

# Por uma história social do *Nuevo Cine Latinoamericano* – Uma análise da recepção do filme *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968)

Enviado em:  
24/05/2013

Aprovado em:  
04/12/2013

**Vinícius Santos Medeiros**

Mestrando em História  
Universidade Federal Fluminense  
vinicius\_imf@yahoo.com.br

---

## Resumo

Este breve artigo tem a finalidade de analisar a recepção do filme *La Hora de Los Hornos* (Cine Liberación, 1968), a partir de críticas referentes às revistas *Cine Cubano* e *Cine Del Tercer Mundo*, ambas do final da década de 1960. A perspectiva analítica e teórico-metodológica provém basicamente da História Social do Cinema, que prima em grande medida pelo circuito comunicacional do cinema, a saber: produção-circulação-consumo. Para tanto, inicialmente, busco caracterizar em linhas gerais o cinema latino-americano nas décadas de 1950 e 1960, visando responder por que o filme de Fernando Solanas e Octavio Getino é considerado uma obra do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL).

113

## Palavras-Chave

NCL, cinematografia nacional, América Latina.

## O cinema político latino-americano entre as décadas de 1960 e 1970: linhas gerais

A identidade não é algo marcado geneticamente em nossa natureza essencial. Ela é abordada de forma metafórica, ou seja, é formada e transformada no interior da representação. Stuart Hall, dialogando com Benedict Anderson, sobre a ideia de ser nacional que as pessoas compartilham, argumenta que só se sabe o que é “ser inglês”, por exemplo, “devido ao modo como a ‘inglesidade’ (Englishness) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional

inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural” (HALL, 2006:48-49). Conclui-se que o conceito de nação não diz respeito a um todo articulado, pronto e acabado. Ao contrário, é um todo em movimento, um devir. Com isso, poderíamos afirmar que há várias nações na nação latino-americana?

A indagação é relevante, pois mostra como as representações simbólicas da territorialidade não se reduzem às delimitações do Estado-nação estruturadas desde o final do século XVIII, mas à constituição de espaços de *práticas culturais*, memórias coletivas, dinâmicas sensíveis etc. Sendo assim, a territorialidade pode ser pensada como uma *unidade fictícia*. E no caso do cinema, como se configuraria essa questão? Cada cineasta representa uma identidade nacional? No âmbito do Cinema Novo brasileiro, por exemplo, os cineastas voltavam às raízes rurais para representar o sertão, de modo que até hoje no nosso cinema ainda se produz filmes sobre pobreza, favelas etc. O que isso pode significar para a posteridade em termos de brasilidade ou latino-americanidade? Qual é o papel que essas representações assumem nesse discurso?

114 Numa perspectiva historiográfica, o cinema está imbricado com o seu espaço-tempo, condição *sine qua non* para pensarmos o cinema político das décadas de 1960 e 1970, o que exige uma interlocução entre a exterioridade e a interioridade do cinema, daí a necessidade do estudo da recepção. No entanto, o que seria esse *cinema político*? Ou, em outros termos, quais seriam os critérios para a sua definição?

O cinema político latino-americano traz em seu bojo filmes de denúncia aos males da modernidade, de forte engajamento político e basicamente de esquerda. As cinematografias de autores são caracterizadas por uma visão crítica e questionadora, tanto das estruturas e valores imperantes nas sociedades como das predominantes no próprio campo cinematográfico. Entretanto, o cinema político pode ter outras conotações se admitirmos numerosas e amplas concepções ideológicas e políticas. Sendo assim, toda obra cinematográfica poderia ser considerada *política* – até mesmo os cinemas nazista e hollywoodiano.

A América Latina na década de 1960 é um caso a parte. Seu cinema político se associa a uma vanguarda estética que não visa à representação da vida tal como ela é, já que a tomada de distância da indústria cultural impede que esse cinema objetive a cópia do real. Nesse caso, a concepção de política é menos abstrata e muito mais específica: pauta-se em praticamente tudo o que não é cinema industrial, assumindo uma postura anticolonialista que busca as

suas próprias raízes culturais. A pergunta que deve ser feita aqui é: o que esse cinema buscou para ser moderno? Caso optemos por buscar a resposta nas condições extracinematográficas, observaremos alguns fatores em comum entre as cinematografias latino-americanas.

