

MARIA ELISA DE MACEDO RODRIGUES

**UMA NOVA CONFIGURAÇÃO DO CINEMA POLÍTICO
LATINO-AMERICANO:**

**Estudo de caso da cinematografia Argentina contemporânea a partir da
análise fílmica de *História Oficial*, *Kamchatka* e *Crônica de uma fuga***

Belo Horizonte
2008

MARIA ELISA DE MACEDO RODRIGUES

**UMA NOVA CONFIGURAÇÃO DO CINEMA POLÍTICO
LATINO-AMERICANO:**

**Estudo de caso da cinematografia Argentina contemporânea a partir da
análise filmica de *História Oficial*, *Kamchatka* e *Crônica de uma fuga***

Monografia apresentada no Curso de Comunicação Social,
do Departamento de Ciências da Comunicação do Centro
Universitário de Belo Horizonte / UNI-BH, como requisito
parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Érika Savernini

Belo Horizonte
2008

Dedico à minha mãe e ao meu pai, por desde sempre terem me ensinado que a história é a memória do povo e que esta não deve ser ignorada em hipótese alguma, e pela paixão que mostram como a arte e a cultura podem ser instrumentos de transformação.

Agradeço ao meu irmão, aos meus amigos, Xilico e Guilherme pela fonte inesgotável de apoio, amor e compreensão. À minha orientadora, pela atenção nessa pesquisa. Aos professores Leo Cunha e Nísio Teixeira por serem apoios incondicionais nessa trajetória. Ao Henrique e Idê (padrinhos), e ao meu amigo Lucas Ávila, por compartilhar comigo o amor pela América Latina.

“... mas aqui em baixo, bem em baixo perto das raízes, é onde a memória, nenhuma recordação omite. E há aqueles que desmorrem. E há aqueles que desviverem e assim entre todos conseguem o que era um impossível que todo o mundo saiba que o Sul também existe.”(MARIO BENEDETTI)

RESUMO

O presente trabalho refere-se à pesquisa realizada acerca do cinema latino-americano, desde seu início até dias atuais. A partir de uma análise, verificou-se referências políticas inseridas na cinematografia, inerentemente decorridas da história. O trabalho caracteriza-se por identificar qual a configuração do cinema político atualmente na América Latina, a partir do foco do cinema argentino.

O cinema político teve disseminação em diferentes regiões do mundo, tendo maior importância na antiga União Soviética, Itália, França e no continente latino-americano como um todo. Cada um com sua peculiaridade, o cinema político ganhou novas formas e discurso diferenciado no início do século XXI.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA LATINO-AMERICANO.....	12
1.1 Chile: Ponta-pé inicial.....	14
1.2 México: de Eisenstein ao Melodrama.....	17
1.3 Cuba: sede da diversidade de pensamento e prática cinematográfica.....	19
1.4 As diferentes influências do cinema brasileiro.....	23
1.5 A cinematografia argentina.....	24
1.6 O novo cinema feito por latino americanos.....	28
2 CINEMA POLÍTICO.....	32
2.1 Cinema Soviético.....	33
2.2 O cinema francês a frente do Cinema Militante.....	37
2.3 Cinema de Empenho Civil.....	38
2.4 A influência do Cinema Político na América Latina.....	40
2.5 Matizes narrativas do cinema latino-americano.....	49
3 A DITADURA MILITAR REPRESENTADA NO CINEMA ARGENTINO.....	53
3.1 O terror se instala na Argentina.....	53
3.2 A ditadura militar sob a ótica de Alicia: uma mulher (in)diretamente ligada aos anos de chumbo.....	55
3.3 A resistência perseguida na inocência do jogo.....	61
3.4 Tornar-se militante durante a tortura.....	66
3.5 Nova configuração do cinema político na América Latina.....	69
CONCLUSÃO.....	73
REFERÊNCIAS.....	75

INTRODUÇÃO

O cinema exerce uma função primordial para compreender a história dos séculos XX e XXI. Os filmes podem ser considerados documentos, registros que auxiliam na compreensão de como o Estado e a sociedade se comportam, através dos acontecimentos que marcam a história. A cinematografia latino-americana contemporânea contribuiu também para a construção do entendimento cultural, social e político em diferentes gerações.

O cinema político assume um papel importante na nova safra do cinema produzido na América Latina. Tanto na temática como na linguagem usada, o cinema de cunho político marcou, de maneira mais forte o cinema argentino. Para entender o atual cinema argentino, é de fundamental importância compreender a trajetória do cinema produzido na América Latina, suas influências e principais contribuidores. Através de um levantamento histórico sobre o cinema político, esse entendimento será associado, sendo capaz de construir uma melhor compreensão sobre como se moldou o cinema político contemporâneo da Argentina. Por essa razão, essa pesquisa é dividida em três capítulos, sendo dois deles teóricos.

Reforçando o que foi dito anteriormente, o cinema latino-americano foi concebido a partir de referências mais próximas a sua realidade, retratando a cultura do seu povo. Os estilos foram variando ao longo dos anos, passando pela comédia, melodrama, político etc. No entanto, um fato político específico atingiu grande parte dos países da América Latina, gerando novos paradigmas para esse cinema. A ditadura militar se generalizou entre os países latinos, levando a uma queda na produção cinematográfica por causa da censura. Além da repressão, os países sofriam com a intensa pobreza e desigualdade social. E foi nessas condições que

muitos cineastas se viram na obrigação de registrar e refletir o que acontecia, embora houvesse grandes dificuldades.

A ditadura militar vivida na Argentina entre as décadas de 1960 e 1980 fez com que vários filmes dos anos posteriores resgassem esse importante e trágico fato histórico no cinema. Como pano de fundo ou como protagonista.

A presente pesquisa visa analisar a narrativa audiovisual de três filmes que retratam a ditadura militar de diferentes ângulos. Os filmes *A História Oficial* (1985) do diretor Luiz Puenzo, *Kamchatka* (2002) do diretor Marcelo Piñeyro e *Crônica de uma fuga* (2005) de Adrian Caetano, ligam o conceito de cinema político com o melodrama, entendido a partir do comportamento dos personagens que vivem de diferentes modos a ditadura militar argentina.

A narrativa do cinema político e dos três filmes a serem analisados consiste principalmente na reconstituição de fatos verídicos. A metodologia usada na pesquisa tem como objetivo entender como os principais fatos políticos dos últimos quarenta anos foram retratados em filmes recentes produzidos na Argentina. A questão principal é entendida como um estudo de caso, a partir do qual foi estudada a relação entre ditadura militar argentina com seu novo cinema, sendo analisados elementos significantes que possibilitaram representar a repressão política retratada nos três filmes. A escolha pelas obras serviu como suporte para o entendimento do que foi a política ditatorial das décadas de 1960 e 1970.

No primeiro capítulo foi feito um panorama do cinema latino-americano, bem como suas principais influências, escolas, transformações e tendências. Argentina, Brasil, Chile, Cuba e México foram evidenciados por terem maior expressão no número de produções e divulgação.

A temática política é uma das marcas do cinema produzido na América Latina desde os anos 1950. O cinema teve papel fundamental na construção cultural e social do continente, sendo usado muitas vezes como instrumento de soberania e reafirmação da cultura nos países.

O segundo capítulo dedicou-se ao cinema político e suas diversas vertentes. Desde o cinema soviético ao cinema com uma narrativa de melodrama, o cinema político foi se configurando com o passar do tempo e variando conforme a região. Na América Latina, nota-se que o cinema de cunho político caracterizou-se pelo gênero documental, diferentemente do cinema de empenho civil italiano, que era mais ficcional e passional, ou do cinema de propaganda soviético, que embora também fosse ficcional, não usava dos recursos melodramáticos para cativar o espectador. Ao longo da pesquisa identificou-se as diferentes tonalidades do cinema político, chegando a uma narrativa mais melodramática nos dias atuais como é o caso do três filmes argentinos analisados no terceiro capítulo.

Verificou-se, através do processo de pesquisa, que a bibliografia específica é pequena, sendo poucos os autores que tratam do conceito de cinema político contemporâneo e das narrativas desse gênero, que tem ganhado maior visibilidade nos últimos vinte anos.

A cinematografia contemporânea com teor político ganha nova roupagem e tem seu discurso transformado. A repressão, a censura, os anos de violência gerados pelas ditaduras militares tomam o lugar dos antigos temas políticos. O discurso mudou e a temática também. O período trágico da história do povo latino-americano ganhou espaço, assumindo um outro papel, que não o de ser panfletário e sim deixar claro que a questão principal é não esquecer o que aconteceu. Não por ser saudosista, mas por não deixar que cesse a ferida deixada dos tempos atrás. O cinema tem o caráter de documento, de memória viva. Os recursos usados pelo

cinema político podem ser diferentes, mas tem a mesma intenção, mudar o pensamento do público.

1 PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA LATINO-AMERICANO

O cinema na América Latina surgiu em meados dos anos 1896, no ano seguinte à sua primeira apresentação em Paris. Com forte influência de franceses e italianos que trouxeram as primeiras películas produzidas na Europa, os latino-americanos deram início a sua produção com auxílio deles que além de equipamentos de filmagem e exibição, exportaram profissionais da área (SADER, 2005). No começo do século XX, o italiano Atilio Lipizzi fundou a Companhia Cinematográfica Ítalo-Argentina favorecendo o advento do cinema sonoro nos países vizinhos. Em meados da década de 1920 foi lançado o *El húsar de la muerte* (Chile, 1925), do diretor Pedro Sienna, primeiro filme mudo exibido em países próximos como Argentina e Bolívia (MOUESCA, 1997). Cuba, México, Argentina, Brasil e Chile são os que mais produziram - e produzem filmes na América Latina.

No Brasil, o advento do cinema mudo foi denominado “Bela Época do cinema brasileiro”, fortemente influenciado pelos italianos Vitório di Maio, dos irmãos Afonso e Paschoal Segreto. No mesmo período o brasileiro Humberto Mauro se destacou ao lançar três filmes em dois anos: *Valadião, o Cratera* (Brasil, 1925), *Na Primavera da Vida* (Brasil, 1926) e *Tesouro Perdido* (Brasil, 1927). Peru, Venezuela, Equador, Guatemala e República Dominicana também produziram documentários e filmes ficcionais mudos, na sua maioria, baseados na cultura local, embora com diferentes temáticas.

Com a industrialização na década de 1930, os países latino-americanos cresceram economicamente e com isso favoreceram a modernização do cinema. Melodramas e chanchadas marcaram grande parte dos filmes latinos, e o México se lançou como maior produtor do período, tendo realizado 136 filmes entre 1930 e 1958 (MELEIRO, 2006).

Desde sua gênese, o cinema latino buscou retratar a cultura de cada região, ainda que de formas distintas. Em diferentes momentos da história, cineastas latino-americanos criaram

movimentos que visavam a soberania de seus países, transformando o processo de produção do cinema na América Latina. Isso foi mais forte entre as décadas de 1960 e final dos anos 1970, quando cineastas e intelectuais utilizaram o cinema como meio para difundir, através da arte e da cultura, a responsabilidade e o comprometimento com o processo histórico (SILVA, 2006).

A idéia de que a América Latina tenha uma característica em comum é contestada por autores como Francisco Sant'Anna (2001) que acredita que culturalmente os países latino-americanos se diferenciam, havendo poucas características em comum. Uma dessas marcas comuns é o processo histórico parecido que grande parte dos países latinos viveu, a começar pela imigração européia entre os séculos XIX e XX.

Com o passar dos anos, as experiências política-econômicas também aconteceram de forma semelhante, criando uma similitude de forma, causa e efeito em tais processos, em especial no desenvolvimento econômico e no enfrentamento de crises. Boa parte dessa experiência moldou a identidade do povo latino e suas representações. Parte desse pensamento desemboca no fato de o cinema latino-americano não ser considerado gênero, visto que cada país possui peculiaridades, diferenças regionais e de gêneros.

1.1 Chile: Ponta-pé inicial

O Chile deu início à atividade cinematográfica em 1916, revelando nomes como o diretor Salvatore Giambastiani, descendente de espanhóis, que lançou o filme *La barata de la muerte* (1916) e Gabriela Von Bussenius, primeira mulher chilena que produziu um filme, *La agonía de Arauco* (1917). Até a década de 1920, o cinema chileno teve notoriedade, produzindo um considerável número de filmes mudos. Em 1925, foram produzidos dezesseis longas-metragens, todos eles exibidos nas salas de cinema de Santiago (MOUESCA apud NUÑEZ)¹.

A década seguinte, 1930, foi marcada por grande crise econômica, que repercutiu na área política. Na década de 1940, numa tentativa de recuperação, o Chile, restabelecido da crise econômica, inaugurou a Chile Films S.A., produtora de capital misto. A produtora tinha aspirações ousadas, desejando se equiparar às produções de Hollywood, que já representava riqueza e sucesso no mundo, tornando-se uma potência na indústria cinematográfica. Para que o projeto de uma indústria cinematográfica chilena fosse adiante, foi necessário contratar cineastas e técnicos da Argentina (NUÑEZ). Esse processo não causou desfalque ao país vizinho visto que o cinema argentino já declinava frente ao alto desenvolvimento da produção mexicana, impulsionada em parte pelo capital norte-americano.

No entanto, o Chile não conseguiu sustentar tamanho projeto. Em cinco anos, de 1940 a 1945, a Chile Films S.A. produziu nove filmes, sendo que nenhum deles saiu do território chileno². Após dez anos dedicados ao cinema, a produtora encerrou suas atividades, conseqüência da decadência vivida no país nos anos 1950.

¹ NUÑEZ, Fabían. O 'Nuevo Cine Chileno': 1967-1973. Cinestesia. Disponível em: <<http://www.cinestesia.com.br>>. Acessado em: 07 de Mar de 2008.

² Dados do Consejo Nacional Del Cine (Conacine). (MELEIRO, 2007).

Pouco antes de se instalar a ditadura militar no Chile em 1973, a área acadêmica inseriu em seu currículo disciplinas que abarcavam o cinema e, em seguida, criou cursos de cinema nas faculdades públicas. O espaço universitário também foi usado para exibir filmes nacionais e de países latino-americanos, em encontros como cineclubes realizados por estudantes e artistas. A inserção do cinema no espaço universitário propiciou a formação de grupos que tinham o objetivo de discutir a cinematografia latino-americana (NÚÑEZ, 2005). Entre as décadas de 1960 e 1970, cineastas e estudantes se apoiaram no cinema, associam-se aos ideais políticos daquela geração. Fez-se necessário, então, criar novos conceitos estéticos que representassem a realidade chilena através da linguagem cinematográfica. O diretor chileno Patricio Kaulen foi um dos porta-vozes do cinema mais contestador que surgia. Kaulen contribuiu ao incentivar a composição dos personagens a partir das situações sociais dos chilenos. Com forte influência do Neo-Realismo Italiano³, ele realizou filmes de ficção e documentários sem utilizar recursos como estúdios e atores profissionais.

