

3 ENTREVISTAS INTERVIEWS



3

ENTREVISTAS

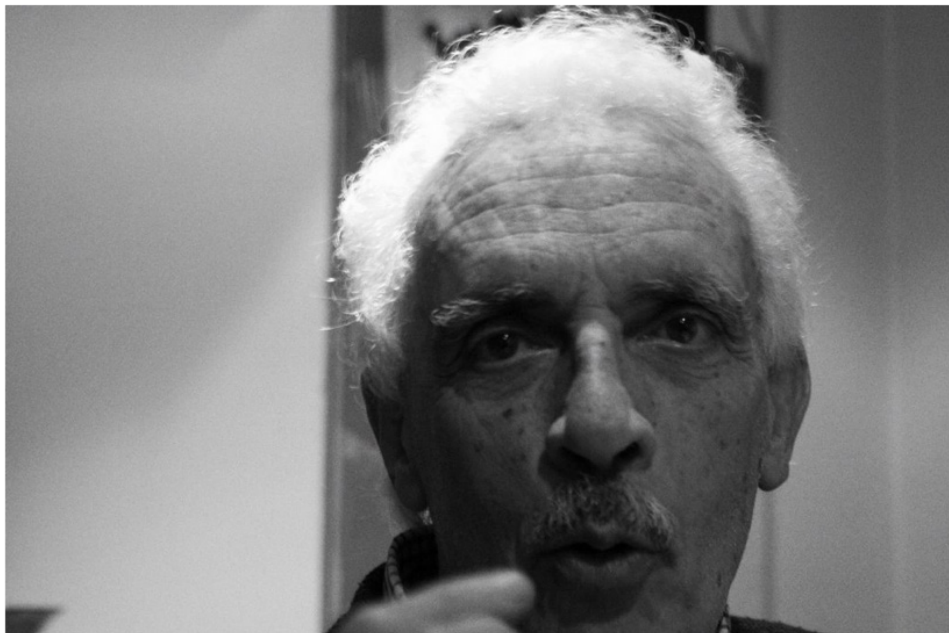
INTERVIEWS

Rafael Urban, que realizou uma relevante e potente entrevista com o cineasta e roteirista Octavio Getino, quando o encontrou em sua residência em Buenos Aires, em 2007 – cinco anos antes de seu falecimento –, atualiza seu olhar sobre o cineasta e o conteúdo da entrevista e nos concede o privilégio de poder publicar importante material, ainda inédito em periódicos brasileiros, agora como título *O cinema latino-americano como indústria da autonomia do imaginário: entrevista com Octavio Getino*. O cineasta entrevistado, argentino de naturalidade espanhola, também foi escritor e professor. Dirigiu o filme *A Hora dos Fornos* (1968) e escreveu o manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1969), referências da produção latino-americana contracolonial, em parceria com Fernando Solanas. Publicou diversos livros sobre cinema e televisão, entre eles *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*.

O CINEMA LATINO-AMERICANO COMO INDÚSTRIA DA AUTONOMIA DO IMAGINÁRIO: ENTREVISTA COM OCTAVIO GETINO¹

Rafael Urban²

Figura 1: Octavio Getino em registro de Rafael Urban



Encontrei Octavio Getino, roteirista e codiretor de *A Hora dos Fornos* (1968), em sua residência, em Buenos Aires, em julho de 2007 – cinco anos mais tarde, ele faleceria, aos 77 anos. A sua posição crítica ao Novo Cinema Argentino³ me parecia um contraponto interessante ao que eu discutiria no projeto que desenvolvia naquele momento sobre o cinema do país vizinho⁴. Passados 13 anos daquele encontro, o conteúdo da entrevista seguia inédito até agora⁵.

¹ Octavio Getino (1935-2012) foi um cineasta, escritor e professor argentino de naturalidade espanhola. Dirigiu o filme *A Hora dos Fornos* (1968) e escreveu o manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1969), referências da produção latino-americana contracolonial, em parceria com Fernando Solanas. Publicou diversos livros sobre cinema e televisão, entre eles *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (CICCUS, 2005).

² Cineasta e mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculado à linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Dirigiu filmes como *Ovos de Dinossauro na Sala de Estar* (2011) e *Vigília* (2019). É professor na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba. E-mail: rafaelurban@gmail.com

³ O Novo Cinema Argentino é o período que se inicia em fins dos anos 1990 com a explosão do número de estudantes de cinema, a reestruturação das políticas de incentivo por parte do Estado e que tem como expoentes realizadores como Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Martín Rejtman (ver AGUILAR, Gonzalo. *Otros Mundos: ensayos sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006).

⁴ Dediquei minha monografia na graduação em Jornalismo ao Novo Cinema Argentino, entrevistando alguns de seus protagonistas: Andrés di Tella, Manuel Antín, Martín Rejtman e Rodrigo Moreno. As entrevistas com os dois primeiros foram publicadas na Revista de Cinema Juliette. As demais seguem inéditas.

⁵ Dada a passagem de tempo, incluí notas de rodapé explicativas para contextualizar e historicizar a entrevista.

Nascido na Espanha, Getino cruzou o Atlântico aos 17 anos, junto de sua família, em busca de prosperidade. A viagem a bordo do cargueiro *Buenos Ayres*, em 1952, promovida pelo governo argentino, atraiu outros oitocentos imigrantes espanhóis. Quinze dias depois, Getino tinha seu primeiro emprego: como lavador de copos.

Na chegada à capital portenha levou um susto: viu, ao vivo, uma televisão, algo que na sua terra natal apenas ouvira falar a respeito. Uma das primeiras atividades familiares foi a compra de uma geladeira – e com uma câmera Kodak se fez o registro da família ao redor do eletrodoméstico. Quando as tias, irmãs da mãe de Getino, receberam a imagem na Espanha, ficaram espantadas com o avanço argentino: nenhuma delas tinha uma geladeira em casa.

Depois de desenvolver breve carreira na literatura, ganhando alguns prêmios relevantes, como o Casa das Américas, passou a participar de movimentos sindicais. No final dos anos 1960, já em uma Argentina que passara seu apogeu econômico, funda, ao lado de Fernando Solanas, o Grupo Cine Liberación. Motivados pela proposta da escola de Santa Fé, de Fernando Birri, que buscava mostrar a realidade argentina por meio de documentários, o grupo inicia a produção de cinema militante.