A primeira condição seria a busca daquilo que é propriamente “nosso” (no caso do Cinema Novo, exemplificando mais uma vez, um “nosso” que estaria lá no sertão nordestino). Outra condição seriam os regimes totalitários e as diversas formas de autoritarismo, que gerariam coerção e violência sobre a sociedade. Outro fator em comum seria a fome, no contexto de intensas desigualdades sociais. Em quarto viria o impacto da Revolução Cubana a partir de 1959, a qual desencadearia em certa medida a quinta condição extracinematográfica comum, que concerne à necessidade da descolonização cultural (de sorte que o cineasta assumiria o papel de artista-intelectual, sendo o artífice desse processo)<sup>1</sup>.

Nesse sentido, o cinema político latino-americano absorveu algumas características que ao fim e ao cabo estruturariam o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Uma delas, fundamental, é a oposição ao sistema industrial (comercial, norte-americano), que geraria a dicotomia cinema político/cinema espetáculo. O primeiro teria proposições novas e experimentais (autônomas, em último caso), visando desconstruir a dramaturgia nacional e transferir a ideia de *verossimilhança* da indústria cultural para a de *autenticidade*, objetivando uma nova estética. Pode-se falar, nesse caso, de um desejo de demolir a institucionalidade industrial, com vista a realizar um cinema com “o povo” mediante a valorização das culturas populares – essa perspectiva nacional-popular condicionaria a cinematografia latino-americana, elevando o popular a um nível culto. Por outro lado, o cinema espetáculo seria encarado como cópia do mundo a partir de um modelo dramático hegemônico (o modelo narrativo clássico hollywoodiano, em suma).

Uma segunda característica é que o cinema político latino-americano seria permeado por condições históricas, sociais, políticas e culturais que relevariam, em última análise, a realidade histórica não apenas como mero objeto, mas como matéria para produção de sentidos. Sendo assim, existe uma reivindicação do papel ativo e subjetivo não somente da parte do diretor (autor), mas também do

---

<sup>1</sup> No caso brasileiro, a busca pela brasilidade no campo cinematográfico se deu muito antes da década de 1960, estando presente desde os anos 1950, num contexto de ácidas críticas ao período da Vera Cruz, quando os cinemanovistas acusavam-na de não ter dado conta daquilo que é *nacionalmente nosso*, antes teria consistido em mera cópia do que vem de fora (dos EUA e da Europa, basicamente).

espectador (em sua formação crítica), com o intuito de liberar o espectador da “magia alienadora” do espetáculo (passo necessário para a libertação de condições opressivas). Outra característica estrutural desse cinema foi a forte influência de três grandes movimentos de ruptura da história do cinema: o soviético (tanto no plano ficcional, com Eisenstein, quanto no documental, com Vertov); o neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica e Visconti) e a *nouvelle vague* francesa (Godard e Truffaut, principalmente). De toda forma, o cinema político latino-americano constitui uma classe particular de *cinema de autor* ou da *política de autor*, diferindo-se da origem francesa ou italiana.

### O Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) à luz da crítica e dos seus realizadores

Para alguns autores, como Paulo Antonio Paranaguá, “o cinema latino-americano não existe como plataforma de produção” (2003: 15), isto é, há uma grande dependência da produção latino-americana em relação aos grandes centros hegemônicos<sup>2</sup>. Entretanto, por mais que a maioria dos projetos cinematográficos seja puramente nacional, há correntes transnacionais e mesmo estratégias que envolvem todo o continente, pelo menos desde o cinema sonoro. Nesse sentido, o autor sugere que a América Latina só ganha compreensão da parte dos pesquisadores mediante uma “perspectiva comparatista” (PARANAGUÁ, 2003: 16), que não leve em conta apenas os aspectos homogeneizadores, mas também as diferenças e discontinuidades. Essa postura metodológica, em contrapartida, busca se distanciar do desenvolvimento da historiografia latino-americana do cinema, que se baseou por décadas no marco nacional.