Cineastas-cinéfilos chilenos demonstraram pela Nouvelle Vague⁴ francesa uma admiração quanto às inovações estéticas propostas pelo movimento criado no final da década de 1950 na França. Encararam com seriedade a realização cinematográfica que tinham como objetivo contestar o modelo comercial, vigente no país naquele período. A Nouvelle Vague foi marcada pelo caráter ‘anticonformista’. Cineastas chilenos como Miguel Littin, Raúl Ruiz e Helvio Soto se inspiraram nesse modelo e produziram filmes com a finalidade de contestar o cinema de entretenimento cujo maior símbolo era Hollywood.

³ Movimento que tinha o caráter de representar a realidade italiana, em que no final da década de 1950 e início dos anos 1960 os cineastas assumem uma posição mais crítica em relação aos problemas sociais, renovando a linguagem e a relação com o público.

⁴ Movimento artístico criado na França, principalmente por jovens que contestavam a cultura do cinema comercial. Privilegiavam a espontaneidade criativa, a metalinguagem inventiva e a descontinuidade narrativa, e organizando suas idéias segundo conceitos estéticos e existenciais (Adriano, 1997).

Com a vitória da coligação Unidad Popular (UP) representada por Salvador Allende, eleito presidente em 1970, o Chile viveu um momento de soberania e transformação cultural. Manifestações artísticas foram valorizadas e difundidas em todo o território chileno. Resultado deste processo: o Manifesto dos cineastas da Unidade Popular⁵, escrito por Littin, foi inspirado em outro importante documento, *Por un cine imperfecto*, datado de 1969, produzido pelo cineasta e pensador cubano Julio Garcia Espinosa. O registro foi um resultado da criação de um comitê que definia sistematicamente os princípios estético-políticos do cinema chileno. Para Espinosa (apud AVELLAR, 1995), a produção cinematográfica e a função de objeto cultural na construção do socialismo serviram como instrumento socializador. O conceito de *cine imperfecto* parte da idéia de transitoriedade, o reconhecimento de um processo rumo à sociedade socialista. A partir dessa linha de pensamento, entende-se que o cinema latino datado do final da década de 1950 em diante, tivesse urgência de repensar novos princípios de criação artística, desvinculados da produção que visa o capital.

Com o golpe militar ocorrido em 1973, a área cinematográfica foi uma das que sofreram as piores conseqüências. O setor cultural como um todo foi retalhado por causa do exílio e assassinato de muitos realizadores e técnicos. O regime militar perdurou até 1989. A censura rígida causou grande redução da realização de filmes. O documentarista Patricio Guzmán exilou-se na Espanha, onde produziu uma trilogia documental entre 1975 e 1979: *La batalla de Chile: la insurrección de la burguesia*; *La batalla de Chile: el golpe de Estado* e *La batalla de Chile: el poder popular*. Os três filmes são um registro da crise chilena que derrubou o presidente Salvador Allende (SADER, 2005). Mesmo após o fim da ditadura, Guzmán ainda se dedica ao cinema de cunho político e dirigiu *Le cas Pinochet*, documentário de 2001 em que conta a história do ditador chileno Augusto Pinochet e sua política autoritária

⁵ *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, Miguel Littin, 1969.

no país. Em 2004 finalizou *Salvador Allende*, também um documentário com imagens captadas antes do mandato de Allende, durante e depois de este ser deposto.

Atualmente o cinema chileno vive sua retomada. Muitos cineastas não interromperam suas atividades cinematográficas mesmo vivendo fora do país. O próprio Miguel Littin lançou em 2005, *La última luna*, o qual foi exibido em festivais internacionais. Jovens diretores têm se destacado no cenário cinematográfico, formando uma unidade no cinema chileno. Andrés Wood dirigiu o longa *Machuca* (Chile, 2004), que aborda a ditadura militar iniciada em 1973, vista pelo olhar de duas crianças que viviam situações sociais distintas. O filme marcou o cinema contemporâneo latino-americano, sendo exibido em grande parte dos países da América Latina e Europa, onde ganhou prêmios. Matias Bize, jovem diretor, dirigiu dois longas-metragens: *Na Cama* (En la cama, Chile, 2005) e *O bom de chorar* (El Bueno de llorar, Chile, 2007), já premiados em mostras competitivas na Europa. A atual cinematografia chilena não segue necessariamente uma ideologia política, se diversificando nas temáticas de suas produções.

1.2 México: de Eisenstein ao Melodrama

O México deu início a sua produção no começo do século XX, quando intelectuais desejavam registrar momentos históricos pelos quais o país passava. Na ocasião, a revolução mexicana tomava o país, levando esses entusiastas a documentar de maneira mais tímida o processo. Por essa razão as poucas produções não tiveram exibições em lugares fora da capital e outros países. Devido à instabilidade política, o México produziu apenas dez filmes durante os anos 1920. Contudo, a década de 1930, marcou a retomada das atividades cinematográficas, conseqüência da estabilidade dos conflitos e da política.

No mesmo período, o jovem cinema mexicano recebeu influência do russo Serguei M. Eisenstein, que visitou o país. Com o objetivo de filmar *¡Que viva México!*, Sergei Eisenstein começou a registrar a cultura mexicana, a política e as questões sociais do país. No entanto, o filme ficou inacabado (MELEIRO, 2006).

Considerado os ‘Anos Dourados’ do seu cinema, o México realizou de 1930 a 1945, dois mil longas-metragens, graças ao apoio e respaldo dos Estados Unidos que contribuiu com o material necessário para a produção das películas.

Nos anos 1940, o México dominou a indústria cinematográfica em língua espanhola na América Latina, superando a Argentina, até então maior produtor. Grande parte dos filmes latino-americanos datados de 1940 até fim dos anos 1950 se caracterizam por pertencerem ao gênero melodrama, e tinham grande simpatia do público. O México foi o país que mais produziu melodramas, filmes que retratavam aspectos peculiares da cultura da mexicana, passando pela era do ditador do século XIX, Porfirio Díaz, e sua corte, até histórias de amor, carregadas por alto teor de drama (OROZ, 1999). O cineasta Emilio Fernandez foi um dos mais importantes diretores da época. Seus filmes tinham apelo melodramático, “dramático não só na narrativa, mas da realidade social convocada pela narrativa e reafirmada pela opção de um não apaziguado final feliz, marca que caracteriza as produções latino-americanas do mesmo período” (CAETANO, 1997, p. 98). De 1960 a 1980 o cinema mexicano passou por diversas mudanças e transformações, quando começou a declinar por razões conjunturais, já que o país vivia então grave crise econômica.

Os anos 2000 configuraram positivamente a cinematografia mexicana que vem atingindo bons êxitos comerciais. Filmes como *Amores Brutos* (*Amores Perros*, México, 2000) dirigido por Alejandro González Iñárritu, *E sua mãe também* (*Y tu mamá también*, 2001) realizado por

Alfonso Cuarón e *Sexo, pudor y lágrimas* (Sexo, pudor e lágrimas, 1999) que teve direção de Antonio Serrano, tiveram destaque na retomada do cinema mexicano. Com temáticas variadas, o novo cinema mexicano se caracteriza principalmente por assuntos polêmicos e roteiros que não seguem uma linha cronológica. Entre 2001 e 2004, foram produzidos 102 longas-metragens, dos quais 55 tiveram apoio estatal e os 47 restantes originados de produções independentes.

1.3 Cuba: sede da diversidade de pensamento e prática cinematográfica

A Revolução Cubana teve seu ponto alto em 1959, com a tomada do poder por Fidel Castro. O processo da Revolução suscitou o desejo de fazer da cultura um pilar para a transformação social na América Latina. O que aconteceu na ilha influenciou a Argentina e outros países latinos a ousar artisticamente, criando manifestações artísticas para estabelecer uma liberdade de expressão bem como invocar a soberania dos países. O cinema cubano começou a se configurar a partir de uma temática própria, conduzida principalmente pelo importante documentarista cubano Santiago Alvarez, que deu início ao processo de produção de cinejornais de caráter panfletário, colaborando com a construção da Cuba revolucionária. Alvarez foi peça chave para fundação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), órgão criado por Fidel Castro para o fomento e desenvolvimento das produções artísticas de Cuba.

O ICAIC surgiu pela urgência em se criar uma cinematografia própria latina americana, e que favorecesse o intercâmbio entre outros países menos favorecidos, mas com idéias similares (MELEIRO, 2006). O objetivo dos idealizadores era reorganizar o sistema de exibição de filmes em salas comerciais. Após a saída de Fulgêncio Batista do governo, em 1958, as salas cubanas foram nacionalizadas, a fim de criar público e uma cultura cinematográfica no país.

Entre os principais diretores da época de criação do ICAIC, destacam-se Humberto Solas, Julio Garcia Espinosa, Manolito Perez, Pastor Veja, Tomas Gutierrez Allea e Octavio Cortazar. O ICAIC possibilitou que os filmes cubanos fossem exibidos em toda ilha, através do cinemóvel⁶.

Cuba é a principal referência histórica da construção do cinema latino-americano. A ilha acolheu artistas de países vizinhos que comungavam do mesmo ideal. Entre eles o documentarista brasileiro Sérgio Muniz, o argentino Fernando Birri, o colombiano Gabriel Garcia Márquez. Com anseios artísticos semelhantes ao de Alvarez, cineastas latino-americanos compartilharam ideais fazendo surgir e proliferar projetos cinematográficos. Em 1967, realizou-se em Viña Del Mar, no Chile, o primeiro festival de cinema na América Latina, reunindo cineastas latinos. A ocasião estreitou as relações entre cineastas e pensadores que já desenvolviam atividades cinematográficas em seus países. Todos tinham a ambição de criar um novo cinema, que consistisse em uma estética própria. Alvarez participou do festival junto com o argentino Fernando Solanas, o chileno Miguel Littín, o boliviano Jorge Sanjinés e o brasileiro Glauber Rocha.

A América Latina e o Caribe tiveram sua história marcada pela presença de ditaduras, a maioria protagonizada por militares. Esse tipo de regime ditatorial esteve mais presente no início da década de 1960 prolongando-se até meados dos anos de 1980. No Brasil a ditadura teve início em 1964, e logo em seguida em outros países da região da América do Sul como na Argentina (1966, e depois 1976) e no Chile e Uruguai (1973). Por causa da situação política instalada nos países latinos, os encontros de discussão em prol do cinema, foram se complicando. Embora houvesse perigo e a distância entre os idealizadores atrapalhasse as

⁶ Meio que levava filmes, projetores e um gerador em um jipe, lombo de burro ou barco à lugares em que não havia projeções de cinema (MUNIZ, 1995).

conversações, o Comitê de Cineastas Latino-Americanos foi instituído no início dos anos de 1970 com o objetivo de criar políticas que solucionassem problemas de integração, co-produção, divulgação e distribuição entre outros países vizinhos. (AVELLAR, 1995).

Os países latinos americanos não têm em seu histórico, uma relação de trocas entre si. Ainda assim, alguns cineastas conseguiram ao longo das últimas décadas, realizar filmes sem pressões mercadológicas, levando às telas um retrato cultural da sua nação de origem. No início da década de 1960, o cinema com temática social começou a ser cultivado por alguns diretores como os argentinos Mario Soffici e Leopoldo Torres Rios e o brasileiro Glauber Rocha. A produção cinematográfica latino-americana desse período partiu da idéia de uma maior aproximação da arte com a vida, especificamente com a realidade social.

A ditadura militar e a crise política na maioria dos países suscitou um declínio na produção cinematográfica de meados da década de 1960 até começo dos anos 1980. Surgiu, em meio ao processo ditatorial, uma cinematografia como forma de protesto que reorganizou o sistema de exibição, ainda que de maneira tímida, mas com a intenção de firmar a cultura cinematográfica nos países latinos. Os diretores em questão começaram a escrever roteiros e a produzir filmes, a fim de representar o povo e a cultura da América Latina.

Após a decadência do cenário artístico e cinematográfico ocorrida durante cerca de vinte anos de ditadura militar, o mesmo grupo de intelectuais e artistas, se reuniu novamente. Com a chegada da democracia na maior parte dos países nos anos 1980, a produção cinematográfica começou a se reerguer. Cuba mais uma vez sediou o sonho materializado de pensadores e artistas do cinema. Em 1986 foi inaugurada a Escuela Internacional del Cine y TV (EICTV) localizada em San Antonio de Los Baños.

Desde a sua inauguração, o debate gira em torno do desafio comum: a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional e que tivesse projeto subjacente à reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina, como subdesenvolvimento, o abuso de poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto. (ADIFA, 2005)⁷.

A EICTV não pertence ao Estado cubano, mas mantém com ele uma relação fraternal e de apoio, além de estar também ligada a atividades cinematográficas estatais, com a Fundacion del Nuevo Cine Latino-Americano (FNCL). Considerada a Escola dos três mundos: América Latina e Caribenha, Ásia e África, a EICTV propõe conceitos que vão além da produção cinematográfica, mas uma forma de pensar sobre a produção audiovisual latino-americana (CAETANO, 1997). Sem currículo universitário, a Escola, localizada em uma fazenda no distrito de Santo Antonio del los Baños, abre inscrições anualmente em diversos países latino-americanos, inclusive em Cuba. Com o objetivo de combinar teoria e prática, a Escola oferece cursos de roteiro, produção, direção, montagem, técnico de som, direção de fotografia.

A Escola recebeu professores e aspirantes a cineastas do mundo inteiro. Entre o corpo de direção e professores que ofereceram oficinas pela EICTV, destacam-se os diretores Francis Ford Coppola, Ruy Guerra, George Lucas, Costa-Gavras, Jean Claude Carrière, Robert Redford e Steven Spielberg. Do seu surgimento até 1991, ela foi dirigida pelo argentino Fernando Birri, e em seguida, pelo brasileiro Orlando Senna. Atualmente a escola é dirigida pelo colombiano Gabriel García Marquez. Tais nomes influenciaram a concepção ideológica da EICTV.

⁷ ADIFA, Marcelo. A História da Escola de Cinema e Televisão de Cuba: Uma visão diferenciada do terceiro mundo. Disponível em: <<http://www.simplicissimo.com.br/content/view/55/106/>>. Acesso em: 04 Mar 2008.

1.4 As diferentes influências do cinema brasileiro

Durante as décadas de 1930 e 1940, no governo de Getúlio Vargas, foram criados o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs), a fim de que controlassem tudo o que se produzia de imagens no Brasil. Por fim, esses órgãos acabaram dominando a produção de jornais cinematográficos, acarretando o desaparecimento de produtoras independentes, que realizava filmes comerciais ou sem cunho político. Na sua maioria documentais, os filmes funcionavam como propaganda estatal (ALTAFINI, 1999).