Em 1965, Getino começa a escrever o roteiro do filme político que geraria a maior discussão nos anos seguintes⁶. O título do trabalho viria da frase do poeta cubano José Martí reproduzida na epígrafe da Mensagem aos Povos do Mundo, escrita por Che Guevara à Cuba pouco antes de sua morte: “Es la hora de los hornos y no ha de ver más que la luz”⁷. *La Hora de los Hornos (A Hora dos Fornos)*, feito em parceria com Solanas e filmado entre 1966 e 1968, durante uma ditadura militar, é um chamado à ação contra as elites sul-americanas.

Durante muitos anos, o longa de mais de quatro horas de duração, dividido em três partes para promover o debate nos intervalos das exibições, foi um instrumento de resistência à repressão militar exibido clandestinamente em inúmeras comunidades pelo continente.

⁶ O professor argentino David Oubiña dá noção do impacto do longa: “Certamente, o cinema militante não pode ser reduzido ao A Hora dos Fornos, ainda que esse filme tenha se convertido rapidamente na expressão mais emblemática (mais visível, mais celebrada, mais difundida no exterior) do ativismo e da contrainformação” (2016) [em livre tradução].

⁷ “É a hora dos fornos e não há de se ver mais do que a luz”.

Em 1969, lança o manifesto *Hacia un Tercer Cine*⁸, também escrito com Solanas, que continua uma forte referência para os estudos sobre as formas e os modos de produção cinematográficos contracoloniais. O texto estabelece as bases para uma prática de cinema militante, a ser realizado e projetado junto às classes populares nos países do Sul Global (outrora denominados de “Terceiro Mundo”)⁹.

No início dos 1970, Juan Domingo Perón estava exilado em Madri. Suas cartas e mensagens gravadas em áudio chegavam à Argentina, mas logo caíam em descrédito. Alguns suspeitavam que era tudo mentira e que Perón, que havia sido presidente por dois mandatos, estaria morto. A dupla Getino e Solanas viaja até a capital espanhola e grava um depoimento do líder revolucionário “que não dava muita bola para o cinema militante e gostava mesmo de faroeste americano”. Assim, som e imagem de Perón chegam à Argentina, o que auxilia seu retorno à presidência do país, em 1973¹⁰.

No mesmo ano, Getino realiza seu único longa de ficção, *El Familiar*. Ainda em 1973, assume o cargo de interventor do Ente de Qualificação Cinematográfica, permitindo a liberação de diversos filmes proibidos até então. Pouco depois, em 1976, com o Golpe Militar, se exilou, passando a morar no México e depois no Peru, de onde só retornaria em 1989 – quando a Argentina já havia

8 O texto completo do manifesto está disponível em espanhol em <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/> – acesso em 30 de março de 2020.

9 O Terceiro Cinema se posiciona como uma revolução em relação ao primeiro (comercial) e ao segundo (de autor). Em 1998, aos 30 anos de *A Hora dos Fornos*, Getino escreveu: “[Esses textos foram concebidos] – como foi o caso de *A Hora dos Fornos*, em cuja experiência foram baseados – em um momento histórico muito particular na vida da América Latina e do Terceiro Mundo. Um contexto de efervescência de mobilizações sociais, que deram vida a importantes tentativas de mudança, como as vividas na Bolívia, Chile e Peru (Juan José Torres, Salvador Allende, Juan Velasco Alvarado). O Terceiro Cinema apareceu então como uma etapa seguinte e necessária para os cineastas comprometidos com a realidade histórica e política de seus respectivos países, diante da natureza massificante e distrativa do modelo de Hollywood e das limitações do chamado Cinema de Autor promovido desde os anos 1960 por figuras importantes no cinema europeu (...) A tentativa mais ampla de um Terceiro Cinema continua, como um projeto de síntese que supera a concepção meramente industrial do cinema americano e do Cinema de Autor. Responde à busca, difícil e incerta, de expressar a diversidade cultural de cada comunidade, de acordo com a ideologia, narrativa e estética que melhor podem fazê-lo. Ele tem pontos em comum com o cinema de Hollywood na medida em que visa atingir e sensibilizar o maior público possível, e também com o Cinema de Autor, uma vez que ele pode manifestar, a partir da personalidade de cada cineasta, uma abordagem e tratamento cinematográficos específicos e diferenciados de cada tópico abordado, mas, ao mesmo tempo, tenta ser um componente claro da identidade do espaço nacional em que interage” (GETINO, 1998).

10 Os dois primeiros mandatos de Perón como presidente foram, respectivamente, nos períodos 1946-1952 e 1952-1955. No intervalo 1955-1973, passa 18 anos exilado em Madri. De 1966 a 1973 a Argentina seria assolada por uma ditadura militar. Em 1973, Perón retorna e é eleito para um terceiro mandato, que dura pouco, pois falece em julho do ano seguinte. Isabel Perón, sua esposa e vice, assume o governo até 1976, quando é deposta por um Golpe Militar, abrindo novo e violento período ditatorial, que perduraria até 1983, atingindo igualmente a Democracia e o cinema.

retomado a sua Democracia –, mesmo ano em que passa a ser o diretor do Instituto Nacional de Cinema. A sua gestão no INC¹¹ durou pouco, encerrando-se no ano seguinte, momento em que o Estado, com o início da era Menem, corta todos os subsídios para o cinema nacional¹².

Dedicou-se nos anos seguintes à pesquisa, sendo autor de diversas obras de referência sobre a cinematografia latino-americana e, em especial, sobre a televisão e cinema argentinos. Entre seus títulos publicados, destaca-se *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Suas reflexões sobre a história e indústria do cinema de seu país, a partir de políticas públicas de Estado que fortalecem a autonomia da produção – frente à ocupação do imaginário pelo audiovisual norte-americano – são o foco da conversa reproduzida a seguir.

A publicação desta entrevista foi estimulada pelo forte interesse que os debates em torno da necessária descolonização do cinema brasileiro têm produzido, tanto nos campos dos estudos e pesquisas quanto nos ambientes de produção e realização. Motiva ainda a revisitação deste diálogo com Octavio Getino a crise institucional pela qual atravessa o cinema do Brasil, no atual momento do País, marcado por revisionismo histórico e desmonte de políticas públicas federais direcionadas ao cinema (e cultura em geral) depois de anos de expansão¹³.

RAFAEL URBAN: Qual é a importância histórica do cinema na Argentina?