Embora a proposta comparativa de Paranaguá seja a mais relevante do ponto de vista da História Social do Cinema, este breve artigo, devido ao objeto bem delimitado e mesmo pela falta de espaço, não tem a pretensão de iniciar uma análise comparativa exaustiva entre as cinematografias nacionais que compunham o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Por outro lado, este trabalho não visa criar a “ilusão de um objeto único de estudo” (PARANAGUÁ, 2003: 23), apesar de seu caráter monográfico. O objetivo é também mostrar que, por mais

---

2 Segundo Paranaguá, ao longo de todo o século XX o espetáculo cinematográfico tivera um importante lugar nas sociedades latino-americanas, contribuindo no condicionamento de costumes e mentalidades coletivas. Porém, o discurso ideológico dos realizadores pioneiros defendia sempre a necessidade de se fazer conhecidas no estrangeiro as belezas e as riquezas locais, de modo que tanto a produção documental quanto a ficcional participassem na circulação internacional de imagens, integrando o “concerto das nações civilizadas” (PARANAGUÁ, 2003: 18).

que não exista homogeneidade, tanto do ponto de vista do consumo quanto da produção, um estudo global do cinema da América Latina pode relevar também as similitudes entre as cinematografias de finais da década de 1960, assim como os elementos de continuidade entre elas.

Tais elementos foram percebidos pela crítica cinematográfica na América Latina. Oswaldo Capriles, por exemplo, ao sair do Festival de Mérida, pontuou que a crítica estava diante de um “fenômeno nascente”, um “nuevo cine latinoamericano” (1968: 4). Por conta do caráter inovador desse cinema, Capriles via como uma necessidade urgente o cuidado da crítica em não assinalar prematuramente os caminhos a serem seguidos, as metas precisas ou o estabelecimento de juízos de valor. O que ele propunha era uma interpretação crítica do material cinematográfico exibido em Mérida, ou, em outras palavras, objetivar uma análise que levasse em conta “esse material social que é o elemento primordial do cinema documental” (CAPRILES, 1968: 5). Sendo assim, Capriles afirmava que a mostra de Mérida poderia facilmente ser considerada uma mostra de cinema documental, já que o novo cinema latino-americano pretendia ser um cinema documental, isto é, a configuração da relação entre passado, presente e futuro concernente ao documentário teria o objetivo de denúncia e testemunho dos feitos que provariam a teoria dos realizadores – isso mediante diferentes abordagens documentais, que variariam de acordo com cada cineasta.

117

Nesse sentido, Capriles define o documento como prova de determinado acontecimento, testemunho de uma convicção (imposta ao público) e um chamado à ação através da penetração do filme na consciência do público. Através de sua “força hipnótica”, as imagens cinematográficas produziriam um impacto emotivo nos espectadores, demonstrando a sua relação com a realidade histórica latino-americana mediante a urgência da massa documental em provar, dar fé das traições, revelar os culpáveis e assinalar as possíveis saídas e soluções, visando à tomada de consciência por parte das sociedades latino-americanas – já que a ignorância é, segundo o crítico, a principal dificuldade para o conhecimento, o que leva Capriles à vilanização dos meios massivos de comunicação na América Latina. Em suma, o gênero documental do NCL implicaria a participação de uma postura racional e a tomada de posição como prioridades.

Aqui chegamos a um ponto importante sobre o NCL: “efetivamente, nem toda ‘absorção da realidade’ constitui um documento válido para o cinema. Devemos insistir em um conceito do ‘documental’ que se opõe diretamente à imparcialidade, à observação inanimada, à quieta análise superficial ou esteticista”

(CAPRILES, 1968: 8). Em outros termos, o documentário precisa ser tendencioso. O crítico observa em Mérida diversas tendências e tonalidades de acordo com os diferentes realizadores, porém haveria uma preocupação comum e um sentimento crítico em toda a gama de posições. O realizador argentino Gleyzer declararia em um dos foros sobre cinema argentino: “Nós, cineastas, temos a responsabilidade de fazer conscientes as massas... estamos documentando o que está passando na América Latina, por isso somos documentaristas. Tomamos primeiramente consciência de qual é o problema em um momento determinado, o analisamos com dados, o realizamos por fim e mostramos ao público [...]” (CAPRILES, 1968: 8).