No Brasil, o desenvolvimento de um cinema libertador foi encabeçado pelo baiano Glauber Rocha, em meados dos anos 1950. Baseado em diferentes escolas, que tinham como proposta um cinema com caráter revolucionário e político, os cineastas brasileiros buscaram, dentro da variedade de referências estéticas, novas soluções possíveis para a representação do Brasil e da América Latina. Para muitos cineastas latinos, o cinema se transformou em instrumento de denúncia, de crítica e reflexão, mostrando, através desse cinema, a verdadeira representação do sujeito latino-americano, conseguindo atingir o público. Foi esse conceito que conduziu o Cinema Novo. Glauber Rocha acreditava que o novo conceito de se fazer cinema era um “fenômeno dos povos colonizados”, extensivo a toda a América Latina. Em 1965 ele escreveu o manifesto *Uma estética da fome*, documento que discorre sobre o Cinema Novo, cuja perspectiva é a liberdade da América Latina, proporcionando ao público através de um conjunto de filmes, consciência de sua própria miséria (AVELLAR, 1995).

Durante as décadas de 1960 e 1970, o país foi marcado por uma forte repressão política e também por um rápido crescimento de suas principais cidades, desencadeando várias questões sobre a urbanidade, como a da identidade individual e a coletiva, os papéis sociais, as

diferenças de classes e as relações de trabalho. Tudo isso se refletiria numa produção cinematográfica que mesmo diversa constitui um conjunto de importância histórica e estética.

O Cinema Novo foi o movimento que mais teve reconhecimento junto à crítica brasileira. Mas a partir de uma vocação de ser um cinema genuinamente brasileiro sem que renegasse suas origens subdesenvolvidas, o movimento não atingiu seu desejo de ser popular.

Em 1969 foi criada a Embrafilme, empresa estatal brasileira que desempenhava o papel de produtora e distribuidora de filmes nacionais com a proposta de fomentar a cultura cinematográfica brasileira, difundindo-a para todo Brasil e outros países. Por falta de uma política que favorecesse a arte e o cinema, a Embrafilme foi extinta em 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

Após alguns anos de estagnação, o cinema brasileiro começa a se recuperar entre os anos de 1996 e 1997. A partir de mecanismos de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, projetos do governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Ainda lento, o processo de retomada não foi marcada por uma temática, mas por uma estética, configurada na questão social brasileira. (MURARI, 2007). Atualmente o cinema brasileiro vive um momento de diversidade temática. Diretores tem explorado novas linguagens e construído narrativas variadas.

1.5 A cinematografia argentina

A primeira exibição cinematográfica na Argentina ocorreu em 1896 no teatro Odeón da Capital Federal. O cinema mudo nacional enalteceu o tango, estilo musical originário do país. O cinema sonoro chegou na década de 1930, época em que estrearam filmes com caráter mais

melodramático. O cinema de temática social também começou a ser cultivado nestes anos por autores como Mario Soffici e Leopoldo Torres Ríos (SADER, 2005).

A falta de matéria-prima durante os anos 1940 marcou negativamente o cinema na Argentina. As más relações políticas do regime de Juan Domingo Perón (1946-1955) com o principal provedor, os Estados Unidos, fizeram com que a indústria cinematográfica argentina cedesse a liderança regional à mexicana. Depois da queda de Perón, em 1955, começou um tênue ressurgimento de produções.

Entre as décadas de 1960 e 1970, surgiu o cinema de cunho político no país, fortemente representado pelo grupo Libertación, formado pelo cineasta Fernando Solanas, Octavio Gettino, Fernando Birri e Gerardo Vallejos. A cinematografia nacional não esteve alheia aos acontecimentos econômicos e políticos desse período. A censura e as constantes crises econômicas suscitaram em uma diminuição de películas: de 35 filmes em 1975 a 16 em 1976 e chegando a 17 em 1982.

A vitória do presidente Raúl Alfonsín em 1983 significou o regresso do sistema democrático. A crise econômica pós-ditadura militar, gerou conseqüências no cinema argentino. Embora a dificuldade fosse grande, a cinematografia mostrou importantes filmes como o do diretor Fernando Solanas, *Tangos para el exílio*, em 1985, e *La historia oficial* de Luis Puenzo em 1985. Durante o mandato de Alfonsín e, em seguida, no de Carlos Menen, a produção cinematográfica da Argentina sofreu impactante decadência. Um dos principais motivos foi a não prioridade da arte e do cinema local.

A Argentina é o terceiro país da América Latina que mais produz filmes, ficando atrás somente do Brasil e do México. No Mercado Comum do Sul ela é vice-campeã. A precariedade de recursos é uma marca do cinema feito na Argentina, uma característica forte

também nas produções do Uruguai, Chile e Paraguai. Diretores assumem função de produtor, muitas vezes por não haver outra maneira e ninguém se dispor a tal cargo. Pablo Reyero, um dos diretores da nova safra do cinema argentino acredita que se não fossem os próprios diretores latinos produzindo, ninguém iria fazê-lo (SILVA, 2006). Com o baixo orçamento das produções e as dificuldades de arrecadar alguma subsidio financeiro, os diretores argentinos são reconhecidos ainda assim pela técnica, linguagem e inovação no cinema.

No tripé da produção cinematográfica, em que a produção, a distribuição e a exibição são aspectos indissociáveis, a televisão argentina assume um papel importante na terceira etapa. Ela exhibe filmes e documentários realizados no país em horários que seriam preenchidos por anunciantes. Um dos motivos é uma política adotada pelo país no final da década de 1990. Essa política se insere no cinema, por muitos produtores e diretores de cinema já trabalharem nas empresas televisivas do país.

Diretores e artistas ligados ao cinema se organizaram nos últimos anos, a fim de resgatar a cinematografia, fazendo com que tenha continuidade e seja reconhecida na própria Argentina e no exterior. O cinema argentino foi ladeado por recursos do Incaa (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), e pelas possibilidades de co-produções especialmente com Itália, Espanha e França e por recursos particulares da própria equipe nos projetos (SILVA, 2006).

Em meados da década de 1990, o Incaa aprovou uma lei de fomento e regulação da atividade cinematográfica baseada na cobrança de taxas sobre as entradas nas salas de cinema, sobre a venda de fitas de vídeo e dvd, além da taxação da publicidade na televisão. Este projeto possibilitou que se reascendesse a produção na Argentina. Aliando-se a isso, em 1996 o Festival de Mar Del Plata, no Chile, voltou à ativa depois de mais de 20 anos de insucesso da

cinematografia latina americana. Muitos festivais de cinema do mundo inteiro começaram a dar espaço e exibir filmes de origem latina. E foi a partir destes eventos que o cinema argentino inaugurou uma nova era na sua cinematografia. Entre os principais realizadores estão Lucrecia Martel, Pablo Trapero e Adrián Caetano.

O cinema de lágrimas, o melodrama tipicamente latino-americano, foi absorvido pela Argentina. Do início do século XX até os dias atuais, produções se alimentam de falências econômicas e fortes relacionamentos afetivos. Ainda em tempos diferentes, a atração que o gênero exerce se mostra cada vez mais presente nas produções argentinas contemporâneas (OROZ, 1999). Os valores familiares ordenam e conduzem a narrativa, garantindo a sobrevivência e atualização do melodrama.

Representação de casos familiares, como valores, expõe o universo mais íntimo e não distante da vida real. Essa prática não deve ser considerada, no entanto, uma marca constante da cinematografia argentina (CORRÊA, 2002).

O cinema produzido independentemente não deixou de ser feito, ganhando outras proporções nos últimos anos. O termo independente se aplica ao modo de produção e da estética criada nas produções, que não contam com patrocinadores e sempre são de baixo custo. Os temas, muitas vezes, seguem histórias mais incomuns ou narrativas peculiares.

1.6 O novo cinema feito por latino-americanos

O cinema latino-americano é produzido hoje por uma nova geração de cineastas que bebem na fonte histórica do cinema de 1950 e 1960. Atualmente os realizadores têm formação em cinema, diferente de seus antecessores, a maioria autodidata. Com a chegada da democracia, muitos dos países sediam escolas específicas de cinema. Cuba, Brasil, Argentina e México são alguns dos países que formam profissionais da área, não somente técnicos, mas pensadores e espectadores, sendo eles os países que mais produzem filmes na América Latina (SILVA, 2007).

Após o fim das ditaduras militares, instauradas em grande parte dos países latinos entre as décadas de 1960 e 1970, o cinema voltou a ser produzido sem interferência da censura. As produções latino-americanas do final dos anos 1990 e início dos 2000, ganham grande destaque nos países de origem e no exterior, embora muitas das nações latinas desconheçam a sua própria cinematografia. Uma das razões é a invasão cultural norte-americana no mundo inteiro (SILVA, 2007). Conseqüência de um massacre das culturas regionais e da falta de subsídio governamental, muitos países tiveram que interromper sua produção por algum tempo. O hibridismo de temas, enfoques e recursos fílmicos são uma constante na cinematografia latina, enfatizando o que as culturas se assemelham e distinguem entre si.

O cinema latino não é considerado gênero ou subgênero. Cada país tem suas especificidades e peculiaridades que constroem sua identidade cinematográfica. Processos históricos parecidos fazem com que muitas vezes as temáticas sejam semelhantes.

Segundo Silva (2006), uma das questões que afetam a continuidade e uma possível ascensão do cinema feito nos países da América Latina, principalmente nos países sul-americanos, são

as transformações nas etapas de produção, distribuição e exibição. O processo de produção cinematográfica que consiste em três pilares, produção, distribuição e exibição, é considerado um projeto integracionista, ou seja, uma forma que agrega e divulga a produção artística dos países envolvidos e interessados. Cada uma dessas etapas é de suma importância e reflete diretamente no sucesso que os filmes terão (SILVA, 2006). Essa ação requer cuidados especiais, a fim de que haja uma integração entre os países latinos. O fato de os países pertencentes à América Latina se conhecerem pouco dificulta a comunicação e o possível intercâmbio entre eles.

A falta de incentivo financeiro e político é considerada um agravante para o processo de realizações de filmes em parte desses países. No caso da Argentina, foi a partir do fim dos anos 1990 que o cinema nacional voltou efetivamente a ser produzido. O país passou por uma crise econômica -política - institucional intensa ao final da década de 1990 e início dos anos 2000. Alguns realizadores desse período estabeleceram um novo formato do cinema latino-americano, sem deixar de respeitar suas origens e processo histórico. Filmes de baixo orçamento começaram a ser exibidos, ainda de forma restrita, em festivais internacionais de cinema.

Os filmes feitos nos países que integram o Mercado Comum do Sul (Mercosul), dos quais fazem parte Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, embora tenham realidades semelhantes, se distinguem uns dos outros. No caso específico da Argentina e do Brasil, há uma rixa folclórica que ficou impregnada na memória de ambos, acarretando um distanciamento durante anos.

Na sua maioria, independentes, os filmes argentinos retrataram temas próximos à realidade social e política que o país viveu e vive. Há na Argentina uma certa organização que faz com que o cinema não acabe.

A produção latino-americana dos últimos dez anos foi vista pela imprensa internacional, como uma cinematografia ‘nova’, assim como o cinema iraniano e asiático que também se destacavam no cenário mundial.

Não há explicações concretas sobre o crescimento e maior aceitação das produções latino-americanas. O diretor argentino Pablo Trapero acredita que o sucesso desse cinema não é um fenômeno:

O êxito do cinema argentino não consiste em uma estratégia de marketing nem em um surto de genialidade coletiva, e sim a uma crise que funciona como motor para buscar novas maneiras de filmar, resultando numa confluência de linguagens e olhares pautados não só por um presente, mas também por um passado comum. (TRAPERO apud SILVA, 2007, p. 63).

O que se verifica, porém, é uma falta de diálogo entre os países latino-americanos. Levando em consideração esse fato e que o Novo Cinema Latino-americano ainda hoje é simbolizado pelo Festival de Havana, se constitui uma vontade crescente de que o cinema feito pelos latinos e principalmente pelos sul-americanos consiga ser exibido dentro e fora dos seus países de origem. Em Cuba, 60% da população tem acesso aos filmes nacionais e de origem latina americana. Essa estatística é resultado de uma política de incentivo ao cinema nacional feito por artistas radicados na ilha. Desde a Revolução Cubana, em 1959, o governo investiu na produção de filmes e conscientização do povo em prestigiar o que é feito na ilha e nos países vizinhos. O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) é resultado de uma lei promulgada em meados da década de 1970. Leis que são consideradas um modelo a ser

seguido em outros países. Anualmente o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano reúne 90% da população e 10% de estrangeiros⁸.

Aspectos sociais, econômicos e políticos vividos em países latino-americanos estão refletidos em uma parcela considerável dos filmes latinos. Para a pesquisadora costarrriquenha Maria de Lourdes Cortés (apud MELEIRO, 2006), o insucesso da produção e exibição da atividade cinematográfica na América Central deve-se ao fato dessa região pertencer a uma faixa de terra que recebe muita influência de diversos interesses geopolítico.

A América Central e o Caribe⁹ produziram ao invés de integração entre os países, fragmentação, ausência de comunicação e uma tendência a olhar para fora, para o estranho e estrangeiro. É região foi invadida por sedutoras imagens 'hollywodianas'. A América Central ainda tomou consciência da importância das imagens em movimento. Não interiorizou a idéia que um país sem cinema é um país invisível. (CORTÉS apud MELEIRO, 2006, p.43).

O cinema latino-americano vive um momento de ascendência da produção cinematográfica. Em 2005, o México produziu 53 longas-metragens, o Brasil 42 e em terceiro a Argentina, com 41 produções. Por motivos econômicos e políticos, muitos dos filmes não chegaram ao Brasil, circulando somente no país de origem, em circuitos alternativos e competitivos ou em festivais internacionais, muitas vezes temáticos. Fato importante é que mais filmes argentinos chegam ao Brasil, do que o contrário (MELEIRO, 2006).

⁸ Dados divulgados pelo site especializado em cinema www.simplicissimo.com.br

⁹ Nos últimos sete anos a América Central produziu 14 filmes. Base de dados do Centro de Imagem y Sonidos (Cimas), órgão regulamentador da Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua e Panamá.

2 CINEMA POLÍTICO

O cinema político é considerado, por muitos teóricos, um gênero tal como comédia, *noir*, drama etc. Há quem diga ainda que o cinema político é uma forma de se fazer cinema, um conceito intrínseco em um determinado momento da história, onde essa temática era usada como forma de registro, muitas vezes preocupando-se com a conscientização da sociedade.