OCTAVIO GETINO: Acredito que seja o meio de comunicação e a indústria cultural que mais contribuiu, até a chegada da televisão, para levar imagens em movimento ao imaginário dos argentinos. Isso lhe permitiu, também, ser um meio de intercâmbio e divulgação da cultura popular

11 Sobre a gestão de Getino no INC e sua relação com Menem ver <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2012/02/politicas-cinematograficas-na.html> – acesso em 01 de abril de 2020.

12 Os anos do primeiro mandato de Menem (que governou o País entre 1989 e 1999) e suas políticas neoliberais com foco em privatizações marcam um dos piores momentos do cinema argentino em sua história – o País produziria apenas cinco longas em 1994 dado o impacto da sanção da Lei de Emergência Econômica, que, estendida ao campo cinematográfico, corta a possibilidade de promoção de filmes por parte do Estado (LUSNICH, 1994, p. 304). Em oposição, a nova Lei de Cinema, de 1994, permitiu aumentar expressivamente os recursos destinados à ajuda e subvenção do cinema nacional. Com essa mesma lei, o Instituto Nacional de Cinema (INC) é renomeado para Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), passando a apoiar a indústria cinematográfica nacional de uma forma renovadora e que influenciaria de maneira fundamental a produção dos anos seguintes. A lei, que já anteriormente aplicava 10% de imposto sobre todos os ingressos de cinema vendidos no país, passa a cobrar também 10% sobre a venda de artigos como vídeos e DVDs. Além disso, a arrecadação do INCAA é ampliada com a aplicação de uma taxa sobre os lucros dos canais de televisão. Todo esse imposto recolhido permitiu aumentar expressivamente os recursos destinados à ajuda e subvenção do cinema nacional, montante que triplicou entre os anos de 1994 e 1996 (GETINO, 2005, p. 185); (URBAN, 2007, p. 4). O próprio Getino explica a importância e demonstra a amplitude desse momento: “Com estas normas de fomento, as mais importantes alcançadas em toda a história de nosso cinema, o INCAA está em condições de ajudar a produção através de distintas vias complementares: créditos, subsídios para a comercialização em salas de cinema e meios eletrônicos, coparticipação produtiva, concursos de projetos, prêmios para a produção de filmes de estreia e de longas de cineastas do interior do país, curtas-metragens, telefilmes e artes audiovisuais” (GETINO, 2005, p. 184) – em tradução livre do autor.

13 A manchete de uma reportagem da Folha de S. Paulo de dezembro de 2019 – “Cultura, sob Bolsonaro, vive volta da censura, perda de ministério e viés evangélico” –, o subtítulo – “Primeiro ano da pasta no governo teve caça a temas sensíveis, conservadores em postos importantes e mudanças na Rouanet” –; e o início do texto dão uma ideia do desmonte das políticas públicas para a cultura no Brasil: “As ações do governo na Cultura em 2019 tiveram duas tônicas – a censura voltou a ameaçar a livre expressão de artistas subsidiados por verba pública, com agressividade que não se via desde a redemocratização, e a indústria do audiovisual, que vinha registrando crescimentos sucessivos e levava o cinema nacional para os principais festivais do mundo, foi freada com paralisações e cancelamentos de prêmios e patrocínios”. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/cultura-sob-bolsonaro-vive-volta-da-censura-perda-de-ministerio-e-vies-evangelico.shtml> – acesso em 01 de abril de 2020.

argentina fora do país, particularmente em outros países da América Latina e também em outras partes do Mundo. Nesse sentido, acredito que tenha um valor estratégico, já que o cinema é produtor de imagens, a imagem é a base da identidade e a identidade é a base do desenvolvimento. Acredito que para essa equação imagem-identidade-desenvolvimento o cinema tenha sido talvez mais útil do que qualquer outra forma de comunicação cultural ou artística. Mais do que a literatura e, no caso da Argentina, mais do que a música e o teatro, mais que o pensamento. Talvez não tão importante quanto Maradona ou algum jogador deste tempo. Para a Argentina, o cinema foi e é um instrumento fundamental como seria para qualquer país que tem uma política de fomento e desenvolvimento de sua indústria audiovisual.

URBAN: Mais do que a televisão?

GETINO: Até que surgiu a tevê, o cinema era o único meio audiovisual que existia incorporando a música. Pense que as pessoas conheciam o México através da ranchera, o Brasil através do Carnaval e de toda a música popular brasileira. A Argentina era conhecida em toda a América Latina pelo tango e também devido a alguns atores que estavam vinculados a essa forma de ser tão popular, que se sustentava na música desse então e basicamente no tango. Depois, nos anos 1950, a televisão veio a ser um golpe muito forte para tudo aquilo que era a indústria cinematográfica no país e na América Latina. Sobretudo devido ao fato de não terem sido desenvolvidas políticas, como nos Estados Unidos, de unir os interesses do cinema com os da televisão. Os estúdios de Hollywood passaram a produzir conteúdo para a televisão, coisas como documentários, material para crianças e seriados.

Nos Estados Unidos houve políticas de união dos interesses da televisão com os do cinema que aconteceram a partir do setor privado e com o apoio do setor público, criando uma potência que conseguiu acompanhar o crescimento desse país e a sua expansão sobre outros mercados. Na Europa seguiu-se um modelo que não era igual a esse, mas que também conseguiu atenuar a crise da indústria cinematográfica. Havia um grande fomento do cinema por parte do Estado, mas, além disso, o fato de a televisão ser em grande parte estatal permitiu que ela fosse uma grande financiadora de muitos realizadores. Os grandes realizadores europeus não teriam produzido da mesma maneira se não tivessem como respaldo uma televisão monopolizada pelo Estado.