Outros cineastas deixariam claras as tendências do NCL, principalmente no que tange ao repúdio dos produtos cinematográficos industriais, leia-se, estadunidenses e europeus. É o caso de Santiago Alvarez, importante cineasta cubano: “em uma realidade convulsa como a nossa, como a que vive o Terceiro Mundo, o artista deve autoviolentar-se, ser levado conscientemente a uma tensão criadora em sua profissão. Sem preconceitos nem prejuízos... o cineasta deve abordar a realidade com pressa, com ansiedade. Sem pretender rebaixar a arte nem fazer pedagogia, o artista tem que comunicar-se... e sem deixar de assimilar as técnicas modernas de expressão dos países altamente desenvolvidos, não deve deixar-se levar tampouco pelas estruturas mentais dos criadores das sociedades de consumo” (CAPRILES, 1968: 9).

Nesse sentido, Alvarez argumenta que há uma diferença entre o intelectual do Terceiro Mundo e o intelectual dos países desenvolvidos. O primeiro estaria cara-a-cara com a realidade que o rodeia, devendo por isso autoviolentar-se, provocando também a sua “própria fúria criativa” a fim de lutar contra essa realidade. A postura do cineasta frente à realidade do subdesenvolvimento demonstra em grande medida a identidade entre as preocupações dos diferentes realizadores do NCL, isto é, uma posição realista e engajada – mesmo que por vias diferenciadas. Sanjinés, diretor boliviano, por exemplo, defenderia a saída de uma etapa puramente defensiva para uma mais ofensiva, a fim de “desmascarar os culpáveis das tragédias latino-americanas [...] desmascarar o imperialismo [...] e como se opera a exploração” (CAPRILES, 1968: 9).

Com esse discurso (que se desloca também para muitos críticos, como se vê) podemos observar que o que move o novo cinema latino-americano é o reconhecimento de uma situação histórico-cultural que contradiz seus próprios interesses (BIRRI, 1968: 37). A crítica internacional não veria com bons olhos

essa renovação. *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, por exemplo, não teria sido bem compreendido por boa parte da intelectualidade francesa e italiana – embora o filme anterior de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tenha rompido a barreira da indiferença internacional em relação ao cinema latino-americano. Também nos países socialistas de então, a compreensão do NCL sofreria problemas de interpretação, já que o ponto de vista do seu público, seus críticos e, sobretudo, seus burocratas, teria sido condicionado pelo programático “realismo socialista” (BIRRI, 1968: 43). Nos EUA, por sua vez, o cinema latino-americano seria associado em grande medida à pornografia.

Contudo, Fernando Birri traz à luz a formação de uma frente única das novas cinematografias latino-americanas, ambas com as seguintes características: anti-neocolonialismo, anti-oligarquias nacionalistas e anti-imperialismo. Nessa frente comum e progressista, na qual ele mesmo está inserido, há uma crítica veemente e uma denúncia sobre as gerações precedentes, pela “falta de adesão entre realidade e resposta” (BIRRI, 1968: 45), de sorte que o NCL busca o afastamento de esquematizações com vista a uma análise complexa (e não simplificadora) da realidade. Portanto, o *nuevo cine latino-americano*, segundo Birri, poderia se chamar de “guerra de guerrilhas” cinematográfica (1968: 46).

119

### **O fenômeno “La Hora de los Hornos” (Grupo Cine Liberación, 1968): Solanas, Getino e a recepção do filme**

Quando Oswaldo Capriles fala de um cinema tendencioso, o autor cita de imediato *La Hora de los Hornos*, que teria o objetivo de “mostrar sua mui tendenciosa análise dos males e remédios, para fazer tomar consciência” (1968: 8), isto é, para chegar ao “ato” propriamente dito, já que o filme é aberto e de uma vontade revolucionária intensa. Sendo assim, o documentário do Grupo Cine Liberación consegue levar a uma profunda reação emotiva do espectador ante o que se vê e ouve, oferecendo a ele também uma solução. Segundo Capriles, a união entre racionalidade e emotividade, isto é, a forma expressiva unida ao plano afetivo e sensível, produziria distintos efeitos em cada espectador, dependendo dos seus critérios de valor.

A primeira parte do filme, dividido em três, tem como subtítulo *Neocolonialismo y Violencia*, com treze capítulos temáticos e um prólogo sobre a situação argentina, que seria marcada pela violência cotidiana sobre o povo, pela fome, pelo analfabetismo, a alienação e a destruição dos valores nacionais. Como

remédio a essas doenças sociais, propõe-se através do filme a ideia de que somente através da rebelião o homem argentino (e latino-americano) pode recuperar a sua existência. Não é à toa que o prólogo, construído com imagens fixas alternadas com legendas sobre um fundo negro que se projetam expandindo com frequência, lançando-se ao espectador, busca produzir uma comoção inicial neste.

