajo, si trabajo me matan* e *Las AAA son las tres armas*.

O primeiro deles, *Swift 1971* narra o episódio do seqüestro, do cônsul honorário britânico, gerente do frigorífico inglês da Swift, na Argentina pelo ERP, que fez uma série de exigências para a sua libertação, entre elas: distribuição gratuita de dinheiro, alimentos e roupas para a população do bairro onde se localizava o frigorífico. O documentário utiliza filmes de cine-jornais e fotos dos jornais da época, mesclados a imagens de cenas montadas pelo cinegrafista. O objetivo deste curta metragem é denunciar as condições de trabalho do frigorífico, a presença do imperialismo através da fábrica inglesa, a passividade dos líderes sindicais que não lutam pela melhoria das condições de vida e trabalho dos operários argentinos, mas, sobretudo explicar e divulgar a ação do ERP e propagandear a idéia da revolução. O filme mostra imagens do frigorífico, imagens do processo de distribuição dos bens exigidos pelo ERP. No final o narrador explica que a violência do seqüestro foi necessária para responder à violência do sistema. Toda a última parte do filme é dedicada à propaganda política da revolução. Num muro aparece a inscrição: “La guerra há comenzado”.

Assinado: Ejército Revolucionário del Pueblo, ERP. O narrador explica que o ERP deseja contribuir para a mobilização e organização das classes trabalhadoras e termina, conclamando: *“Argentinos, a las armas! Adelante con la guerra revolucionaria. A vencer o morir por l’Argentina”*.

O filme *As AAA son las tres armas* é um dos últimos filmes de Raymundo. O filme foi feito pouco depois do golpe militar de 1976 e foi realizado em inteira clandestinidade. O objetivo do filme é mostrar a escalada da tortura, das prisões, mortes e desaparecimentos que estão apenas se iniciando; procura também associar a organização de extrema direita Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) com as Forças Armadas, mostrando que elas eram encobertas e protegidas pela Junta Militar. O filme mescla imagens de cine-jornais com cenas montadas com atores. A primeira cena do filme é desse tipo: atores representam a invasão de uma casa, possivelmente a sala de redação de um pequeno jornal de oposição. Os invasores estão vestidos à paisana, quebram a casa, destroem os livros, espancam e prendem a jovem que lá estava. O filme utiliza também desenhos e gravuras para denunciar a tortura. O objetivo do filme é ligar o golpe e a Junta Militar recém instalada ao imperialismo e ao desenvolvimento do capitalismo financeiro na Argentina. Boa parte da narração do filme é a leitura de trechos de uma carta de Rodolfo Walsh, escritor e jornalista de esquerda (também assassinado pela ditadura militar).

Os filmes de Raymundo são “trabalhos de partido”, são filmes executados a partir de um planejamento cuja lógica é dada pela militância no ERP; de todos os exemplos aqui discutidos o cinema de Raymundo Glyezer é o que melhor expressa a noção de cinema militante.

Considerações finais

Esta primeira abordagem procurou, sobretudo, mapear alguns exemplos e definições de cinema militante na América Latina. Podemos distinguir diferentes modelos experimentados no Brasil e na Argentina que se articulam com as diferentes conjunturas desses dois países. O cinema militante no Brasil esteve mais vinculado a entidades, grupos e movimentos legais, como o grupo do cinema novo e o CPC da UNE, além disso, nesta conjuntura, a influência política maior era do PCB. O cinema militante brasileiro estava empenhado em captar e retratar a dimensão nacional e popular da realidade brasileira ao mesmo tempo em que denunciava a situação de exploração e opressão do povo

Já o cinema militante argentino estava mais vinculado às concepções terceiro mundistas e às organizações armadas: Cine Liberación aos Montoneros e Cine de La Base ao PRT-ERP. O principal objetivo era denunciar o imperialismo e propagandar a idéia de uma guerra revolucionária. Diferentemente do cinema militante feito no Brasil, a experiência do cinema militante argentino foi em grande parte clandestina. Os principais intelectuais e cineastas vinculados ao cinema militante brasileiro romperam com a matriz política e ideológica do CPC e iniciaram um movimento cinematográfico que marcou a história do cinema no Brasil: o movimento do cinema novo, que rejeitava os pressupostos do nacional-popular e buscou criar uma nova linguagem cinematográfica desvinculada do compromisso da propaganda revolucionária e mais preocupada com uma revolução na própria estrutura e na linguagem do filme.