Na América Latina não ocorreu nem uma coisa nem outra, aprofundando a crise. Exceto em alguns poucos países onde se formaram conglomerados muito fortes, como, por exemplo, no México, que, junto com o forte fomento do Estado, criou suas próprias distribuidoras, seus próprios estúdios, seu próprio circuito de exibição. Havia, lá, o grupo Televisa, com uma base de possibilidades para utilizar tudo o que estava sendo promovido pela televisão – atores, gêneros, música – e levá-lo ao cinema, concretizando uma série importante de realizações. No resto da América Latina não houve essa possibilidade. Foi apenas nos anos 1990 que esse modelo começou a se repetir: no Brasil, com a Globo, que começa a incursionar no cinema, e também na Argentina – com o posicionamento

neoliberal das privatizações, surgem grupos fortes como Clarín e Telefé. É também importante o apoio de empresas estrangeiras como Disney e Telefônica, da Espanha, que são as que começam a investir em algumas produções, que utilizam tudo aquilo que já faz sucesso na televisão e são promovidas por meio de toda a estrutura de publicidade que elas já controlam. Por consequência, são impostos certos tipos de filmes no mercado, com os quais as pequenas produtoras, que são a maioria, não podem, em absoluto, competir. Nesse sentido, a televisão afetou muito a cinematografia latino-americana, da mesma maneira como ela foi afetada pelas novas tecnologias. Paradoxalmente, a tecnologia que não a afetou foi a introdução do som na Argentina, que nos anos 1930 permitiu que o cinema nacional pudesse competir, até certo ponto, com o cinema europeu e até com o norte-americano. Boa parte dos frequentadores dos cinemas, majoritariamente analfabetos, encontrou nesse cinema não só suas imagens, seus costumes, seus contextos, mas também sua própria voz, seus modismos, sua própria língua e sua música. Isso ajudou, durante um tempo determinado, que a cinematografia nacional crescesse, o que os Estados Unidos compensaram rapidamente, criando filmes destinados também a esse tipo de mercado. Carlos Gardel não teria sido Carlos Gardel sem o apoio de produtoras norte-americanas, que permitiram que o tango e sua música se espalhassem pelo mundo.

Depois da televisão, fomos muito afetados pelo vídeo, que diminuiu mais ainda o público dos cinemas. Isso coincidiu com a crise dos anos 1970, razão pela qual, na América Latina, inclusive na Argentina, o número de telas de cinema e de espectadores se reduziu à metade, concentrando o uso de cinemas nas grandes cidades. Isso teve um efeito duplo: a concentração territorial e a social. A concentração territorial fez com que boa parte dos municípios do país ficasse sem salas e que alguns setores sociais ficassem sem suas imagens na tela, uma vez que os produtores já tinham que direcionar os seus filmes a setores que não eram os do campo nem das periferias. Ou seja, as imagens que apareciam na tela eram de indivíduos da classe média baixa para cima. Então as temáticas e problemáticas que passaram a predominar eram ligadas a esse universo: o psicológico, o íntimo, o existencial. A predominância desses temas aconteceu à custa da substituição de temáticas épicas, históricas e sociais. E, muito depois disso, as novas tecnologias continuaram afetando o cinema nacional. Os videogames, a tevê a cabo, os celulares, enfim, os novos usos da imagem e o desenvolvimento de novas tecnologias implicam em uma crescente presença de indústrias de conteúdo não nacional. Dessa maneira, não importa muito o fato de que aumentou o número de salas de cinema, mas sim considerar que conteúdos estão sendo exibidos nessas salas. Vendo assim, em termos comparativos, acredito que a cinematografia latino-americana esteja pior hoje do que 50 anos atrás. O uso dessas novas tecnologias pela produção nacional é irrisório se comparado ao crescimento cada vez maior das *majors* norte-americanas, que de alguma maneira vão criando novas formas de percepção no público, condicionando não somente a cultura, mas também os conteúdos da produção local. Da mesma maneira que a Globo tem tanta influência sobre o audiovisual, que determina por meio da estrutura da televisão a temática e a forma de produção de boa parte dos filmes feitos no Brasil, a nova percepção do audiovisual faz com que o produtor tenha que fazer filmes quase que

maquiados para funcionarem em conjunto. Assim, faz-se um cinema que carrega alguns elementos da identidade local, mas que é cada vez mais distante de seu território e de sua história. Esse cinema torna-se, então, um meio de sobreviver no mercado, uma vez que o cinema local não foi capaz de se fortalecer a ponto de ser competitivo.

URBAN: Em uma entrevista, o senhor disse que os desafios atuais são maiores do que 50 anos atrás.

GETINO: Acredito que sim. Cinquenta anos atrás, Argentina e México disputavam o mercado latino-americano; hoje em dia, ainda que existam essas disputas nacionais, o mais importante é como articular e como integrar os interesses dessas indústrias com a finalidade de apresentar uma frente comum. Isso é um desafio ideológico, teórico, empresarial, estético, porque isso não pode ser imposto a partir de uma lei, ou uma decisão governamental. É um processo que deve comprometer o Estado de um lado e o setor privado de outro. Deve comprometer também os criadores, os autores, a cultura dos espectadores e a educação, que deve ser capaz de criar uma consciência nas novas gerações: de que a Argentina, Uruguai, Brasil, Chile e Venezuela formam parte de um espaço comum. É necessária uma circulação dos produtos culturais entre esses países. Se é importante falar de Harry Potter, que se fale de Harry Potter, mas também de figuras históricas ou do entretenimento local, que estão muito presentes na cultura desses países. É preciso fazer isso desde uma perspectiva de afirmar um processo identitário regional. Identitário aqui não como algo fechado, mas como algo que está sendo construído, cada vez mais em conjunto com outras culturas. Tendo, porém, a consciência de que cada um entra nesse processo partindo de sua própria cultura, pois isso é muito diferente de entrar no processo de globalização sem saber onde se tem os pés.

URBAN: Como está inserida a Argentina neste contexto latino-americano?

GETINO: A Argentina está bastante marginalizada nesse contexto. Como vivi por muitos anos no México e no Peru, na época da ditadura, pude ver o país como de uma tomada panorâmica, o que me permitiu comparar situações. Se eu tivesse ficado aqui, perderia essa perspectiva, vendo tudo num plano muito próximo, um *close up*. E dessa visão, me parece que a Argentina está inserida nesse processo de uma maneira paradoxal, absorvendo não o melhor, mas o pior da latino-americanização. Consequentemente, países que antes estavam em condições muito inferiores, hoje têm um desenvolvimento maior que o argentino.

URBAN: O que a Argentina poderia fazer para sair dessa situação?