Tratar a questão política através do cinema prevaleceu nas escolas de cinema durante muitos anos e em muitos lugares, desde seu surgimento. Estudantes, artistas e cineastas questionavam a política e propunham uma estética que rompesse com as convenções e artifícios do cinema feito pelas grandes indústrias cinematográficas (HENNEBELLE, 1978). Ou seja, um cinema que tinha o objetivo de não ser somente entretenimento.

O cinema engajado, considerado político, teve diversas correntes. Entre as diversas vertentes desse cinema estão o cinema soviético da década de 1920, o cinema de empenho civil na Itália; o Cinema Militante, idealizado pela Frente Popular Francesa; e na América Latina o Cinema Manifesto, concebido pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, e o Cinema Novo. Cada um deles seguiu uma linha (documentário, comédia, romance), realizados de acordo com a realidade histórica de cada região.

Há, no entanto, um problema de indefinição do termo “cinema político”. O movimento cinematográfico iniciado na década de 1920 na União Soviética orientou-se politicamente no marxismo, que reforça a idéia de trabalhar com o conceito de luta de classes. Por sua vez, um cinema político é aquele que se propõe identificar e registrar a questão social, onde o povo

através da sua dissonância com a elite, é o protagonista (NUÑEZ, 2004)¹⁰. No cinema mudo, esse fato era caracterizado, principalmente, por uma questão visual simbólica, onde se empregavam elementos do melodrama para melhor construir personagens antagônicos, inclusive parte do cinema político soviético.

Cada uma das produções e movimentos tinha a intenção de incitar o público a uma reflexão a partir de personagens inspirados no retrato popular. Entendiam que o cinema é um meio de expressão extensivo, que consegue acentuar identidades (FRANÇA, 2003).

2.1 Cinema Soviético

Um ano após a vitória dos comunistas na Revolução Russa de 1917, o cinema começou a ser usado como um dos instrumentos para o sistema político comunista que estava instaurado. O desejo era usar o cinema como uma ferramenta de caráter educativo que tivesse alcance junto às classes camponesa e operária, através de cine-jornais. Em meados da década de 1920, a União Soviética, a partir de integrantes do movimento de libertação do país, decidiu apoiar-se na sétima arte para documentar a transição política e suas conseqüências sociais. Essa ação tinha como propósito conscientizar a população do novo modelo político e conquistá-la ideologicamente.

A primeira escola oficial de cinema foi inaugurada na Rússia em 1919, após a publicação do decreto de Lênin sobre o cinema. Aproveitando as incertezas da juventude, que oscilava ainda

¹⁰ NUÑEZ, Fabían. O inimigo principal. Cinestesia. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/63/inimigoprincipal.htm>>. Acesso em: 03 de Abr de 2008.

entre seus objetivos, os reacionários ainda detinham poder dos meios e produziram filmes de temáticas mundanas, fazendo se espalhar no mercado como nos tempos do antigo Czar¹¹.

Em um pronunciamento para o povo, Lênin, declarou no início dos anos 1920, a importância do cinema para a União Soviética naquele período: “Devo lembrar-vos com firmeza que de todas as artes, a arte cinematográfica é, para nós, a mais importante”. (HAUSTRATE, 1991, p.70). Parte dos profissionais de cinema não concordou com o estilo sugerido pelos comunistas e optou pelo exílio. Essa escolha não afetou os jovens da época que se puseram a serviço da Revolução e começaram a participar das produções soviéticas.

Inspirados na ebulição gerada pela Revolução, os cine-manifestos ganharam aderência dos estudantes, aspirantes a cineastas na Rússia, utilizando o poder do cinema para se fazer compreender e aceitar a finalidade da revolução em curso. Esse formato cinematográfico se caracterizava por curta-metragens, mostrando-se eficazes e seguiam em crescente ascendência na época (FURHAMMAR e ISAKSSON, 2001). Os jovens artistas deram início à contestação da arte burguesa e proclamaram o direito das massas a terem acesso à cultura. As formas tradicionais de cinema foram rejeitadas. Nesse momento, a arte passou a ser concebida também como um instrumento para a edificação e consolidação do comunismo, cuja função seria educar o espírito do povo (FERRO, 1992). Ao cinema, caberia um papel de destaque nessa tarefa educacional da arte, visto que a grande maioria da população russa era analfabeta.

Surgiram no mesmo momento figuras importantes para a construção do conceito de cinema político. Leo Kulechov está entre os realizadores que desenvolveram teorias acerca da montagem, ditando novos parâmetros para esse processo, que passou a ser o cerne do cinema

¹¹ O movimento da Revolução derrubou a autocracia do Czar Nicolau II da Rússia, o último Czar a governar, e procurou estabelecer em seu lugar uma república de cunho liberal.

soviético. O jovem Dziga Vertov também compactuava com os ideais socialistas e tornou-se redator e montador voluntário do Kinonedelia (Cinema Semana), primeiro cine-jornal, que se dedicava às atualidades do Estado Soviético. Vertov se destacou por seu engajamento político, contribuindo para a nova ordem socialista que se instalava (RODRIGUES, 2004). Para ele o cinema era único meio através do qual seria possível se ver a verdade.

Por questões de crise financeira o poder popular instaurou em 1921 a Nova Política Econômica (NEP), um programa estatal que combinava princípios socialistas e capitalistas, abrindo as fronteiras soviéticas para o comércio. Essa atitude deixou brechas para a entrada de filmes estrangeiros. A crise reverberou no cinema produzido na Rússia. Materiais fílmicos tornaram-se escassos e o incentivo por parte do governo também foi diminuindo, fazendo com que muitos cineastas imigrassem para a França, Alemanha e EUA. Isso de certa forma preocupou o Estado, por tornar vulneráveis os jovens, que começaram a ter conhecimento das produções de outros países. Aos poucos o cinema retornou para o setor privado, onde as obras não tinham preocupação ou comprometimento ideológico (VERTOV, 1991).

Não obstante toda a precariedade técnica e a falta de material, cineastas de engajamento político começaram a desenvolver novas formas de produzir cinema. Por causa da carência de rolos de filmes virgens, eram aproveitados pequenos pedaços não revelados, que eram compostos através da técnica da montagem. Essa experiência foi de suma importância para o desabrochar de um movimento cinematográfico inovador que iria revolucionar as técnicas de cinema na União Soviética (FERRO, 1992). Entre os cineastas estavam Leo Kulechov, Usevdov Pudovkin, e Sergei Eisenstein.

Em meados de 1924, o Partido Comunista restabeleceu a realização cinematográfica criando o Sovkino – uma plataforma que criou filmes nos moldes políticos e difundiu-os na União

Soviética. Eisenstein contribuiu para o desenvolvimento do estilo cinematográfico russo da época, mostrando que arte e a política podiam caminhar juntas. Durante a década de 1920 produziu dois importantes filmes: *A Greve* (Statchka, Rússia, 1923) e *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potiomkin, Rússia, 1925). Eisenstein desenvolveu princípios elementares, utilizando a montagem, e recursos especiais como fortes contrastes, repetição e ritmo frenético das imagens e digressões simbólicas. De acordo com os teóricos Furhammar e Isaksson (2001), as teorias do diretor fizeram com que se formulasse princípios básicos dos filmes de propaganda, baseando-se na idéia de que através da manipulação da imagem cinematográfica é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade.

Encomendado pelo Estado Soviético, Eisenstein produziu *O Encouraçado Potemkin*. O pedido foi consequência da comemoração do vigésimo aniversário do Ensaio Geral ocorrido em 1905, época marcada pela revolta dos marinheiros de um encouraçado, Potemkin, contra a opressão a que estavam submetidos. Esse motim, na realidade, foi um dos acontecimentos que marcaram o movimento revolucionário de 1905, que, inclusive, não se encontrava presente na historiografia oficial da União Soviética. Eisenstein realizou uma pesquisa histórica, onde colheu depoimentos e fez consultas a documentação oficial. O filme é um marco na cinematografia de cunho político por representar a situação de degradação, opressão, miséria da população russa e de todos os povos que se encontravam historicamente subjugados naquela época. *Encouraçado Potemkin* demonstra com clareza o pensamento político a partir de uma construção dramática, característica que permeou o trabalho de Eisenstein. No entanto, não conseguiu agradar ao grande público, às massas, isso se deveu, em grande medida, à complexidade da linguagem, que estava muito além das possibilidades de entendimento da população russa (FERRO, 1992, p.141).

O cineasta russo Medvedkin deu início ao cinema revolucionário na década de 1930, em que produzia filmes retratando atividades operárias e camponesas, a fim de motivá-los a se rebelarem caso estivessem sofrendo injustiçados. Marca do seu trabalho está nas suas viagens de trem pela Rússia captando imagens de trabalhadores e registrando suas falas e sentimentos. A partir desse material, Medvedkin produziu dezenas de filmes políticos documentais.

2.2 O cinema francês à frente do Cinema Militante

O cinema militante é considerado uma forma de intervenção social ou política produzida através de uma expressão artística. Sua concepção parte do manifesto: “Para um Cinema Militante” de 1968, que declarava entre outras questões, que a câmera devia ser usada como arma política. Inspirado nos ideais de Maio de 1968, época de efervescência política na França, resultando em uma greve geral e manifestações organizadas por estudantes, operários, emigrantes, os realizadores do movimento de cinema militante eram advindos da *Nouvelle Vague*.

O francês Jean-Luc Godard, diretor e um dos fundadores da *Nouvelle Vague*, tornou-se precursor do cinema político francês. Arraigado por conceitos do cinema soviético de 1920, o cinema militante criou uma estética própria para suas produções. Comprometido com a causa operária e as idéias comunistas, Godard enfatizava a importância do cinema proletário, dando aos trabalhadores a chance de produzirem também imagens do seu cotidiano (HENNEBELE, 1978). Junto com outros cineastas, como François Truffaut e Godard, criou o grupo *Dziga Vertov* em 1970.

Foram fundadas duas unidades por alunos e professores do *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), O *Atelier de Recherche Cinématographique* (ARC) e o

Cinélute, liderado por um grupo radical maoísta¹². Para o professor Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Moacy Cirne, o cinema político de Godard parte do pensamento militante de uma maneira ampla: como se manifesta, ou se articula, tratando das relações desde a produção e distribuição gerenciadas pelo mercado consumidor. E Cirne vai além:

É pensar também no conhecimento de relações críticas e criativas que são discutidas dialética e metalingüisticamente nos filmes que fazem a trajetória do grupo (de 1968 a 1972), onde o próprio diálogo, ou seja, a "fala" dos personagens, na maioria das vezes, não se dá romanescamente, mas na forma de comentários políticos, que se repetem e se repetem, à exaustão, como se estivessem sublinhando ruídos concretos no interior de imagens de igual modo concretas. (CIRNE, 2005).

O movimento ecoa e faz reverberar em lugares distantes, como na América Latina, onde já existiam pequenos movimentos que compartilhavam de ideologias semelhantes. Hennebelle (1978) acredita que, após 1968, os intelectuais e principalmente os cineastas, buscaram através do cinema, resgatar o passado político e social da França. O cinema militante francês não se perpetuou. Ao final da década de 1970, as produções de cunho político diminuiram a menos da metade.

2.3 Cinema de Empenho Civil

O Cinema de Empenho Civil ou Social surgiu na Itália entre as décadas de 1960 e 1970. Após a segunda guerra mundial, ocorrida entre os anos de 1943 e 1953, o país sofreu com a pobreza e com a crise econômica que viria afetar a condição social do país. O cinema datado iniciado na década de 1960 deriva-se dos anseios juvenis por um mundo mais igualitário.

¹² Corrente do comunismo baseada nos ensinamentos do governante chinês Mao Tse Tung (1893-1976).

Mesmo com poucos recursos, os cineastas italianos tinham o desejo maior de produzir filmes que denunciassem a exploração social e os abusos da nova burguesia industrial. A maioria dos filmes desse período representava principalmente personagens da resistência (KACOFF apud RUDENZI e RESEGOTTI, 2006). Esse estilo de cinema marcou a cinematografia italiana, por grande parte dos realizadores da época se apropriar do cinema para manifestar a realidade do pós-guerra.

Os cineastas políticos dessa época, influenciados pelo Neo-Realismo, buscaram produzir novos temas e narrativas apropriadas àquele momento que a Itália vivia. A comédia foi usada como meio para trazer a tona questões sociais e políticas. Mario Monicelli diz que fazer rir não significa deixar de olhar em volta, deixar de refletir sobre a sociedade, às vezes, é exatamente o contrário disso (MONICELLI apud RUDENZI e RESEGOTTI, 2006).

A economia da Itália se transformou com a chegada das indústrias. Essa mudança radical e sem planejamento estrutural (produção agrícola em decadência) foi usada como mote inspirador dos artistas, que estavam ávidos para registrar tal mudança histórica.

O cinema de empenho civil não se preocupava com as regras impostas pelo mercado, tratando o espectador como sujeito participativo. Esse modelo mais explícito, direto, se afirmou como um compromisso com a realidade, a partir do engajamento político pessoal ou coletivo de parte dos diretores, que deixava claro seu posicionamento nas suas obras.

Acreditando que melhorariam a condição financeira e social, muitos italianos migraram para o norte por causa inserção das indústrias. Esse fato causou descontrole demográfico e uma má qualidade de trabalho, o que resultou em um colapso na estrutura do país. A falta de transparência do governo, que seguia enriquecendo à custa do trabalhador, e a presença da

máfia em todos os setores, fez com que o cinema político italiano assumisse um caráter investigativo. Para muitos realizadores, como o diretor italiano Marco Bellocchio, “o cinema jamais será mero veículo de denúncia, mas um instrumento subversivo, no qual ética e estética encontram equilíbrio máximo” (BELLOCCHIO apud RUDENZI e RESEGOTTI, 2006, p.24).

O cinema de empenho civil conquistou o proletariado italiano, por se verem representados nos filmes. Diretores como Bernardo Bertolucci, Ettore Scola, Francesco Rosi retrataram o cotidiano italiano da época, em forma de histórias ficcionais. Os espectadores encontravam no cinema um mediador que representava a população mais desfavorecida. O cinema civil italiano definiu-se não só pela temática, mas pela linguagem e pelo estilo abordados.

2.4 A influência do Cinema Político na América Latina

O cinema político se caracteriza, principalmente, pela preocupação em se fazer um filme que aja como um interventor social. Seguindo esta premissa, pensadores e realizadores latino-americanos utilizaram o cinema para contar o que acontecia em seus territórios, lhe conferindo mais validade histórica do que estética. Grande parte dos cineastas latinos optou em realizar filmes de cunho político no formato documentário, linguagem que se diferencia pelo tipo da narrativa, que tem como princípio usar personagens reais para contar a história. Uma das principais características que identificam o cinema político é o fato de ele retratar um determinado contexto histórico e em uma perspectiva de esquerda.