Além disso, algumas frases de efeitos são mostradas, como: “O problema argentino é essencialmente político. Para não ser colônia somente cabe uma opção: o Poder ao Povo – Perón”; “Se tem que comprometer todo o mundo no combate pela salvação comum, não há mãos puras, não há inocentes, não há espectadores. Todos nós sujamos as mãos nos pântanos do nosso solo e no vazio de nossos cérebros. Todo espectador é um covarde ou um traidor – Frantz Fanón”<sup>3</sup>. As imagens do documentário de Solanas e Getino mostram manifestações e insurgências populares, além da repressão policial. O intuito básico é exemplificar com imagens a forma como atua o neocolonialismo em cada atividade social, objetivo alcançado muitas vezes através de certa dose de ironia e irreverência. A aliança entre racionalidade e emotividade, aliás, fica bastante explícita ao final do filme, com a imagem de Che Guevara morto.

120

A imagem final é um grande close do Che morto, uma imagem fixa que dura cerca de quatro minutos, ao som do ritmo intenso de tambores. Como o próprio Solanas afirmaria mais tarde, é como se o espectador sentisse diante de si “um grande dedo acusador”. Solanas, aliás, segundo a crítica de sua época, teria mostrado um total domínio do ofício na elaboração de *La Hora de los Hornos*, utilizando técnicas de cunho publicitário (adquiridas em sua larga experiência como produtor de curtas publicitários) para provocar o impacto emocional-racional sobre o espectador e induzi-lo ao engajamento revolucionário<sup>4</sup>.

Nesse sentido, Fabián Núñez defende que *La Hora de los Hornos* teria representado “o filme certo, na hora certa” (2009: 342), isto é, ele veio à tona exatamente no momento em que o NCL começava a se articular sistematicamente. Entretanto, qual foi o impacto do documentário sobre a crítica cinematográfica?

---

3 Mario Handler, em sua crítica para a revista *Cine Del Tercer Mundo*, diria que “[...] a obra é refletida e vivida no interior do espectador e se a combinação do espectador, a obra e a realidade objetiva é a correta, esse espectador deixará se sê-lo e se converterá em um revolucionário” (1968: 25).

4 Handler vê Solanas pelo viés da transformação: de trabalhador mimado a “miserável cineasta” (pelo menos para a reação); de técnico de massa (que ganhava um grande salário) passa a lutar pelas massas, trazendo consigo as armas que aprendeu com os dominadores – por isso a linguagem de *La Hora de los Hornos* teria muito de publicitário (HANDLER, 1968: 26).



Qual foi a intensidade de sua repercussão nos grandes festivais internacionais? Aliás, quais eram as características de *La Hora de los Hornos* que o transformavam em um verdadeiro representante do novo cinema latino-americano? Para compreender em que medida o filme provocou influência e viera a se tornar um mito (o que inevitavelmente exigia a manifestação da opinião dos críticos), um estudo de recepção torna-se aqui fundamental<sup>5</sup>.

Segundo Núñez, é provável que *La Hora de los Hornos* tenha sido um dos filmes mais impactantes do NCL depois da explosão do Cinema Novo brasileiro, já que trouxera bastante alarde devido ao seu discurso político radical que fascinava os espectadores mais desejosos dessa retórica (entre eles, os movimentos estudantis e a militância revolucionária cubana) – sucesso devido também, vale ressaltar, à qualidade estética que lançaria o talento artístico de seus realizadores. O fenômeno havia sido tão grande que, mesmo com algumas ressalvas, grande parte dos periódicos especializados em assuntos cinematográficos ofereceriam fartamente o seu espaço para a divulgação das ideias do Grupo *Cine Liberación*, especialmente as seguintes revistas: *Cine Cubano*, *Hablemos de Cine* e *Cine Del Tercer Mundo*.