GETINO: Recuperar-se de uma crise econômica pode ser fácil – Brasil e Chile passaram por isso e saíram bem; a Argentina teve crises e dificuldades econômicas e saiu. Hoje, o país passa por uma crise energética, que vai superar também. Todas estas são crises materiais. Já as crises do intangível, do simbólico, dessas é muito mais difícil sair, se é que se sai. E a nação que não consegue

escapar dessa crise cultural profunda não tem futuro. Então, superar esse tipo de crise é um desafio para todo o país, para a cultura e, em alguma proporção, para o cinema. Para isso, é importante que o cinema volte a encontrar seus usuários – não digo mais consumidor, porque o cinema é um serviço – e consiga retratá-los de maneira que eles se sintam mais representados do que com *Piratas do Caribe* ou *Harry Potter*. Não que as pessoas não se sintam representadas por estes filmes; porque se elas vão vê-los, é porque há elementos de identificação. As pessoas não são burras. O que acontece é que o cinema nacional, ou o latino-americano, não são capazes de desenvolver produtos, conteúdos, em que as pessoas se sintam bem representadas. As pessoas sentem-se representadas por figuras presentes nos grandes meios, como, por exemplo, na televisão, inclusive nos esportes. Sentem-se representadas por figuras como Maradona, ou Messi, Tézé, o que for. Exceto por alguns personagens da televisão – que, na minha opinião, não são os mais dignos –, o público não se sente representado no audiovisual. Creio que é um desafio para o cinema, principalmente para as próximas gerações, se dar conta de quem é o principal destinatário dos filmes e realizar conteúdo para ele. Nenhuma cinematografia pôde sair das fronteiras de seu país sem antes ter se instalado dentro dele; nenhuma novela foi capaz de alcançar um público externo sem antes ter cativado espectadores em seu país de origem. É claro que existem exceções, mas essa é a tônica dominante.

URBAN: De que maneira estão representados os argentinos nos filmes produzidos a partir de meados dos anos 90?

GETINO: Nos anos noventa já começou a se desenvolver uma produção cinematográfica maior como produto de duas coisas: uma lei do cinema, que é a mais interessante da América Latina no momento, e o aparecimento de centenas de jovens que surgiram nas escolas de cinema, que começaram a se valer dessa lei e também dos conhecimentos adquiridos na academia para poder expressar-se. Foi uma situação em que cada um passou a se expressar de maneira bastante particular e, em alguns casos, de maneira muito positiva sobre a problemática que se vivia no país. E não me refiro apenas à memória – a ditadura e seus processos –, que já havia sido bastante tratada nos anos 80. Trata-se agora de dar atenção aos problemas sociais, à temática do indivíduo – à solidão, aos desencontros, ao não saber aonde ir. Aqueles personagens que estão na praia e olham ao longe, em um plano sequência, à maneira de Andrei Tarkovski, mesmo sem ser Tarkovski, e não se sabe o que vai acontecer. Todo esse cinema é heterogêneo do ponto de vista que expressa individualidades e que cada uma delas tem um olhar particular e uma poética específica em relação àquilo que vê. Então é um cinema que, ao mesmo tempo em que tem qualidades autorais, interessa a uma grande parcela do público – não milhões de pessoas, mas sim algumas centenas de milhares. Aparecem filmes desse tipo e aparecem, também, filmes que talvez não interessem a centenas de milhares, mas que abrem caminhos de experimentação e investigação sérios e que enriquecem a imagem da cinematografia nacional, como foi, em sua época, o caso da Nouvelle Vague francesa. Era um cinema que, no início, era quase experimental, mas do qual logo se alimentou não apenas da cinematografia francesa, mas

também da mundial, estendendo-se seus efeitos até hoje, nos videocliques e na publicidade. No cinema argentino, ao lado de bons realizadores, temos outros dos quais não sabemos como chegaram a fazer mais de um filme. É uma coisa que chega a acontecer em outros países, mas no nosso é muito mais grave, pois não é fruto de que haja um mercado que mantém isso, nem de pais e mães ricos que cobrem a produção de seus filhos. Isso é fruto de um Estado que, de alguma maneira, dá recursos, subsídios, créditos e prêmios bastante surpreendentes se comparados com outros países do mundo. Na Espanha, não se surpreendem se boa parte dos filmes não chega às salas de cinema, tendo apoio do Estado. Aqui, os filmes chegam a salas pequenas, mesmo que interessem a um público de 100, 1000 ou 2000 pessoas. A grande maioria não atinge um público de 10.000 pessoas, num país de 37 milhões de habitantes.

URBAN: Você teve a oportunidade de participar do que era, naquela época, o que hoje chamamos de INCAA (Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais). Como foi ver isso de dentro?

GETINO: O que há para se destacar aqui é que o cinema sempre se constituiu, na Argentina, como uma política de Estado. É a única área da cultura em que houve políticas de Estado. Sendo em governos ditatoriais ou não, sempre houve a política de manter um ente de fomento que permitisse a realização de filmes. Isso não significa que os filmes que eram feitos fossem bons ou ruins, mas isso facilitava a produção. Dessa maneira, as políticas que regiam os órgãos do cinema eram as mesmas que regiam a nível nacional. Lembro que no início da década de 90, quando no Brasil, no auge da política Collor de Mello, se varria o cinema, no México acontecia a mesma coisa. Enquanto isso, na Argentina, com Carlos Menem, a situação era bastante diferente. A Argentina foi o único desses três países em que o presidente da nação se interessou pelo cinema e o isentou do alcance de uma política econômica que atacou tudo aquilo em que o Estado era presente. Foram privatizadas as empresas de telefonia, de transporte ferroviário e também as televisões e rádios, tornando-se a presença do Estado muito pequena nesses setores. No cinema, o presidente declarou a exceção, uma vez que gostava de filmes. Ele tinha deixado suas costeletas crescerem para encarnar a figura de “Facundo”, um caudilho do norte argentino. Menem já tinha trabalhado no cinema, fazendo algumas cenas em filmes de ficção. Ele queria abrir a maior escola de cinema do país e se rodeou de pessoas do meio cinematográfico. Consequentemente, o que parece uma anedota não é realmente uma anedota, porque indica que um país onde o presidente da nação não se interessa por cinema, não tem cinema. Ou há um faz de conta, uma lei que não se cumpre. Quando o presidente tem o interesse em manter uma indústria, como a do cinema, isso se dá. No governo de Menem, foi outorgada a Lei do Cinema, mesmo que não tenha sido por iniciativa sua, e sim de entidades interessadas. Os presidentes seguintes simplesmente deram continuidade a essa política. Assim, o instituto conseguiu se esquivar das crises econômicas, e isso contribuiu para que se seguisse aquela mesma linha até hoje.