Cuba é o berço do cinema político (e revolucionário) da América Latina. Lançou expoentes da prática cinematográfica, como representantes da Revolução Cubana, assim como da tomada de Cuba, retirando Fulgêncio Batista do Poder em 1959. Fidel Castro criou o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), baseando-se na experiência de Lênin, na antiga União Soviética, onde o cinema exerceu importante papel como arma de propaganda da

imagem da revolução. Cineastas cubanos foram convocados a contribuir, mas ainda queriam se estabelecer no âmbito mais "nobre" da ficção. Santiago Alvarez, que tinha experiência como radialista, foi convidado para trabalhar no ICAIC, onde dirigiu o *Noticiero Icaic*, cine-jornal que tinha a pretensão de ser politizado, conscientizador e de curta duração. Sobre a opção pelo documentário, Alvarez alegava que a realidade é uma ficção constante. “Prefiro filmar e elaborar, registrando e participando da realidade” (ALVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 41).

Como documentarista Alvarez percorreu a ilha, registrando as mudanças na vida dos cubanos e todo o processo de instalação do modelo socialista. Em seguida viajou para países onde se noticiava movimentos com o mesmo propósito comunista. Ele documentou líderes de esquerda da segunda metade do século XX, como o revolucionário e estadista vietnamita Ho Chi Minh, Salvador Allende no Chile e Samora Machel em Moçambique.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o cinema no Brasil começou a ser usado como instrumento para conscientizar e transformar a realidade miserável do país. Glauber Rocha, cineasta brasileiro, um dos criadores do Cinema Novo - movimento nacional que tinha o propósito de fazer um cinema não só sobre o povo, mas para o povo - participou do manifesto de cinema de engajamento político, que seria usado por países latinos dando arcabouço para seus objetivos. Os manifestos *Hacia un tercer cine* e *Estética da fome* são considerados diretrizes para o novo cinema e o Cinema Novo Brasileiro.

A questão política repercutiu em toda a América Latina, em alguns países de forma evidente, em outros ainda de forma muito tímida. Na Bolívia, Jorge Sanjinés produziu um cinema com, pelo e para o povo. A temática ressalta a questão indígena e sua resistência no país que foi massacrado pela colonização (SADER, 2005). Os índios e camponeses são personagens e

público do cinema de Sanjinés, que por sua vez foi idealizador do cinema-verdade na Bolívia e participou da concepção do cinema manifesto e sua mobilização na América Latina, junto com outros diretores. É possível notar que Sanjinés tem forte influência do cinema soviético de Medvekin, que filmava operários na URSS e não utilizava atores, cenários, ou maquiagens. Foi nesse período, meados de 1960, que nasceu o grupo *Ukamau*, projeto preocupado com identificação cultural do povo boliviano, criado pelos cineastas Jorge Ruiz e Augusto Roca.

Após a decadência cinematográfica no Chile, os cineastas aproveitaram o governo socialista de Salvador Allende (1970-1973) para voltar a produzir. O contato com a filmografia de outros países desencadeou um impulso na produção, em que os chilenos reconheceram que o cinema brasileiro e cubano da década de 1960 são os que mais influenciaram os seus filmes (NUÑEZ)¹³. Além das formas baratas de produção, os seus procedimentos narrativos servem como modelo. Os realizadores começam a buscar uma nova identidade de acordo com os ideais estético-políticos daquela geração. Um fator determinante que estimulou as produções chilenas foi o considerável número de exilados brasileiros no Chile desde o Golpe brasileiro (1964), entre eles estavam os cineastas: Leon Hirszman, Lauro Escorel Filho, Luiz Alberto Sanz, Sérgio Sanz, Helvécio Ratton, Silvio Tendler, Affonso Beato, Peter Overbeck, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Zózimo Bulbul, Norma Bengell e outros (NUÑEZ, 2005).

O cinema latino-americano passou por percalços durante muitos anos. A maior dificuldade foi a aquisição de matéria-prima: película, câmeras, tripés, revelação. Muitos idealizadores de origem latina, com o desejo de conhecer e estudar cinema, viajaram para Europa onde tiveram a oportunidade de presenciar a revolução cultural e popular por meio do cinema.

¹³ NUÑEZ, Fabían. **O inimigo principal**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/63/inimigoprincipal.htm>>. Acesso em: 03 de Abr de 2008.

O cinema produzido na Argentina sempre foi instável, visto que as crises econômicas afetaram a realização dos filmes. Nos anos 1940 e nos 1950, a indústria cinematográfica estava obstruída pela falta de provisão de celulose virgem por parte dos Estados Unidos (SADER, 2005). Com a ajuda do governo peronista¹⁴, a indústria cinematográfica foi impulsionada. Em 1947, foi promulgada a lei de proteção do cinema argentino e criado o Instituto Nacional de Cinematografia (INCAA). As produções tinham temas variados. Filmes sem compromisso com a questão social ganharam as salas de cinema do país. Porém foi visível um crescimento na produção do cinema político nas décadas seguintes, fazendo com que a população prestigiasse o cinema nacional que contava a história recente do país (SADER, 2005).

Em 1956, foi inaugurada na Argentina a Escola de Cinema de Santa Fé, dirigida por Fernando Birri, que filmou *Los Inundados* antes que se fixasse a ditadura militar no país. Ainda que em baixa escala, Birri e outros diretores de sua geração não deixaram de produzir filmes, que na sua maioria, retratavam a realidade econômica e política que o país vivia. O processo de implantação do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, na Universidade do Litoral, Argentina, aconteceu em um momento de crise da cinematografia do continente latino-americano.

Em meados anos de 1960, o caráter ideológico e político se acentuou em grande parte dos filmes produzidos na América Latina. Segundo o cineasta cubano Santiago Alvarez (1969), essa temática se dá pela urgência do ‘Terceiro Mundo’, fazendo do cinema um meio de natureza social (ALVAREZ, 1969, p.54). Em 1967, o *Cine Liberación* na Argentina estabeleceu semelhanças entre as produções dos países vizinhos. Fernando Birri, Octavio

¹⁴ Peronismo é a denominação dada genericamente ao Movimento Nacional Justicialista, criado e liderado a partir do pensamento de Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino, presidente daquele país, eleito em 1946, 1951 e 1973 (SADER, 2006).

Getino e Fernando Solanas tornaram-se porta-vozes do cinema político na Argentina. Na época, esses diretores entre outros se juntaram e formaram o grupo *Libertación* e produzem *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), marcando o discorrer do cinema latino nos anos seguintes.

Em 1976, a ditadura militar argentina proibiu grande parte das manifestações culturais. Por essa razão, diretores e artistas do país tiveram que “interromper” suas produções para não serem cassados ou condenados pela política vigente. Alguns se arriscaram a produzir películas sobre o momento que a Argentina passava, mas sem nenhuma expressão dentro ou fora do país, já que parte dos países vizinhos também vivia “anos de chumbo”.

Birri se propôs a utilizar o cinema a serviço da Universidade e a Universidade a serviço da educação popular, a partir de uma consciência mais responsável¹⁵ (AVELLAR, 1995, p.47). Com a fundação da Instituição, a primeira escola de cinema da América Latina, o cerne da produção cinematográfica era não somente o fazer cinema, mas uma nova forma de pensar o cinema feito até então.

A criação do Instituto de Cinematografia de Santa Fé identifica a influência do Centro Experimental de Cinematografia de Roma, onde havia estudado seu diretor e fundador, Fernando Birri, e da Escola de documentaristas ingleses, dirigida por John Grierson. Demonstra a criatividade de seus integrantes para adaptar propostas cinematográficas internacionais para as sociedades latino-americanas e relacioná-las às propostas culturais da esquerda dos anos 50. Identifica, ainda, a singularidade de seu método para a produção cinematográfica, e a relação do Instituto com a comunidade local. (LIMA, 2006, p.02).

O principal objetivo de Birri foi buscar uma alternativa para os filmes comerciais, que não tinham nenhuma visão crítica da sociedade. Ao mesmo tempo, não fazer filmes “intelectuais”,

¹⁵ “Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular, de una toma de conciencia cada vez más responsable” (SOLANAS apud AVELLAR, 1995, p.115).

“de elite” e “evasivos”, que não conseguiam chegar ao grande público. Ou seja, foi fazer um cinema com qualidades artísticas que alcançasse um público popular. (LIMA, 2006).

No entanto, cineastas argentinos desse período, ligados ao Cine Liberación em 1967 disseminavam o pensamento e prática cinematográfica dando a ela o sentido de política cultural. Guiados pela ideologia cubana de uma estética voltada para o realismo socialista e do comprometimento do artista em ser, antes de tudo, um trabalhador a serviço do seu povo (AVELLAR, 1995, p.160). Os cineastas acreditavam que o cinema deveria assumir o compromisso de levar a conscientização política às massas, através de obras didáticas e de fácil compreensão pelo grande público.

Atualmente a Argentina é o terceiro maior realizador da América Latina. Após a crise econômica dos anos 1990 e 2000, o país sofreu com um declínio na produção cinematográfica. Há pouco mais de dez anos, novos cineastas não dispensam o resgate histórico vivido pelo país. Entre os principais diretores estão Lucrecia Martel, Jose Campanella, Pablo Trapero e Alejandro Agreste.

Com o fim da ditadura e a despreocupação com a censura, a Argentina começou a produzir mais filmes sobre sua história recente. Em 1985 lançou *A História Oficial*, do diretor Luiz Puenzo, que ganhou o Oscar de Melhor filme estrangeiro no ano seguinte.

O cinema brasileiro passou por transformações constantes, de acordo com as influências que sofria dos movimentos e tendências européias ou mesmo da política nacional. Essas transformações podem ser percebidas em diferentes épocas, as quais representaram as mudanças de concepção dos próprios cineastas e da sociedade.

Um novo período político foi permeado por diferenças ideológicas mais fortes na década de 1950. A noção de socialismo e capitalismo se disseminou no Brasil gerando conseqüências inclusive no cinema. Na época, a produção cinematográfica brasileira era bastante influenciada pelo cinema comercial norte americano, através da indústria hollywoodiana. Cineastas se reuniram em 1952 com o propósito de debater sobre o cinema brasileiro e surgiram propostas de se criar um cinema revolucionário, fazendo justaposição às dificuldades econômicas do Brasil em relação ao cinema americano. Baseado na mesma concepção nasce a Companhia Cinematográfica Vera Cruz com o lema “Produção Brasileira de Padrão Internacional”.

Uma nova geração de cineastas, críticos do cinema que vinha sendo produzido no Brasil estava surgindo. Essa geração vinha influenciada por movimentos cinematográficos internacionais como o Neo-Realismo italiano, o surgimento da Nouvelle Vague francesa, estas também influenciadas pelas teorias russas da montagem de Eisenstein e o cine-olho, de Dziga Vertov. Esse quadro avança para uma ruptura da nova geração de cineastas com os padrões de produção adotados até então. (ALTAFINI, 1999, p.9)

O Cinema Novo surgiu no início da década de 1960, como grande contribuidor para a construção da estrutura do cinema político na América Latina. O movimento tinha como principais integrantes, os cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Luiz Carlos Barreto, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni entre outros, que defendiam posições de esquerda na política nacional. (RIDENTI, 2000).

O cinema político no Brasil foi caracterizado principalmente pelo formato documentário, o qual ganhou espaço nos movimentos estudantis como na União Nacional dos Estudantes (UNE), que vivia períodos de liderança nas ações populares. Através da UNE, surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC), movimento estudantil que desenvolvia projetos de difusão de manifestações culturais brasileiras através de diferentes meios de comunicação e atividades

artísticas. Os jovens viajavam pelo território nacional multiplicando e estimulando a organização de centros de cultura. Entre as ações do CPC estava a produção de curta e longas metragens com a temática social, cultural e política.

Os dois movimentos tinham propostas semelhantes, mas tinham distinções: o Cinema Novo fazia cinema sobre o povo e para o povo, já a proposta do CPC era produzir filmes sobre o povo, mas pelo povo. Ambos tinham o objetivo de ser popular, porém grande parte do público dos filmes eram os próprios estudantes, intelectuais e profissionais liberais.

Glauber Rocha ressaltava que o Cinema Novo é um fenômeno dos povos coloniais e dizia que “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo” (Glauber Rocha apud AVELLAR, 1995, p. 85). No entanto, o grande público não recebeu de maneira positiva esse novo conceito de se fazer cinema.

No período que antecede a ditadura militar, entre os anos de 1960 e 1964, cineastas brasileiros que tinham o ideal de esquerda encabeçaram o movimento de cinema político no Brasil. Após o golpe militar em 1964, a censura ameaçou a produção e proibiu a exibição dos filmes de diretores como Orlando Senna, Eduardo Coutinho e do próprio Glauber Rocha. Artistas e intelectuais foram perseguidos e muitos deles se exilaram e foram exilados ou presos. Essa situação se generalizou em grande parte da América Latina onde a ditadura militar foi instaurada em muitos países.

O formato documental foi o meio mais usado para produzir cinema com cunho político no Brasil, assumindo características revolucionárias com temas relacionados às realidades sociais

do país, como organizações estudantis, movimentos sindicais operários, movimentos comunitários e temas ligados à habitação e saúde. Altafini (1999) afirma que até o início da década de 80, em que as produções documentais se voltaram para o relato do renascimento das mobilizações populares, o cinema começou a refletir a abertura política que o país estava atravessando. Alguns realizadores se destacam dentro dessa linha de produção como João Batista de Andrade, autor do filme *Greve* (Brasil, 1979) e, no mesmo ano, Renato Tapajós produziu o filme *Greve de Março*.

Glauber Rocha representou a experiência documental mais significativa da época e se consagrou como um dos mais importantes cineastas brasileiros. Nos anos 1980, o documentarismo brasileiro passa a ser mais analítico e delimitado para reconstruir novos olhares sobre o passado. Já no início dos anos 1990 com a volta da democracia e o fim da Guerra Fria, que foi refletida no Brasil, o neoliberalismo aponta um novo rumo no cinema brasileiro e mundial, em que as informações externas do país começam a compor o imaginário coletivo. No início da mesma década, o então presidente Fernando Collor não ofereceu incentivo ao cinema nacional, criando conseqüências negativas para a produção brasileira. Entre elas, a extinção da Embrafilme (ALTAFINI, 1999, p.19).

O cinema brasileiro voltou a ganhar notoriedade internacional em meados dos anos 1990. O cinema político ganhou outros formatos, não seguindo nenhuma estética pré-estabelecida por algum movimento. Da década de 1960 até os dias de hoje, muitos realizadores resgataram as características do Cinema Novo e se voltaram para temáticas relacionadas ao povo brasileiro, às culturas populares tão presentes no documentário moderno. No entanto, esse estilo ganha também outros gêneros e “invade” o cinema e as emissoras de televisão do país com diferentes temáticas.