Estes filmes nos mostram diferentes concepções de cinema militante, mas nos mostram, principalmente, que as histórias contadas pelos filmes vão muito além de seus roteiros e do que é mostrado nas telas.

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Maria Paula, “**Memórias Estudantis; da fundação da UNE aos nossos dias**” Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007.

Catálogo de Publicaciones Políticas de las Izquierdas Argentinas (1890-2000), CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda).

FANON, Frantz . “**Os Condenados da Terra**”. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FERRO, Marc. “O Filme: uma contra análise da sociedade?” IN: Nora, Pierre & Le Goff, Jacques (Orgs.) “**História: Novos Objetos**”, RJ, Francisco Alves Editora, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. IN: **Estudos Históricos**, vol. 5, n.10, 1992.

MESTMAN, Mariano, “Entre Argel y Buenos Aires: el comité del cine del tercer mundo (1973-74)”, IN: “**Imagen, política y memoria**”, Buenos Aires, Ed. Libro el Rojas, UBA, 2002.

MONTENEGRO, Antonio, “Cabra marcado para morrer, entre a memória e a história”, IN: Soares, Mariza de Carvalho & Ferreira, Jorge (Orgs.) “**A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**”, RJ, Record, 2001.

TARCUS, Horacio (director), “**Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina: de los anarquistas a la nueva izquierda**”. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.

Filmografia

La Hora de Los Hornos, Grupo Cine Liberación, Fernando “Pino” Solanas, 1968.

Cine de La Base, compilação de documentários de Raymundo Gleyzer (1966-76).

Raymundo: la lucha de toda una generación de cineastas revolucionarios, Ernesto Ardita e Virna Molina, 2002.

Cabra marcado para morrer, Eduardo Coutinho, 1964/1984.

Cinco vezes favela, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Miguel Farias e Cacá Diegues (CPC da UNE), 1962.

Cinco vezes favela agora por nós mesmos, diretor geral Cacá Diegues, 2010.

Notas

- 1 - Esta pesquisa é financiada pelo CNPq e intitula-se: “INFLUXOS INTERNACIONAIS E CONDICIONANTES LOCAIS NA ESFERA POLÍTICA DAS ESQUERDAS NOS ANOS 1960 A 1980: história e memória comparadas do Brasil e da Argentina”.
- 2 - Ferro, Marc “O Filme: uma contra análise da sociedade?” IN: Nora, Pierre & Le Goff, Jacques (Orgs.) História: Novos Objetos”, RJ, Francisco Alves Editora, 1976.
- 3 - Ferro, Op. Cit, pp 203.
- 4 - Idem.
- 5 - Kornis, Mônica, “História e Cinema: um debate metodológico”, Estudos Históricos, vol.5, n.10, 1992, pp 247.
- 6 - Projeto Memória do Movimento Estudantil, patrocinado pela disponibiliza os depoimentos no site www.mme.org. Os depoimentos em questão resultaram no livro,

“Memórias Estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias”, de Maria Paula Araújo, RJ, Relume Dumará, 2007.

- 7 - Depoimento de Cacá Diegues, Pojeto Memória do Movimento Estudantil. IN: arújo, “Memórias Estudantis”, pp122.
- 8 - Montenegro, “Cabra marcado para morrer, entre a memória e a história”, IN: Soares & Ferreira (Orgs.) A História vai ao Cinema, RJ, Record, 2001.
- 9 - Mariano Mestman, , “Entre Argel y Buenos Aires: el comité del cine del tercer mundo (1973-74), IN: “Imagen, politica y memoria”, Buenos Aires, Ed. Libro el Rojas, UBA, 2002.
- 10 - Idem
- 11 - Fanon, Frantz, “Os Condenados da terra”, Civ. Brasileira, RJ, 1968.
- 12 - Frantz Fanon, “Os Condenados da Terra”, Civ. Brasileira, RJ, 1968, pp 74.
- 13 - Fanon, op.cit. Prefácio de Sartre, pp 14
- 14 - Tarcus, (Org.) Diccionario Biografico de la izquierda argentina, op. Cit, verbete Gleyzer, Raymundo, escrito por Claudia Bacci.