Na minha opinião, o desenvolvimento do cinema não se dá por meio do crescimento do número de filmes realizados; há uma diferença grande entre *desenvolvimento e crescimento*. O que me espanta é que as pessoas do meio cinematográfico ainda não façam essa diferenciação. Quando vou a um encontro com cineastas de outros lugares, eles me perguntam quantos filmes se fizeram no meu país em um ano. “Setenta? Nossa, que bem que vocês estão!”, então parece que a quantidade marca a qualidade¹⁴. Mas uma indústria, principalmente quando ela é subsidiada, não pode medir seu sucesso no número de peças produzidas, mas sim pela relação dessas peças com o mercado. O mercado é o coração da indústria destes tempos e continua sendo o coração da indústria cinematográfica. Em consequência, o fato de produzir mais não significa um desenvolvimento natural, como seria se fosse a indústria da soja ou de automóveis. Se aumentou a produção de computadores ou de carros, é porque aumentou o consumo; se não houver consumo, essas indústrias vão falir. Elas não são subsidiadas.

O cinema, ao contrário, não tem como fazer essa relação, porque se produz mais mesmo sem ter mais espectadores. Aqui, se se faz cinema produzindo mais sem vender mais, se vive igual. Muitas pessoas vivem sem que ninguém veja seus filmes e depois voltam e conseguem outro crédito e seguem vivendo igual. Talvez eu esteja exagerando um pouco, mas não acredito que seja muito. Não faz sentido haver entre 70 e 80 filmes por ano em um país de 37 milhões de habitantes, onde o mercado não dá para mais de 30 ou 40 filmes. O restante deveriam ser produtos audiovisuais destinados à televisão e aos outros novos suportes. Deveriam ser produtos educativos, institucionais, nos quais também se tem possibilidades de desenvolvimento muito interessantes.

Então, acredito que talvez não haja uma clara consciência de que as possibilidades de uma indústria de instalar-se e desenvolver-se estão relacionadas a uma série de fatores: primeiro, os filmes com os mercados; já não se trata de ter cinemas de arte para que lá vão cinéfilos no Brasil, ou ter cinemas do INCAA para que algumas pessoas vão. O que importa é que esses espaços venham a se tornar locais de incentivo à cultura audiovisual. Se desenvolvermos uma maior exigência, por parte do público, por filmes de alta qualidade, estaremos obrigando nossos realizadores a fazer um cinema melhor e mais exigente do que o que se está fazendo de maneira rotineira.

Isto tudo é uma questão de mercado e aí vem outra pergunta: o que estamos fazendo para criar novos públicos? O que o Ministério da Educação está fazendo para criar novos jovens críticos que possam formar esses públicos? Surge então, algo muito importante que eu chamo de liberdade de escolha. Fala-se muito na liberdade de expressão do criador, do realizador, mas poucas vezes leva-se em conta que deve ser desenvolvida uma liberdade de escolha por parte do usuário, do espectador. Poderia desenvolver-se essa capacidade de escolha no usuário por meio de um sistema educativo, informativo e participativo. Se fosse desenvolvido na educação básica um programa de educação audiovisual com o objetivo não só de conhecer a história da cinematografia e analisar suas poéticas e

14 Em 2018, foram lançados 238 longas nacionais (frente a 312 estrangeiros) nos cinemas do país, que representaram 43,27% do total de filmes lançados (550). Se comparado com 2008, ano seguinte ao da entrevista com Getino, quando 78 filmes argentinos chegaram às salas, se registrou um aumento de 221,62% (ARGENTINA, 2019). Se considerados apenas os filmes incentivados pelo ente estatal (INCAA), foram produzidos 170 longas na Argentina em 2018 (HAIEK, 2019).

a relação das obras com a história geral, a cultura, a literatura e a música, mas principalmente com um foco prático: o que é um programa informativo, como é feita a transmissão de um programa esportivo, como é construída uma novela, como são desenvolvidos os videogames etc., já estaríamos criando um novo público. Conseguiu-se fazer isso com a literatura, no sentido de se estudar a obra literária não só analiticamente, mas também conhecer seus métodos de criação. Hoje em dia é muito mais fácil, muito mais viável, colocar uma câmera nas mãos de uma criança e pedir que ela filme seu cotidiano, em vez de escrever uma redação sobre “minha casa, minha família”. Se conseguíssemos isso, estaríamos contribuindo para a criação de uma espécie de metabolização, em que o indivíduo é capaz de ingerir o produto cultural, processá-lo, e absorver aquilo que lhe é útil. Assim, o problema se torna individual, já que nessas condições cada um sabe o que é melhor para si. Claro, somos capazes de fazer isso com produtos de baixa qualidade, mas seria ideal que pudéssemos escolher.

Figura 2: Um dos frames de A Hora dos Fornos (1968), em que a imagem estática de Ernesto Che Guevara, já morto, encara os espectadores



O fato de tudo isso ainda não ter se desenvolvido na nossa sociedade me preocupa especialmente no setor audiovisual: não vamos poder, ainda por muitos anos, abastecer nossas telas de cinema com conteúdos próprios, simplesmente por não termos capacidade. Cada país na América Latina importa, em média, entre 200 e 300 filmes por ano. Mesmo que poucos desses filmes sejam de alta qualidade, não há capacidade produtiva para competir com isso.

URBAN: Você fala muito de conciliar um cinema mais autoral, que seja voltado ao grande público. Você poderia dar exemplos de filmes que conseguiram atingir essa condição?

GETINO: Penso em Bielinsky, em Aristarain, em Puenzo, em Solanas – que em alguns momentos, nos anos 80 e 90, tentou fazer isso –, em Bemberg – com *Camila* (1984) – e em Favio, de Juan Moreira (1973). Hoje em dia são poucos, como, por exemplo, Burman ou Stagnaro, de *Pizza*,