2.5 Matizes narrativas do cinema latino-americano

A problemática da narrativa no cinema político se dá em como uma história se desenvolve e para quem é contado. Transformar a história do país em uma grande narrativa acontece de forma natural, podendo essa ser recriada de forma mais inventiva e viva.

O cinema político possui o papel de esclarecer o receptor, dando-lhe informações sobre os motivos, causas e efeitos de um fato político. Porém, esses dados serão dados unilateralmente, já que o cinema de cunho político pretende passar uma mensagem contra seu oponente. A cinematografia política representa reflexões sobre as culturas e os elementos fundamentais para a compreensão das sociedades (MARTINS, 2007). A narrativa audiovisual tem capacidade de produzir sentidos através de diferentes processos de identificação, seja em uma comédia, um melodrama, um suspense ou em um estilo documental. O cinema político dispõe de elementos do melodrama, moldando seus personagens (LEITE, 2003, p. 37). Segundo Maria Luiza Martins, a narrativa cinematográfica possui o poder de provocar reflexões, questionamentos e discussões, sendo capaz de transformar comportamentos e mobilizar um grupo de pessoas.

A identificação com a narrativa faz com que o espectador se prenda à história. Os recursos usados no cinema político criam mais elementos significativos que fazem exercer em quem assiste, um desejo maior de se 'prender' na história (AUMONT, 2007). A estrutura narrativa melodramática apresenta modelos que ditam a moral, de comportamento, enfatizando um sentimentalismo muitas vezes conservador. Esse sentido moral - fio condutor do gênero melodramático prega a premiação das virtudes e a punição dos que cometem injustiças (OROZ, 1999).

O modelo narrativo melodramático passa a ser usado também no cinema político, onde encontra significativas transformações. A principal mudança do melodrama nas últimas décadas foi o deslocamento do eixo temático, onde pode ser detectada nos enredos a realidade dos fatos, incorporando-se à trama, um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens (OROZ, 1999). Articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, aos fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período vivido no final dos 1970 e 1980. Esse novo contexto invade gradativamente o espaço constituído do melodrama e, mesmo sem romper com sua hegemonia, flexibiliza o modelo narrativo gerando alterações significativas no padrão tradicional.

Ao mesmo tempo em que o melodrama se caracteriza pela proximidade com a realidade, ele também não deixa de enfatizar a imaginação, uma percepção de mundo, produtiva para canalizar e encenar as necessidades de moralização. A simbolização é algo presente em quase todos os gêneros, sobretudo numa narrativa mais clássica. Porém, no melodrama, o uso de símbolos e simbologias é mais intenso. O diretor usa de metáforas, que funcionam com estratégia. A ironia e a crítica muitas vezes estão contidas nesses símbolos, que montando uma estrutura quase que de substituição, através de situações paralelas e conexões metafóricas que recuperam o que está por acontecer.

O cinema é uma linguagem artística que envolve entre outras coisas o olhar, que está sob o formato da câmera. Ou seja, a câmera é o olhar do espectador que participa do filme como cúmplice. O cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. A forma como o indivíduo escolhe se comunicar são inúmeras. As formas se multiplicam e fazem da realidade um fragmento que

pode ser retratado de diversas maneiras (COSTA, 1989). Entre elas está a narrativa. Ao retratar um fato histórico, o diretor precisa não somente de um bom roteiro, mas também se preocupar como será narrada a história e por quem. Todos os processos devem ser cuidadosamente avaliados para que se chegue ao fim esperado.

O discurso guiará o filme de acordo como a história será contada. Existe intencionalmente uma intenção, um impulso que se dá através da narrativa. O cinema é uma linguagem que abarca convenções que podem ser vistas ao longo do filme (COSTA, 1989, p. 26). O cinema não obstante sua expressividade, espetacularizada nas últimas décadas, mantém sua função maior: o da comunicação. E é a partir dessa função, que o cinema mantém relações com a história. O filme em quanto contador de uma história real ou não, torna-se documento, registro. Transformando-se em mais um meio de fonte de arquivo.

Um filme é constituído por vários tipos de linguagens como os gestos, a sonoplastia, que tem seu plano de significância e complementa a linguagem da cena, os sistemas das cores, a significação do figurino, a quantidade de luz e a expressão (METZ, 1972). Nem sempre a narrativa foi considerada o elemento indispensável do cinema. O cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Muitas vezes foi usado como instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura ou até mesmo um divertimento efêmero de feira (AUMONT, 2005, p.89). O cinema foi concebido como mais um meio de registro, sem ter a pretensão de contar histórias a partir de procedimentos específicos. As várias unidades que compõem a linguagem cinematográfica tornam a narrativa mais verossímil.

Contar uma história utilizando como instrumento a linguagem audiovisual pressupõe uma atenção especial para com seus elementos constitutivos. A narrativa audiovisual está ligada às

leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o caráter de uma história bem contada no formato audiovisual (AUMONT, 2007). Diante disto e considerando que a participação de múltiplos enunciadores propicia e facilita diversas leituras.

3 A DITADURA MILITAR ARGENTINA REPRESENTADA NO CINEMA

A cinematografia argentina, em sua maioria, está vinculada ao discurso político, referindo-se de forma codificada à história política do país. São duas as passagens da história que estão constantemente representadas nos filmes contemporâneos: a ditadura militar ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970 e a crise econômica dos anos 1990. Essa tendência de resgate histórico é vista como tentativa de aliar a busca das raízes culturais e sociais da Argentina com um modo de documentar ficcionalmente os momentos mais importantes do país.

O caráter melodramático não foi deixado de lado nas últimas produções, fazendo com os anos de ditadura militar, por exemplo, se misture às tramas. Para a autora Maranhão (2005), os filmes argentinos recentes têm se debruçado sobre questões relacionadas com o universo da política enquanto representação da vida social. Em muitos casos, os temas abordados referem-se a fatos relacionados com os anos de chumbos na Argentina.

A memória se faz presente na vida de personagens que reconstroem cenários e episódios do passado, onde a narrativa dos filmes faz alusão que evidencia o tempo e a construção de sentido, propondo que a memória seja vista como tempo presente. A violência política aparece na cinematografia argentina de formas diferentes.

3.1 O terror se instala na Argentina

A Argentina sofreu o primeiro golpe militar em 1966 e o segundo em 1976, esse o mais violento e marcante. Em 1966, o golpe militar levou à presidência o general Juan Carlos Onganía, que instaurou um regime de militar, em que militares guiaram o país viabilizando o desenvolvimento econômico, impulsionando a industrialização através da participação do capital estrangeiro, principalmente norte-americano (DELLASOPPA apud PRIORI, 2006).

Quase sempre totalitárias, a ditadura militar têm como característica a supressão dos direitos individuais e a invasão pelo Executivo dos demais poderes constituídos, como o legislativo, judiciário. Na Argentina, o governo usou da força e o cerceamento das liberdades individuais.

Em 1976 a Junta Militar composta pelos comandantes-em-chefe das três Forças Armadas - o general Jorge Rafael Videla, o almirante Emílio Eduardo Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti – depuseram a então presidente Isabelita Perón. A fim de evitar que disseminasse o socialismo e comunismo no país, a força militar buscou apoio na Doutrina de Segurança Nacional – medida que tinha como princípio a aplicação da rigidez de princípios para manter a ordem, sendo muito usada em grande parte dos países do hemisfério sul no mesmo período.

O regime militar contou com o apoio da instituição católica, que era composta basicamente por padres com ideais de direita.

A igreja argentina teve uma pequena parcela de militante, esses muito ativos. No entanto eles foram perseguidos com a colaboração da alta hierarquia eclesiástica. A igreja católica teve uma postura dogmática que seguia a doutrina contra-revolucionária importada da França e difundida pela Escola Superior de Guerra portenha (VERBITSKY APUD SILVA).¹⁶

Em meio à violência da ditadura militar, surgiu o movimento das *Mães da Praça de Maio*. Mães que tiveram seus filhos desaparecidos durante o regime militar se reuniram e começaram a fazer protestos em um dos locais mais importantes de Buenos Aires. Confrontado as autoridades a fim de responsabilizar os culpados pelos desaparecimentos dos seus filhos, as *Mães da Praça de Maio* se uniram às *Avós da Praça de Maio*. Esse último

¹⁶ SILVA, Denise Mota. *Com a cruz e a espada*, Entrevista com escritor argentino Horacio Verbitsky publicada no site *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>> Acessado em: Abril 2008.

reivindicava contra a violência contra mulheres grávidas durante a ditadura militar que foram seqüestradas, torturadas e tiveram os bebês vendidos pelos os militares a grupos que compactuassem com a repressão, entre eles a igreja católica.

Movimentos sociais, principalmente os operários e organizações de esquerda foram os que mais sofreram com a repressão. Ela foi representada em forma de terrorismo gerado pelo governo. Desaparecimentos, mortes e intensa violência contra a população foram as formas mais usadas pelo militarismo. Segundo a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (Conadep), foram encontradas cerca de trinta e nove mil pessoas mortas pela ditadura (PRIORI, 2006).

Após um longo período de repressão a ditadura começou a perder a força. Deu-se fim a extensiva política econômica liberal sucatear a indústria nacional, os militares começaram a perder o seu poder. Procurando o apoio popular, em 1982, os militares, liderados pelo general Leopoldo Galtieri, invadiram as Malvinas, território britânico reivindicado pela Argentina. A derrota argentina levou à renúncia de Galtieri. Seu substituto, general Reynaldo Bignone, negociou a volta dos civis ao poder (PRIORI, 2006). O presidente Raúl Alfonsín assume o poder em 1983, restabelecendo um governo democrático na Argentina.

3.2 A ditadura militar sob a ótica de Alicia: uma mulher (in)diretamente ligada aos anos de chumbo

A narrativa de um filme político não tem apenas a função de filmar um fato em si, mas utilizá-lo para alcançar objetivos políticos e revolucionários, objetivo esse, que vai além do entretenimento. Aqui, o conceito revolucionário não é tratado com o caráter comunista ou socialista, como nos filmes soviéticos da década de 1920 ou latino-americanos da década de

1960 e 1970. Os filmes que retratam a ditadura militar argentina, são em sua maioria ficcionais. No caso do filme *A história oficial* (Argentina, 1985), o diretor Luiz Puenzo propõe um olhar diferenciado sobre os sentidos que consolidam as relações entre uma mulher que adota uma filha durante a ditadura militar.

Produzido após a abertura política no início dos anos 1980, *A Historia Oficial* narra a vida de Alicia Ibañez, personagem vivido pela atriz Norma Aleandro, uma professora que ensina a história da Argentina, em uma escola para rapazes. Alicia, que sempre deu essa disciplina, passou por cima do fato recente que viveu o seu país – a ditadura militar de 1966 e 1976. A personagem mostra-se alheia à ditadura militar desde as primeiras cenas do filme, onde logo após os alunos cantarem o hino nacional da Argentina no pátio da escola, a professora em sala de aula orienta os alunos sobre sua disciplina, regras de conduta que todos deveriam seguir, alertando-os sobre punições, caso não se comportassem ‘corretamente’. Durante a apresentação do curso, a professora explica que é “através da História que entendemos o mundo. Nenhum povo sobrevive sem memória; a História é a memória dos povos”. A partir dessa fala é possível notar a contradição entre a letra do hino nacional, que clama por liberdade, e o comportamento impositor de Alicia em seu discurso que prega sobre história.

Ainda no início do filme são exibidos dados sobre o local e ano em que se passa a história – Buenos Aires, 1983. Esse recurso é usado para que a realidade seja mais evidenciada, conduzindo o espectador, contextualizando-o sobre qual época e quais condições eram aquelas vividas na Argentina.

Alicia é casada com um empresário que tem forte ligação de negócios com os Estados Unidos, e pertence à burguesia argentina. Em um jantar com amigos do marido, Alicia se

mantém calada durante o evento, onde os convidados mostram-se a favor dos militares e criticam os que foram contra a ditadura militar. O silêncio de Alicia significa a submissão ao marido - que compactuava com os ideais militares, e a sua própria condição de mulher, que não tinha participação ativa em assuntos políticos dentro do nicho burguês.

Ao expressar curiosidade sobre o processo de adoção de sua filha, Gaby, o marido suplicava para ela não pensasse, que esse fato não era para pensar ou tentar entender. O silêncio de Alicia é visto em outras cenas, como a dos preparativos da festa de Gaby. A menina de quatro anos indaga à mãe sobre o significado da palavra solidariedade. A mãe não responde a pergunta da filha. Ignorar Gaby significa que ela está ignorando a explicação de um conceito, princípio dos movimentos sociais de esquerda, que tiveram fortes influências do comunismo e socialismo.

Após reencontrar uma antiga amiga, Ana, que retornou do exílio, Alicia descobre qual foi o verdadeiro motivo que fez com que Ana desaparecesse durante tantos anos. A amiga relatou que foi presa, torturada, com afogamentos e violências sexuais, por militares. Alicia se assusta com o relato da amiga e tenta se esquivar do assunto. Alicia não entende, pergunta o porquê aconteceu isso com ela. E imediatamente ela pede para que a amiga pare de contar, mostrando-se brava com a Ana. A atitude de Alicia foi mais uma demonstração de alienação. No cinema político esse tipo de ação tende a ficar bem definida, para que se possa fazer um paralelo entre os fatos ocorridos, mas que muitos fizeram questão de não ver, e aqueles que enfrentaram a situação, podendo ser considerados heróis.

Alguns elementos são usados como forma de significar, ainda que metaforicamente a história que se segue. Após Alicia se despedir de Ana, ela recolhe as fotos que elas estavam vendo,

recordando momentos que ambas viveram juntas. No ímpeto de um susto, Alicia deixa derramar uma taça de licor em cima das fotografias. A câmera fecha nelas, simbolizando que a harmonia da família e seu passado estavam metaforicamente, manchado.

A partir daí ela começa a reconstituir fatos de sua vida que nunca questionou, como a adoção de sua filha. Desconfiada da origem da menina, ela vai atrás de informações, indagando primeiramente seu marido, que foi quem levou a menina para casa, quando recém-nascida. Durante o processo de investigação, Alicia se depara com fatos que a deixam assusta. Entre eles, a cumplicidade dos médicos no rapto de crianças (filhos dos presos/desaparecidos) e incansável luta de mulheres em busca de informações sobre os filhos e netos desaparecidos.