Como vimos anteriormente, os princípios político-ideológicos dos quais o filme está encharcado provém em grande medida do discurso de Fanon, uma apropriação, em suma, das Teorias de Libertação Nacional – fator este que provocava a simpatia por parte dos periódicos. Nas críticas existem motivos para essa simpatia em relação ao filme e ao grupo, mas há também divergências, formuladas, segundo Núñez, em três fatores: a rejeição/suspeita ao/do peronismo; um questionamento da análise política da sociedade organizada; e as ressalvas à própria estrutura do filme (principalmente no que tange às partes II e III) (NÚÑEZ, 2009: 343).

Em relação ao peronismo, sua rejeição era praticamente unânime. Solanas e Getino, por outro lado, em entrevistas concedidas a alguns periódicos, transpareciam certa necessidade de confirmar que o peronismo “é o único legítimo segmento da classe trabalhadora argentina”, além de ser o “único legítimo segmento da esquerda organizada capaz de articular um movimento de libertação nacional”.

---

5 Sobre a recepção cinematográfica, um dos pilares da História Social do Cinema, seguimos a perspectiva de Daniel Dayan, o qual aborda a mediação entre a cultura dominante e os públicos populares mediante uma “etnologia aproximada”, isto é, uma postura analítica em que há preocupação em dar a palavra ao público, reconhecendo a multiplicidade de formas que assume essa palavra. Sendo assim, a primeira questão que se impõe ao historiador da recepção fílmica seria a produção de sentido pelos espectadores; a segunda, a própria constituição desses grupos. (2009: 64).

Em resumo, o peronismo é representado como a única e legítima manifestação dos trabalhadores argentinos na trama de *La Hora de los Hornos*. O que seria um equívoco para alguns periódicos. A revista *Cine Cubano*, por exemplo, tinha certa aversão a polêmicas, mas o artigo de Enrique Pineda Barnet sobre os filmes do Festival de Pesaro contem intensas críticas negativas ao documentário justamente pela sua essência pró-peronismo (1968: 344).

De todo modo, o filme seria lançado mundialmente na Itália em 1968 (no Festival Cinematográfico de Pesaro), num contexto revolucionário marcado pelos movimentos estudantis. Sendo assim, *La Hora de los Hornos* seria considerado o mais importante filme do evento, de modo que o Grupo *Cine Liberación* fosse exaltado pelos mais radicais entre os estudantes italianos. Aliás, seria a própria vocação revolucionária concernente ao Terceiro Mundo o que condicionaria a afirmação de Pineda Barnet de que “a atividade cultural sobre o Cinema Latino-Americano [...] é o fato mais dinâmico, vigente e transcendente do mundo atual, também no plano cinematográfico” (1968: 93), além de que “o cinema latino-americano – cinema do Terceiro Mundo, cinema do subdesenvolvimento –, comparado com o cinema dos países altamente industrializados, subiu a uma altura destacada e reconhecida por todos, no aspecto artístico, na problemática ressaltada e nos níveis técnicos e de linguagem cinematográfica” (1968: 94).

122

À medida que os cineastas e redatores passassem a considerar a movimentação revolucionária das sociedades do chamado Terceiro Mundo como relevante manifestação cultural, *La Hora de los Hornos* seria veementemente valorizado e o Grupo *Cine Liberación* seria enquadrado como o modelo criativo desse tipo de representação cinematográfica, apesar das críticas negativas. Entretanto, para Pineda Barnet o principal erro da primeira parte de *La Hora de los Hornos* seria o seu caráter esquemático e carente de aprofundamento de conceitos, ou, em suas próprias palavras, seu “caráter de panfleto”, isto é, o filme não funcionaria como análise política em si, mas sim enquanto impacto de agitação política. Sua proposta (equivocada, para Pineda Barnet) seria o esquematismo e a superficialidade, visando à reflexão-ação do espectador.

Outro ponto importante a ressaltar na crítica de Pineda Barnet é o seguinte trecho: “Em geral, falta no filme uma análise e uma estrutura marxista, uma metodologia consequente às sérias pretensões cinematográficas do trabalho. Isso ocorre, sobretudo, na segunda e terceiras partes, enquanto que a primeira salva – e muito – de sua estrutura se apoiando na II Declaração de Havana”. A ausência de um arcabouço teórico marxista, segundo o crítico, faz com que o filme seja

impedido de realizar um estudo mais sério sobre as forças políticas atuantes no cenário argentino.