Cerveja e Cigarro (1997)¹⁵. Penso que quem atinge essa condição hoje são os mais jovens, porque me parece que os mais velhos já chegaram a um teto do qual dificilmente vão passar. Falo de Burman porque penso que ele é um bom exemplo: tem uma mentalidade empresária, rápida e jovem, além de uma boa sensibilidade, que lhe permite fazer bom manejo de roteiro e diálogos. Trata muito de temas do cotidiano, mas com realismo crítico. Acredito que a linha que Burman segue deva ser fomentada, pois um país que tenha, por ano, cinco filmes de grande sucesso comercial, quinze apontando para um mercado mais exigente e, por que não, uma parcela de sua produção a fundo perdido, é o ideal. Creio que faz falta uma linha de experimentação, em que possam ser desenvolvidas novas linguagens, novas formas de expressão, pois é isso o elemento renovador dessa indústria cultural cada vez mais exigente. Penso que estas sejam as três linhas que devem ser seguidas, claro, tudo isso falando em um plano utópico. A primeira linha seria, então, dedicar entre 50% e 60% a um cinema de comunicação com o mercado local, que, naturalmente, depois de ter se comunicado com o seu público primeiro, conseguirá alcançar o nível regional. Com regional me refiro aos países hispanofalantes, começando pela Espanha e englobando toda a América Latina. Depois, acredito que sejam necessários 10% ou 20% de cinema abertamente comercial. O restante, então, poderia ser dedicado a novas formas e realizadores, ainda que venham a obter sucesso, porque não há nenhuma indústria no mundo que tenha êxito sem dedicar parte de seu orçamento àquilo que chamamos investigação, experimentação. Nem a agricultura, nem a aeronáutica, nem a indústria automobilística: criam-se protótipos, alguns não funcionam, se perde dinheiro, mas logo são feitos novos protótipos, que dão resultados e assim se vai adiante. Nesse sentido, isso também acontece com o cinema, em que surgem novos gêneros, tratamentos e realizadores e, à medida que vão se mostrando sérios, são incorporados pelo mercado. Creio, então, que estas três linhas apontam para uma visão de desenvolvimento integral do nosso cinema, tratando uma série de questões, como a ligação entre o local e o regional, que levam à harmonização dos níveis de produção e à proteção do cinema nacional. Sem isso, não podemos competir com outros mercados.

É importante, também, articular tudo isso com o desenvolvimento de conteúdos audiovisuais, uma vez que sem esse desenvolvimento qualquer política se torna inefetiva. As novas formas de economia estão baseadas em três pilares: as telecomunicações, a informática e os conteúdos audiovisuais; quem não domina nenhum desses pilares, acaba ficando dependente da produção alheia. Quem tem controle sobre eles, em contrapartida, tem uma grande possibilidade de crescimento e

15 Fabián Bielinsky, diretor de filmes como *Nove Rainhas* (2000) e *A Aura* (2005). Adolfo Aristarain, de *Lugares Comuns* (2002) e *Roma, um Nome de Mulher* (2004). Luis Puenzo, de *A História Oficial* (vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1986). Fernando Solanas, de *Tangos – o Exílio de Gardel* (1985) e *A Viagem* (1992). María Luisa Bemberg, de *Camila: O Símbolo de uma Mulher Apaixonada* (indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1985). Leonardo Favio, destacado realizador e cantor, de filmes como *Crônica de um Menino Só* (1965) e *Gatica, o Macaco* (1993). Daniel Burman, de *O Abraço Partido* (2004) e *As Leis de Família* (2006). Bruno Stagnaro codirigiu com Israel Adrián Caetano o filme *Pizza, Cerveja e Cigarro* (1997); posteriormente realizou documentários e projetos para a televisão. Israel Adrián Caetano dirigiu ainda longas como *Bolívia* (1999) e *Crônica de uma Fuga* (2006).

expansão. Tendo em mãos a tecnologia necessária, fica mais fácil a introdução de conteúdos que ajudem as próximas gerações a ter uma visão mais livre, democrática, criativa, além de um sentido ético social mais aprofundado do que se tem hoje.

URBAN: Por momentos você discute em seu livro¹⁶ o que é verdadeiramente argentino dentro do cinema argentino. Como se pode avaliar isso no momento atual desse cinema?

GETINO: O que é o argentino? O que é o brasileiro? Hoje em dia essa questão da nacionalidade está se tornando mais ampla, está passando a uma internacionalização que ultrapassa fronteiras geográficas e políticas. A identidade muitas vezes se dá por coincidências de caráter entre gerações ou no nível cultural. Meu filho, por exemplo, tem muito mais possibilidades de se comunicar e de se identificar com jovens dos Estados Unidos ou do Brasil devido à música e à Internet, que acabam criando novas tribos. Então, ele acaba se sentindo muito mais inserido e participativo em uma cultura vizinha.

Acredito que o cinema argentino seja, então, fundamentalmente uma produção de imagens a partir de um território, inserida num processo de construção de identidade.

Figura 3: Frame de *A Hora dos Fornos* (1968)



URBAN: Talvez a pergunta seja outra... Será que o argentino se sente identificado com o que vê nas telas?

¹⁶ *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005 (ver Blog de Octavio Getino. Disponível em <http://octaviogetinocine.blogspot.com>, acesso em 02 de abril de 2020).

GETINO: Sim, acredito que o argentino se veja identificado nas telas, mais na TV do que no cinema. Em geral, os temas, os valores, os comportamentos, os problemas tratados nos programas de televisão são aqueles com os que eles se identificam. Mas talvez o argentino também se identifique com coisas que estão acontecendo em outras partes do mundo. O vestuário, por exemplo, nos mostra que um jovem, usando essas calças curtas, bermudas, em vez de usar uma representação da cultura local, como as bombachas, as alpargatas, se sente muito mais identificado em elementos de outras latitudes.

Todo indivíduo tende a se ver expressado nas imagens e, se estas são de seu próprio país, é muito melhor. Às vezes, porém, ele vai se encontrar expresso em imagens de outros lugares: o argentino pode, por exemplo, se identificar com o Super-Homem, pois o argentino pode ter o desejo de ser coisas que não pode ser. Outras vezes, o argentino não deixa de ser Patoruzito¹⁷, assim como o mexicano vai se ver representado no Chapolim, o que é muito mais autêntico, pois ele tem toda uma produção latino-americana. Além disso, ele representa muito melhor os êxitos, as frustrações e o humor de um espectador local. Ficamos, então, com a questão de como um cineasta é capaz de expressar o contexto que o rodeia, uma vez que o intelectual, o homem da classe média, de onde vêm muitos dos artistas, está bastante marginalizado do resto da sociedade. Vemos imagens na televisão e nos perguntamos de onde vem isso, porque vivemos no nosso meio e ignoramos como é a vida dos outros. Repare que boa parte dos nossos cineastas não frequentaram nunca uma escola de cinema, exceto nos últimos dez ou vinte anos, talvez¹⁸.