Alicia começa a ficar perturbada com as constantes demonstrações externas de que a ditadura militar estava mais perto dela do que imaginava. Após ser questionada por um professor de literatura da mesma escola, um liberal com idéias revolucionárias, Alicia pergunta se é mesmo verdade o número de desaparecidos que estavam sendo publicadas em listas nos jornais. O contraste entre as imagens ficcionais e manifestações que acontecem nas ruas de Buenos Aires, reivindicando providências do governo para que os desaparecidos da ditadura sejam encontrados, não só ilustram, mas constroem sentidos acerca das descobertas de Alicia, que começa a ‘sair do casulo’ e enxergar o quão trágica foi a história recente de seu país.

A matriz da construção narrativa de *A História Oficial* baseia-se em referenciais, como o melodrama clássico latino-americano e o conceito de cinema político que resgata a história, ainda que de forma ficcional. A juventude é peça fundamental no processo de construção de um discurso político. No filme, são os alunos que questionam a professora sobre sua alienação e se ‘atrevem’ a enfrentar o fantasma que Alicia acredita ter sido a ditadura.

O cinema político produzido na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 teve grande participação de jovens, que naquela época acreditavam no poder do cinema como um instrumento de transformação. O jovem funciona como sujeito contestador que não aceita o que lhe é dito durante as aulas de história. Horacio, aluno de Alicia, afirma em uma das aulas, que a História da Argentina foi escrita por assassinos. A professora o manda para fora da sala e diz aos outros aquele lugar era uma aula e não um debate e que, portanto que quisesse se expressar deveria pedir permissão e ver se poderia ser atendido. “Porque indisciplina é algo que não se ensina tampouco se aprende”, fala Alicia, que demonstra autoritarismo, atitude repressiva com os alunos. Insatisfeitos com as aulas de história, os alunos enfrentam a professora, colando recortes de jornais no quadro negro, que trazem notícias sobre os desaparecidos da ditadura, julgamentos etc. Somente os jornais, após o fim da censura, que relatavam as atrocidades e as conseqüências da recente ditadura. Os jornais foram durante muito tempo, o único registro, fonte de informações sobre o período.

O cinema político se caracteriza também pelo teor investigativo e de denúncia. Ao dar início às buscas sobre a origem de sua filha adotiva, Alicia vai primeiramente atrás do médico, “amigo” de seu marido, que ajudou o trâmite de adoção. No hospital ela se depara com a dificuldade na falta de informações sobre registros e o paradeiro do médico. Por conseqüência da ditadura militar, muitos documentos e pessoas envolvidas com ela, desaparecem sem deixar rastros.

Um elemento significativo do filme é a participação da igreja católica no processo de repressão e tortura. Isso fica claro quando Alicia vai à igreja se confessar e contar sobre suas suspeitas sobre a verdadeira história de sua filha e o padre diz-lhe que ela estava equivocada, que “se Deus colocou Gaby em sua vida, foi porque os pais biológicos dela não seriam bons o

suficiente para cuidar dela”. Ele aconselha que ela fique em silêncio. No diálogo entre o padre e Alicia, fica clara a participação dele direta ou indiretamente, no processo de adoção da filha. Essa passagem denuncia a subserviência que a igreja argentina teve ao militares, sendo cúmplices da violência.

A personagem principal, Alicia, passa de mera receptora dos fatos, uma mulher que sempre aceitou tudo o que lhe era falado, sem questionar, para uma investigadora, que deseja saber a outra verdade. Ela sai do lugar cômodo e vai atrás das informações e se depara com uma realidade diferente, de horror. Essa trajetória é típica do melodrama, uma narrativa de conflito. Alicia, ainda que não queira admitir e enxergar o passado de seu país, é forçada lentamente a se envolver com as tragédias da ditadura.

A História Oficial não é um filme que evidencia o heroísmo, um personagem único, salvador. O antagonismo se aplica aos personagens que são instrumentos de uma crítica ou muito mais de um questionamento sobre o quanto uma sociedade é inteira vítima da repressão, seja direta ou indiretamente. Nesse caso pode-se pegar, como exemplo, o sogro de Alicia, um idoso com idéias comunistas, que se distanciou do filho mais velho, marido de Alicia, por ele ter feito fortuna à custa de pobreza e cumplicidade com a ditadura militar. A figura do senhor é simbolizada pela resistência de uma ideologia autenticamente comunista. O cinema político contemporâneo não tem mais inimigo claro ou se posiciona claramente como de esquerda ou direita. Após os anos de ditadura militar, o cinema político argentino posicionou-se mais evidentemente contra a repressão, a violência e a impunidade.

Quanto ao ponto-de-vista do personagem analisado no filme, Alicia, uma mulher alienada em relação a ditadura militar, que se vê ‘obrigada’ a enfrentar os fatos que ficaram escondidos,

deparando-se com manifestações pós-ditadura. Entre as manifestações, encontrou movimentos de mulheres que buscavam justiça para seus filhos e netos desaparecidos e queriam maior amparo por parte do Estado na busca pelos desaparecidos.

Há no filme uma interação entre o discurso que revela aspectos escondidos sobre a ditadura militar, como o roubo de crianças, a tortura contra mulheres, o desaparecimento de homens, mulheres e jovens, com o discurso anticapitalista, contra o imperialismo norte americano que foi grande apoiador das ditaduras militares na América Latina e grande contribuidor para a disseminação da pobreza e desigualdade social no terceiro mundo. É possível reconhecer os elementos na narrativa que revelam essas características no filme como cinema político, como nos personagens Ana (amiga torturada), Gaby (a filha adotiva roubada), a avó biológica de Gaby (integrante do movimento *Avós da Praça de Maio*), no sogro (idoso que critica o capitalismo e a condição social e política do seu filho), no próprio marido (que exige que a mulher se cale, não pense e não investigue nada sobre o fato da adoção e se mostra um torturador), nos alunos que desejam saber a verdadeira história recente da Argentina, que só é dada por jornais.

3.3 A resistência perseguida na inocência do jogo

A inocência da infância é o foco narrativo do filme *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), em que, através da ótica de uma criança, o período de ditadura militar foi capaz de transformar a vida do primogênito Matías, de nove anos. É ele quem conta a história, ambientada na Argentina de 1976, semanas após o golpe militar que depôs a presidenta Evita Perón, em favor do general Jorge Videla. A partir de uma perspectiva mais leve, sem destoar da realidade política, os dois irmãos que pouco entendem o que está acontecendo com suas vidas

e família, criam um ‘mundo’ particular onde não há violência ou inimigos por perto. Esse processo é influenciado pelos pais que estão fugindo da repressão, por serem contra a ditadura, embora isso em nenhum momento fique explícito.

Kamchatka é narrado por Matías, personagem que tem um ponto-de-vista de certa forma neutro por não ter participação ativa na ditadura militar, que participa indiretamente daquele movimento. O anúncio do filme exhibe a cena em que é dito por alguém no ouvido, como se fosse um cochicho, a palavra *Kamchatka*.

Matías começa explicando o processo de nascimento de uma célula: “No principio havia apenas uma célula e nada mais. Que se dividiu em duas, e essas duas em mais duas. De algumas celular saíram plantas; de outras, insetos, de outras os animais e de outras, nós. O que nunca se explicam é o que vem depois”. Essa narração metafórica sinaliza para a linha que o filme irá seguir, demonstrando um lado lúdico. No entanto, esse fator também pode ser naturalmente transportado para o final do filme. O paralelo entre o que está sendo contado com cenas que ainda estão por vir. Matías resume no início como é fim de sua história. Essa característica não desfaz o desejo de permanecer assistindo, pelo contrário, aguça ainda mais a curiosidade de saber o que irá acontecer adiante.

Quando a ação dos pais é filmada, o espectador é lançado em uma narrativa inteiramente centrada e focada no garoto. Toda a época de ditadura argentina aparece de uma forma singela e, como já foi dito, serve apenas como pano de fundo para a ação cotidiana de Matías e seu irmão na casa de campo onde eles estão escondidos. O recurso de contextualizar a localidade e data também é usado no filme. Ao exhibir a cena de uma aula de biologia em uma sala de

aula, o diretor revela ao espectador que é outono de 1976, após o golpe militar. Esse enunciado aproxima o espectador, levando-o para o filme, para participar daquela história.

Tudo porque o pai de Matías/Harry, mesmo perseguido pelo novo governo, não expõe ao filho o que está acontecendo no país, escondendo a realidade e levando-o a crer que logo as coisas voltariam ao normal. Claro que Matías vai desconfiando de cada novidade, como a mudança abrupta de casa, da capital para o interior, onde ele conhece os sapos, o personagem "escapista" Houdini, o jovem e igualmente foragido Lucas. O tempo vai passando e a família continua instalada na casa de campo. Os problemas e as mudanças seguem de acordo com o tempo que passa — de rotina, de nome, de percepção.

A contribuição da narrativa acaba sendo o grande mérito para que se possa entender Matías/Harry. A delicadeza é encontrada na junção entre a linearidade de como ele narra a história com a expressão da atuação do garoto.

Através do amor, da música, do humor, de pequenos ensinamentos que servirão no caso de uma emergência, mas simbolizam ensinamentos para a vida, a família constrói laços profundos.

A única visão que se tem dos militares é em uma operação pente-fino em uma rua, e uma imagem pela televisão. Os outros acontecimentos ficam subentendidos. Entre uma dispersão dos pais e a união da família, o principal valor que é passado para os filhos, principalmente para Matías/Harry, que após a fuga dos pais precisa se renomear, passando a se chamar Harry. Matías/Harry aparece no filme como figura neutra, sem envolvimento direto com a ditadura, mas que enxerga a fuga dos pais e as mudanças de hábitos da família como uma viagem de

férias e um momento de se aproximar de seus pais. O garoto, ao longo do filme, se apresenta como amigo e maior apoio de seu irmão menor, Enano. Matias/Harry assume funções na nova casa e tenta absorver todas as orientações que o pai e mãe lhe passam. Entre as proibições, está atender ao telefone da casa do campo onde estão hospedados. O cinema político anuncia quem são os inimigos, de maneira menos explícita, dando a conotação de que ele está por perto e que deve combatê-lo.

A repressão militar não perdoava ninguém que estivesse envolvido de alguma forma. Sendo assim, os pais de Matias/Harry o orientaram de modo não aterrorizante, para que tomasse cuidado. O pai ensina aos filhos, para onde devem correr caso precisem fugir. Um dos passatempos do garoto era jogar T.E.G.¹⁷ – jogo de estratégias territoriais. O pai lhe mostrava de forma elucidativa a importância de ter resistência. Certo dia, jogando, o pai fica com somente um território chamado Kamchatka, utiliza sua resistência para mostrar ao filho como sobreviver em um território onde não havia saída. Quando os pais e filhos são descobertos, as crianças ficam com o avô e os pais fogem. A última fala do pai para filho é: "não se esqueça de Kamchatka".

Kamchatka é um lugar remoto, desconhecido, localizado em algum ponto do mapa: o lugar onde é preciso resistir para ganhar o jogo de guerra. Resistir é também a estratégia que é posta em prática pelos protagonistas. O filme retrata o desespero dos pais perseguidos que têm que proteger a si mesmos e às crianças, enquanto que estas entendem somente parte do que está acontecendo. Sem mostrar a violência explícita da ditadura argentina, *Kamchatka* mostra os efeitos colaterais da perseguição e da violência: a fuga, a perda de identidade, a perseguição e a perda.

¹⁷ Conhecido no Brasil como WAR.

A especificidade de *Kamtchatka* também não se encontra no contraste entre a tensão do mundo externo e o esforço em sustentar uma harmonia familiar. A narrativa é guiada pela visão do garoto, que começa a se confrontar com os valores familiares.

Através de uma metáfora e do caráter lúdico com que a criança constitui o mundo, Matías/Harry se coloca no papel de Houddini, personagem mágico e mestre de fugas do livro que encontra na nova casa. Os meios que o garoto encontra para não ficar entediado são ler o livro de Houddini e assistir à série os *Invasores*. Ele usa esse meio para associar o que estava acontecendo a seu redor. Para Matias/Harry os “Invasores” são os militares que seqüestraram o sócio de seu pai e o ainda estranho Lucas que chega à casa também em busca de proteção.

Os conflitos pessoais e emocionais cedem lugar ao que eles mesmos chamam de única resistência viva à ditadura. Sem dúvida, do ponto de vista do sentido de todo aquele período da nossa história, o que pode ser percebido, ainda hoje, como valor, é mesmo a resistência, ingênua ou não, a um estado ditatorial e opressivo. Portanto, uma reação explicável na lógica do processo político.

Trata-se de uma narrativa tradicional, cronológica. Com uma estrutura permeada pelo conflito definitivo, mas entrelaçada por diversos conflitos provisórios, marca do melodrama. As cenas do filme formam pequenas histórias dentro da trama, tornando mais evidentes os vínculos afetivos.

A criança não pode fazer nada para mudar o mundo. Porém, o ponto-de-vista dela faz com que aquele fato político funcione como uma crítica, principalmente à ditadura que violentou psicologicamente toda uma geração: a dos filhos dos exilados, torturados e mortos. No filme os pais não dão às crianças explicações simplistas, fazendo com que sutilmente eles entendem

não o que está acontecendo, mas sim o que não pode acontecer. O olhar da criança tenta decifrar um mundo de sofrimento, dificuldades e perdas. A escolha pela criança com narrador faz com que a história tenha um ar lúdico e poético, próprio do universo infantil.

3.4 Tornar-se militante durante a tortura

Crônica de uma fuga, dirigido por Adrian Caetano, é baseado em fatos reais, e retoma os anos de ditadura militar argentina da década de 1970. O filme é ambientado numa mansão nos arredores de Buenos Aires, que era utilizada como centro de detenção clandestina. A tonalidade do filme incentiva o caráter de terrorismo e suspense. Claudio Tamburrini, personagem de Rodrigo de La Serna, é um jovem goleiro de um time de futebol, que se mostra nas primeiras cenas do filme, que tem senso de equipe, ao levar um gol do time adversário dizer aos companheiros e ao treinador que todos precisavam ser “verdadeiramente uma equipe”. A noção de coletivo, solidariedade, é o que permeiam todas as histórias, inclusive a de *Crônica de uma fuga*. Como já foi dito anteriormente, a solidariedade é um dos princípios do cinema de cunho político. Isso porque o cinema político baseia-se no contexto esquerdista, mais em voga nos anos 1960, onde a repressão e a censura e um mundo mais justo e igualitário era a base de qualquer discurso comunista ou socialista. Ainda que intrinsecamente, será esse o princípio que guiará o discurso do filme.

É difícil associar as imagens iniciais com o que virá a ser a trama. Uma das cenas do começo do filme mostra quando um jovem vendado é levado à porta de uma casa por um homem, que imagina-se ser policial, que pergunta-lhe se aquela é “a casa”. A figura do policial representada no filme como uma figura maligna, mostrando-se como vilão. O cinema político, em todas as suas vertentes, tem o seu vilão, seja esse representado simbolicamente por um

carrasco, alguém contra o governo vigente – esse contexto mais típico do cinema soviético, seja de maneira mais exagerada como é o caso do melodrama, onde a personalidade dos personagens fica mais evidenciada. No caso do policiais que trabalham na época das ditaduras militar, é representado de forma extremamente cruel, para deixar bem claro o quão violentos eram os militares ou civis daquela época.