Contudo, o próprio Pineda Barnet elogia grandemente a primeira parte de *La Hora de los Hornos*: “cinematograficamente, esta primeira parte do filme é uma excelente mostra de inteligência [...] O autor sabe utilizar, de maneira muito pessoal e orgânica, elementos que temos admirado em Godard ou William Klein, ou entre nós, como Santiago Alvarez [...] De qualquer modo, é preciso dizer que esta primeira parte de *La Hora de los Hornos* é um importantíssimo filme, como unidade em si, possivelmente o mais importante da cinematografia argentina e um dos mais importantes e polêmicos do cinema latino-americano” (PINEDA BARNET, 1968: 96-97). Elogios que, diga-se de passagem, não se repetem em relação às partes II e III, caracterizados por Pineda Barnet pela falta de esclarecimento e análise da realidade.

Por fim, se em 1968 o Grupo *Cine Liberación* era consagrado pela chamada “nova esquerda” radicalizada, no período imediatamente anterior ao retorno do peronismo ao poder (em 1973), este se encontra, por ironia, acusado de revisionista devido ao esmorecimento da sua retórica política radical – principalmente depois que sai da clandestinidade e migra para o centro do poder. Se antes o discurso do Grupo era associado à apologia da luta armada (motivo que criou em torno de *La Hora de los Hornos* uma mítica da luta armada e da clandestinidade), agora Solanas e Getino procurariam, a partir do impacto do filme, não definir rigidamente as suas posições – principalmente no decorrer da década de 1970, quando os realizadores demonstrariam uma postura mais acuada, utilizando instrumentos mais adequados a uma nova conjuntura política. De todo modo, seguindo a perspectiva de Fabián Núñez, a partir de 1967 já não dava mais para falar de cinematografias isoladas, porém de uma cinematografia latino-americana – e *La Hora de los Hornos* seria um fator relevante nesse processo.

123

### Referências bibliográficas

DAYAN, Daniel: Os mistérios da recepção. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo, Editora da UNESP, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

NÚÑEZ, Fabián. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicion y Modernidad en el Cine de America Latina*. México, Fondo de Cultura Economica de España, 2003.

### Filme analisado

*La hora de los hornos* [as três partes] (Argentina; 1967/68) - Dir: Grupo Cine Liberación.

### Críticas sobre os filmes

A REDAÇÃO. “Las Aventuras de Juan Quinquín”. *Cine al día*. Caracas, 1971

BIRRI, Fernando. “Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano”. *Cine cubano*. Havana: 1968. n° 49-50-51

\_\_\_\_\_. “Tomar conciencia no esbañarse en las aguas del Jordán o sea ‘Las Aventuras de Juan Quinquín’”. *Cine cubano*. Havana: 1968. n° 52-53

124

HANDLER, Mario. “La Hora de los Hornos: 1ª parte, Fanon, los uruguayos”. *Cine del tercer mundo*. Montevideo: out., 1968. n° 1

LEÓN FRÍAS, Isaac; GONZÁLEZ NORRIS, Antonio; LOMBARDI, Francisco J. “Viña 69: memorias de dragones y tigres en los hornos del subdesarrollo”. *Hablemos de cine*. Lima: nov.-dez./1969-jan.-fev., 1970  
 “Mérida: realidad, forma y comunicación”: CAPRILES, Oswaldo. “Testimonio de la realidad y compromiso ideológico” e ROFFÉ, Alfredo. “Problemas de la elaboración”. *Cine aldía*. Caracas: dez., 1968. n° 6

MAHIEU, Agustín. “Viña 69: ¿Retorica cinematográfica o retorica revolucionaria?”. *Cine & medios*. Buenos Aires: 1970. n° 3

MANET, Eduardo. “Juan Quinquín y sus aventuras (después del estreno...)”. *Cine cubano*. Havana: 1967. n° 48

PINEDA BARNET, Enrique. “Hay que hablar de Pesaro pero... hay que hablar de cine”. *Cine cubano*. Havana: 1968. n° 49-50-51

TORRES, Augusto M. e PÉREZ ESTREMER, Manuel. “Breve historia del cine cubano”. *Hablemos de cine*. Lima: abr.-mai.-jun., 1972

ULIVE, Ugo. “La Hora de los Hornos (2ª y 3ª partes)”. *Cine aldía*. Caracas: jul., 1973