Hoje falta aquilo que eu chamaria de “universidade da rua”, falta ajudar ao jovem a conhecer o contexto em que está inserido, fazê-lo perceber esse contexto, escutando e vendo. Se isso não acontece, se o cineasta, que é basicamente um caçador de imagens e sons, não faz seu trabalho dessa maneira, tudo acaba intelectualizado. E o cinema é, antes de tudo, manipulação de sentimentos, muito mais do que de ideias. É preciso tocar o coração dos espectadores e só com as ideias puras isso não vai ser possível. Não se consegue interessar ou motivar, não se consegue fazer rir ou chorar. Esse é o grande desafio para qualquer cineasta. Ninguém morre por uma ideia; se morre por um ideal quando ele entrou em nosso coração. Se você está em um pelotão e tem apenas a ideia, mas não o ideal, vai falar com seu superior e perguntar o que precisa assinar para sair dali. Você vai assinar qualquer coisa, porque morrer pela ideia não faz o menor sentido. Pra mim, que já dei aula em muitos lugares, a recomendação para ajudar um cineasta a fazer seu trabalho é incentivá-lo a sair às ruas, como se fosse um desafio que só ele tem. O que acontece nas ruas? Que sons ele capta? Como andam as pessoas? Quais são os gestos? Que conversas ele ouve no ônibus, no trem? É importante captar todas essas coisas, mas como elas são, imediatamente, sem racionalizá-las. Assim faziam os pintores: Henri Matisse, por exemplo, que tinha um caderninho em que anotava as coisas que o motivavam; ele anotava tudo que lhe chamava a atenção, que o impressionava, tanto racional como

¹⁷ Personagem de histórias em quadrinhos que representa a infância de Patoruzú, cacique Tehuelche da Patagônia de força sobre-humana e que é dos personagens mais populares dos quadrinhos argentinos.

¹⁸ Em meados dos anos 1980 eram 80 estudantes de cinema na Argentina; em 2019, sete mil (HAIEK, 2019).

sensivelmente. Dessa maneira, o cineasta vai formando um inventário de sensações, mesmo que no momento ele não saiba por que está registrando isso. Na hora em que for construir uma história, vai acabar usando, intuitivamente, esses elementos, porque, mesmo que inconscientemente, cada um tende a construir algo inserido no universo que o rodeia. E o universo de cada indivíduo é riquíssimo, só que a maioria o desperdiça completamente, porque boa parte das coisas passa batida, porque se está sempre concentrado em outra coisa, porque não sobra tempo para observar. Se o cineasta se formou simplesmente vendo filmes e não observa o que há em volta, acaba fazendo uma colagem com um pouco de Andrei Tarkovski aqui, um pouco do coreano da moda ali e mais alguns elementos que o impressionaram em algum momento. Para esse cineasta isso pode até estar bom, mas não expressa, de maneira alguma, a problemática que ele tem à sua volta.

Um cineasta só consegue reproduzir a identidade de um lugar quando é capaz de reconhecer-se nos outros. Isso é uma questão filosófica, porque nós não somos aquilo que somos, senão aquilo que os outros veem. Eu não sou eu, sou a imagem que você está fazendo de mim. Da mesma maneira que você não é você, e sim o que eu vejo. Eu proponho, mas é você que organiza. Mas há, além disso, o reconhecimento de que somos também o que o outro faz de nós. E isso é indispensável para autores que têm a intenção de se comunicar com as pessoas. A partir do momento em que um autor, ou um realizador de cinema, está contaminado pelo seu contexto, tudo que ele expressa, de alguma forma, é compreensível para o espectador, até os silêncios são legítimos, pois partem de algo real, e não de algo que se aprendeu na escola de cinema. Se conseguirmos estabelecer um cinema que tenha reconhecimento e seja capaz de se comunicar com sua gente, estaremos construindo uma cinematografia nacional e, assim, universal, pois é o diverso que aponta para essa universalidade. Então, vale mostrar o nosso, que é diferente do de Recife, de Antofagasta, Brooklyn ou Paris. E o realizador de Paris vai agradecer, pois ele vai ver algo diferente da sua realidade. São diferenças que se reconhecem e se apreciam. Não somos todos iguais: há várias formas de ser, de falar, de gesticular, de atuar. Esses são os desafios que, evidentemente, eu não sei quem vai resolver, mas que se não resolvermos... Talvez não seja necessário resolver nada, talvez continuamos todos assim e, quem sou eu para saber o que vai acontecer?

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: ensayos sobre el Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA. **Anuario INCAA de la Industria Cinematográfica y Audiovisual** [2018]. Buenos Aires, 2019. Disponível em: <<http://www.INCAA.gov.ar/wp-content/uploads/2019/06/Anuario-INCAA-2018-DIGITAL.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

LUSNICH, Ana Laura. **El Instituto Nacional de Cinematografía**. In: ESPAÑA, Claudio. *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes, 1994.

GETINO, Octavio. **A 30 años de “La Hora de Los Hornos”** (1998). Disponível em: <<https://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/06/30-anos-de-la-hora-de-los-hornos.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

GETINO, Octavio. **A diez años de “Hacia un Tercer Cine”** (1979). Disponível em: <<http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

GETINO, Octavio. **As políticas cinematográficas na Argentina**. [Entrevista concedida a] Arthur Autran e André Gatti, 2011. Disponível em: <<http://octaviogetinocine.blogspot.com/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

GETINO, Octavio. **Cine argentino: entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia un Tercer Cine** (1969). Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.
HAIEK, Ralph. **Ralph Haiek, presidente del INCAA: “Somos una de las fábricas de talento más importantes del mundo”**. [Entrevista concedida a] Luciano Sálliche. Infobae, 2019. Disponível em <<https://www.infobae.com/cultura/2019/06/08/ralph-haiek-presidente-del-INCAA-somos-una-de-las-fabricas-de-talento-mas-importantes-del-mundo/>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

MOLINERO, Bruno. **Cultura, sob Bolsonaro, vive volta da censura, perda de ministério e viés evangélico**. Jornal Folha de S. Paulo; dezembro de 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/cultura-sob-bolsonaro-vive-volta-da-censura-perda-de-ministerio-e-vies-evangelico.shtml>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

OUBIÑA, David. **Argentina: El profano llamado del mundo**. In MESTMAN, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (p. 65-123). Buenos Aires: Akal, 2016.

URBAN, Rafael. **Uma viagem ao cine argentino**. Monografia de conclusão de curso de Jornalismo, da Universidade Positivo. Curitiba: 2007.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

A HORA DOS FORNOS. Fernando Solanas e Octavio Getino, Argentina, 1968.

Recebido em: 14/02/2020

Aceito em: 10/03/2020