Essa característica pode ser vista quando os investigadores ameaçam a mãe de um rapaz, e em seguida ela é espancada friamente por homens armados que a questionavam sobre seu filho. Ou seja, ninguém escapava da repressão. Os policiais eram irônicos, frios e realmente acreditavam que ir contra o governo deveria ser punido.

Dentro do cárcere, Tano, personagem de um militante que já estava preso, foi quem denunciou enganosamente e aleatoriamente alguém conhecido para não ser mais violentado. A prática de apontar sujeitos envolvidos ou não com determinado movimento antiditadura mostra-se no filme como uma constante entre os presos. Agora é outro tipo de vilão que aparece. Os chamados ‘dedo-duro’ foram condenados pelos revolucionários. Para o espectador fica essa representação, que se transforma em antipatia com o personagem que coloca em risco outras pessoas ou que colabora com os policiais. Durante o filme é possível perceber as diferentes influências do cinema político. São muitas as cenas que se apropriam do silêncio e aproximam a câmara do personagem, dando para perceber a textura da sua pele, suor, passando mais realidade a cena, recurso característico do cinema militante francês de Godard e Truffaut.

No confinamento, Cláudio começa a conceber pensamentos e atitudes fazendo-o compactuar com outros militantes presos. Em suas ações e olhares, Cláudio passa a entender as estratégias

dos policiais e dos presos e arquiteta meios de fugir, elaborando junto com os outros, formas de não serem mais torturados. A violência finda por unir os presos políticos e Cláudio absorve os ideais dos militantes e perseguindo avidamente a liberdade. Essa transformação, do sujeito alheio ao regime ditatorial acontece de forma gradativa, que visa também conquistar o espectador, convencendo-o de que os militantes são heróis.

Antes de cada seqüência são relatados quantos são os dias de confinamento. Isso vai dando ao público uma maior noção do tempo que os presos estão na mansão. É possível a partir das cenas de convívio, entender como se dá o comportamento humano quando submetido a violências, mostrando como as reações individuais são muitas vezes imprevisíveis podendo ser determinante no destino de todos.

A narrativa do filme não apressa nem corre com a história. O desenrolar da trama é paciente e detalhista, mostrando cada momento na prisão, o cotidiano e as conquistas. Quando o espectador acha que um dos policiais é bom, ao dar comida e não violentar os presos, ele se mostra cruel quando um dos presos mente para outro grupo de policiais que o questiona sobre outros rapazes envolvidos na luta contra ditadura. Os presos são tratados como moleques, que não sabem o que estão fazendo ao enfrentarem policiais e o regime militar. Eles são barbaramente violentados. As cenas de violência são propositais, a fim de dar mais realidade à cena, fazendo o espectador sentir, ainda que subjetivamente, a dor e a humilhação dos jovens. O filme não poupa representações das torturas. Esse aspecto que busca ser realista é usado para emocionar, criando até mesmo, incômodo com a cena.

Crônica significa uma narração, estilo literário que leva em consideração o tempo, valorizando os detalhes. O cronista se inspira nos acontecimentos diários, em que após cercar-se de acontecimentos diários, é ele quem dá um toque mais pessoal. Com base nisso, é

possível entender que o filme é contado por aqueles que estão presos, por quem sofreu a repressão, pois a crônica, na maioria dos casos, é narrada em primeira pessoa. Gerando um diálogo direto com o leitor. Ou seja, o filme é a narração histórica contada pela ordem do tempo em que se deram os fatos.

A fuga é relatada por apenas quatro personagens. Após todos eles conseguirem fugir, um texto conta qual foi o destino de cada um deles e como findou a ditadura militar. Entre os símbolos – recurso muito usado na narrativa melodramática, está a cena quando Claudio, após sua fuga, encontra com uma mulher com o bebê no colo. Esse fato não seria simbólico se não fosse o fato de que essa mesma mulher apareceu nas primeiras cenas do filme, grávida. Além de representar o tempo, da gestação e o nascimento, a cena simboliza a esperança, de que aquela criança irá crescer em um período político diferente, onde aqueles presos, desaparecidos, foram quem lutou para essa modificação.

3.5 Nova configuração do cinema político na América Latina

Embora por caminhos diversos e com tratamentos narrativos diferentes, os três filmes analisados têm como centro a ditadura militar argentina enquanto espaço de representação política e histórica da sociedade contemporânea. Ao longo da análise narrativa audiovisual, foram percorridos trajetos dos personagens, em que através da atuação, função e desempenho foi possível compreender as diferentes visões da ditadura militar e suas conseqüências, entendendo os papéis que cada um dos personagens representou ao longo das histórias.

O filme *A História Oficial* (1985), de Luiz Puenzo, defende a tese de que os anos de chumbo afetaram, ainda que indiretamente, toda a sociedade argentina. Ao construir uma narrativa de uma mulher alheia à recente história do país, Puenzo mostrou, através da personagem Alicia,

que a violência gerada durante a ditadura militar não tem como ficar escondida ou passar sem a devida atenção dos próprios argentinos.

O diretor conseguiu retratar com um tom mais reflexivo os acontecimentos da época. Se de um lado o filme mostra um nicho que compactua silenciosamente com o terror da ditadura militar, de outro há o desejo de se inteirar dos fatos vividos no país, representando uma ferida que nunca cicatrizará. Neste sentido, o filme aponta para a resistência que grande parcela da sociedade e movimentos argentinos têm de relembrar em forma de manifestações, a fim de que não haja uma nova repressão. Atualizando esse discurso, o filme, que de certo modo resgata, mesmo que criticamente, a crença que moveu a geração do diretor, no sentido de encontrar sentido para a própria vida.

A análise dos filmes chama atenção para as possibilidades de códigos na construção do sentido das narrativas audiovisuais. No caso da leitura de uma produção cinematográfica, estamos diante de uma realização artística, o que dispõe de um receptor mais atento aos códigos inseridos nos fatos históricos. Os três diretores retrataram de maneira detalhada a ditadura militar argentina da década de 1970. Isso permite que o espectador entenda quais foram os instrumentos usados pela junta militar para cessar qualquer tipo de opinião contrária à deles.

Ainda que muitas das produções tenham sido inspiradas em fatos reais, elementos situacionais e ações dramáticas foram criados a fim de viabilizar a verossimilhança no universo daquela época. Os acontecimentos e as relações humanas vividas na narrativa são apresentados com certas peculiaridades. A narrativa permite mais de uma interpretação, sugerindo que o espectador olhe para a ditadura militar a partir de um outro viés.

Os filmes analisados mostram as diferentes visões sobre a ditadura, mas todas convergem no mesmo sentido: retratam o quão sórdidas e violentas foram as ações militares. É também uma crítica à burguesia, que em grande parte se manteve alheia ao regime político. Todos estão envolvidos de certa forma. O discurso de "eu não tenho nada a ver com isso" é mostrado em personagens nos três filmes. Dentro do estilo melodramático, esses personagens simbolizam o conflito, necessário também em uma narrativa clássica.

O melodrama é uma característica do cinema político produzido na América Latina. É através dele que a emoção se acentua, diferenciando do cinema político soviético, que embora fosse também ficcional era mais seco, menos emotivo.

Kamchatka não pode ser considerado um filme que se desenvolve a partir do conceito estrito de cinema político. Segue uma narrativa linear e aberta, em que é possível entender o que aconteceu com os pais de Matías. Trata-se de um filme que fala de política, mas não usa de muitos recursos e elementos do cinema político, seja ele soviético, italiano, francês ou até mesmo latino-americano. A ditadura militar inspirou diretores contemporâneos a contar a história recente da Argentina, a ditadura militar em 1976. Marcelo Piñeyro, diretor de *Kamchatka*, participou da produção de *A História Oficial*. Esse fator pesou de certa forma na opção pela temática.

Retratar a ditadura militar no cinema não faz com que o diretor seja partidário. Ser contra a repressão é ser contra a violência, e contá-la se faz necessário para que sirva como registro, memória daquela sociedade. A violência em *Crônica de uma fuga* sintetiza a transformação de um homem que ao ser preso por engano e torturado, passa a entender como que se dá a política ditatorial e a lutar por sua liberdade e a de seus companheiros. Os três filmes

assumem uma única posição, ainda que tenham narrativas diferentes sobre o mesmo fato: o terror que foram os anos de chumbo na Argentina.

CONCLUSÃO

A cinematografia latino-americana, que desde seus primeiros anos se fez através do melodrama, assumiu nas últimas décadas um cinema político com requintes melodramáticos. A escolha por essa narrativa no cinema latino atual une procedimentos do gênero e os fatos históricos, como foi o caso dos filmes analisados.

Com alto teor melodramático e uma forte relação com a criança, como é mostrado nos filmes *Historia Oficial* e *Kamchatka*, a história política ganha leveza e humanismo, gerando emoção por parte do espectador. Essas características são típicas do cinema latino-americano contemporâneo, que resgata o caráter político, principalmente o fato da ditadura militar (isso porque muitos países viveram anos desse regime, que foi concebido de forma de extrema violência), mas sem utilizar um discurso inflamado e evidentemente panfletário.

Grande parte dos filmes se aproxima muito do cinema neo-realista italiano. Nos filmes de Rossellini, DeSica, Zavattini, por exemplo, as crianças tinham uma posição fundamental, no sentido de humanizar o mundo dos adultos, que transformavam relações e cativavam personagens e conseqüentemente, o público.

Com diferenças na narrativa e com a diferença de posições que vivem os personagens em cada uma das histórias, os três filmes traduzem de ângulos distintos como foram os anos de chumbo, principalmente na Argentina.

A narrativa melodramática deve ser entendida como o gênero que mais fielmente retratou as frustrações subjetivas e objetivas do ser humano. Talvez tenha sido por essa razão que o cinema de cunho político latino-americano encontrou nela a melhor forma, a que mais atingisse o público, para tratar de um tema triste e violento da história recente da América Latina, como foi a repressão e o cerceamento dos direitos civis. O grande público, que

‘olhava’ com certo desdém para os filmes políticos das décadas de 1960 e 1970, hoje encontra neles uma identificação, pois se envolvem com as histórias. Fazer rir e chorar não são mais recursos restritos ao cinema de entretenimento. O melodrama no cinema político enfatiza a realidade e o verossímil.

REFERÊNCIAS

ADIFA, Marcelo. **A História da Escola de Cinema e Televisão de Cuba: Uma visão diferenciada do terceiro mundo.** Disponível em: <<http://www.simplicissimo.com.br>>. Acesso em: 04 Mar. 2008.

ADRIANO, Carlos. **Videvídeo: Nouvelle vague - a liberação do cinema.** Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2472>>. Acesso em: 17 Mai. 2008.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** In: _____. **Cinema e Narração.** 5ª ed. São Paulo: Papirus, 1995.

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário: Evolução histórica da Linguagem.** In: *Recensio*: Revista de resenções de comunicação e cultura. Lisboa-Portugal, 1999. http://bocc.ubi.pt/pap/pag_texto.php3/html3/html2=altafini-thiago-cinema-do-cumentario-brasileiro.html. Acesso em: 01 de mar. de 2008.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

AVELLAR, José Carlos. (Org.). **A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina.** 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995.

BALTAR, Mariana. **O que é melodrama?.** 2007. Disponível em: <www.tarantinouniverse.blogspot.com/2007/09>. Acesso em: 16 Mai. 2008.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema.** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CIRNE, Moacy. **O cinema militante de Godard.** Rizoma. 2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=219&secao=camera>>. Acesso em: 05 Mar. 2008.

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema.** 2ª ed. São Paulo: Globo, 1989.

ESPINOSA, Julio Garcia. **O Novo Cinema latino-americano contribuiu para criar e fomentar o único movimento cinematográfico no qual se reconhece um caráter continental.** *Imagens*, São Paulo, n. 8. Ago. 1998.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política.** 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro. 7 Letras/Faperj, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. (Org.). **Culturas da Ibero - América: Diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento**. São Paulo: Moderna, 2003.

HALL, Stuart, **A identidade cultural na pós-modernidade**, Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

HAUSTRATATE, Gaston. Guia do Cinema – Iniciação à história e estética do cinema. In: _____. **URSS: nascença de uma arte revolucionária**. 2ª ed. Lisboa, Portugal: Ed. Pergaminho, 1991. Cap. 2, p. 69-84.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Cinema e Transformação social: O Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962)**. História, São Paulo, v. 25. p. 162-178, 2006.

MARTINS, Maria Luiza. **Narrativas audiovisuais e mobilização social: possibilidades**. Revista Razón y palabra. Abril/Maio 2007. Disponível em:

<<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anterior.html>>. Acesso em: 07 Mai. 2008.

METZ, Christian, **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MELEIRO, Alessandra. (Org). **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado – América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2007.

MOUESCA, Jacqueline. **El cine sonoro em Chile: su impacto social y cultural**. Rio de Janeiro: Cinemais, nº 7, setembro/outubro 1997.

MUNIZ, Sérgio. **Cultura: A 'surpresa' de Fresa y Chocolate**. Revista Teoria e Debate. 1995. Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article> >. Acesso em: 04 Out. 2007.

MURARI, Lucas. **A Retomada do cinema brasileiro**. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo> >. Acesso em: 17 Mai. 2008.

NÚÑEZ, Fabían. **O 'Nuevo Cine Chileno': 1967-1973**. Cinestesia. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>> Acesso em: 07 Mar. 2008.

NUÑEZ, Fabían. **O inimigo principal**. Cinestesia. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/63/inimigoprincipal.htm>>. Acesso em: 03 Abr. 2008.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PRIORI, Ângelo. **Golpe militar na Argentina: apontamentos históricos**. Artigo publicado no site Espaço Acadêmico. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/059/59priori.htm>.> Acesso em: Nov. 2007.

RIDENTI, Marcelo. Cinema: em busca do Brasil. In: **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUDENZI, Ângela e RESEGOTT, Elisa. **Cinema Político Italiano: Anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SADER, Emir, JINKINGS, Nise e MARTINS, Carlos Eduardo. (Orgs). **Latino-americana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. 1ª ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

SAN'ANNA, Francisco. **América Latina – um tema fora da pauta: uma análise sobre o papel da mídia impressa brasileira no processo de integração latino-americana**. 2001. Artigo acadêmico (Comunicação) – Universidade Federal de Brasília, dezembro 2001. Disponível em:< http://www.bocc.ubi.pt/_esp/escola.php?codinst=4>. Acesso em: 05 fev. 2008.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos Distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.