

As identidades culturais latino-americanas no campo cinematográfico (séculos XX-XXI)

Eduardo Antonio Lucas Parga*

Resumo

A presente comunicação se propõe a contextualizar o percurso histórico do desenvolvimento do cinema latino-americano relacionando-o ao campo da história das representações sociais envolvendo dinâmicas, espaços e práticas sociais no campo cinematográfico considerando o cinema como uma forma de expressão artística que reflete as identidades culturais e sociais da região. O cinema exhibe representações das transformações sociais, econômicas e políticas vivenciadas no continente dando voz às comunidades e etnias marginalizadas retratando realidades locais e suas identidades culturais de forma autêntica em diferentes temporalidades ao longo do século XX aos dias atuais. A partir de tal contextualização, problematizar o uso do filme como fonte histórica significa compreendê-lo em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Como vivemos num mundo repleto de imagens audiovisuais que representam o mesmo e tais representações contribuem na estruturação da memória, condição essencial para a definição das identidades pessoal e coletiva, torna-se necessário o reconhecimento das linguagens específicas no cinema para que o indivíduo possa situar-se com maior compreensão do mundo em que vivemos na construção das identidades culturais na América Latina. Abrangendo produções cinematográficas de países como Brasil, México e Argentina, entre outros, esse campo vasto e diversificado busca representar a realidade de cada país da região, o processo da modernidade e a construção de identidades, explorando questões sociais, políticas e culturais específicas da região, dando voz às comunidades marginalizadas e retratando as realidades locais de forma autêntica em seu espectro identitário constituído por povos originários, afro-americanos, mestiços e brancos.

Palavras-chave: América Latina; cinema; identidade cultural; representações sociais; linguagem cinematográfica.

* Pós-Doutor em História Política pelo Programa de Pós-Graduação em História da UERJ/PPGH-UERJ. Pesquisador do Núcleo de Estudos das Américas/NUCLEAS-UERJ. Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/000797/2024, do Programa Pesquisador Visitante (PV).

Resumen

La presente comunicación se propone contextualizar el recorrido histórico del desarrollo del cine latinoamericano relacionándolo con el campo de la historia de las representaciones sociales, involucrando dinámicas, espacios y prácticas sociales en el ámbito cinematográfico, considerando el cine como una forma de expresión artística que refleja las identidades culturales y sociales de la región. El cine exhibe representaciones de las transformaciones sociales, económicas y políticas vividas en el continente, dando voz a las comunidades y etnias marginadas, retratando realidades locales y sus identidades culturales de forma auténtica en diferentes temporalidades a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. A partir de tal contextualización, problematizar el uso del cine como fuente histórica significa comprenderlo en sus estructuras internas de lenguaje y sus mecanismos de representación de la realidad, a partir de sus códigos internos. Como vivimos en un mundo repleto de imágenes audiovisuales que representan lo mismo y tales representaciones contribuyen en la estructuración de la memoria, condición esencial para la definición de las identidades personal y colectiva, se hace necesario el reconocimiento de los lenguajes específicos en el cine para que el individuo pueda situarse con mayor comprensión del mundo en que vivimos en la construcción de las identidades culturales en América Latina. Abarcando producciones cinematográficas de países como Brasil, México y Argentina, entre otros, este campo vasto y diversificado busca representar la realidad de cada país de la región, el proceso de la modernidad y la construcción de identidades, explorando cuestiones sociales, políticas y culturales específicas de la región, dando voz a las comunidades marginadas y retratando las realidades locales de forma auténtica en su espectro identitario constituido por pueblos originarios, afroamericanos, mestizos y blancos.

Palabras clave: América Latina; cine; identidad cultural; representaciones sociales; lenguaje cinematográfico.

Abstract

The present communication aims to contextualize the historical development of Latin American cinema, relating it to the field of the history of social representations involving dynamics, spaces, and social practices in the cinematographic field, considering cinema as a form of artistic expression that reflects the cultural and social identities of the region. Cinema exhibits representations of the social, economic, and political transformations experienced on the continent, giving voice to marginalized communities and ethnicities, portraying local realities and their cultural identities authentically across different temporalities from the 20th century to the present day. From such contextualization, problematizing the use of film as a historical source means understanding it in its internal structures of language and its mechanisms of reality representation, based on its internal codes. As we live in a world full of audiovisual images that represent the same, and such representations contribute to the structuring of memory, an essential condition for the definition of personal and collective identities, it becomes necessary to recognize the specific languages in cinema so that the individual can situate themselves with a greater understanding of the world we live in, in the construction of cultural identities in Latin America. Covering cinematographic productions from countries such as Brazil, Mexico, and Argentina, among others, this vast and diverse field seeks to represent the reality of each country in the region, the process of modernity, and the construction of identities, exploring specific social, political, and cultural issues of the region, giving voice to marginalized communities and authentically portraying local realities in their identity spectrum constituted by indigenous peoples, Afro-Americans, mestizos, and whites.

Keywords: Latin America; cinema; cultural identity; social representations; cinematographic language.

Introdução: a difusão do Primeiro Cinema na América Latina

O cinema teve sua primeira sessão pública em Berlim, em 1º de novembro de 1895, feita pelos irmãos Skladanowski, dois meses antes daquela que foi feita em Paris, pelos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895.¹ Na América Latina, o cinema chegou às suas praias a partir de 1896. A disseminação do cinema na América Latina foi desigual. As regiões mais inacessíveis ou afastadas do litoral demoraram mais a receber a introdução do cinematógrafo. Na Bolívia, as primeiras projeções ocorreram por volta de 1904 em La Paz e em Oruro e Cochabamba em 1907. Para regiões como San José da Costa Rica não há notícias de projeções cinematográficas antes de 1908.² A chegada do cinema na América Latina articula-se com a inserção da região ao capitalismo internacional, de forma dependente, como importadora de manufaturados e exportadora de produtos primários, matéria-prima e gêneros agrícolas, evidenciando desenvolvimentos desiguais com vastas zonas ainda não incorporadas ao mercado internacional.

O advento do cinema significou a internalização da revolução industrial no domínio da diversão pública. O cinema foi um dos meios que mais estruturou a cultura de massa, de seu aparecimento até 1950, pelo fato de que a razão de seu sucesso entre as camadas populares se baseou na possibilidade de experimentar e vivenciar novos hábitos e de reforçar códigos de costumes dramatizados que o público gostaria de ter e ouvir, oportunidade que o cinema passou a oferecer. O público vai ao cinema não só para sonhar e se divertir, mas também para aprender. Sobre o entretenimento pelos meios de comunicação de massa, Adorno nos fala que:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo é só mais uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda a diversão.³

¹ COSTA, Flávia Cesarino, “O Primeiro Cinema” In MASCARELLO, Fernando (org.), *História do cinema mundial*, Campinas: São Paulo, Papirus ed., 2006, p.19.

² Na América Latina, a primeira sessão pública de cinema foi no Brasil, Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896. Dias depois, em 18 de julho, o mesmo ocorreu no Uruguai, em Montevideu, e no mesmo dia na Argentina, em Buenos Aires. No México, em 14 de agosto de 1896 e em Santiago do Chile, em 25 de agosto de 1896; na Guatemala, em 26 de setembro de 1896 e em Cuba, 24 de janeiro de 1897. PARANAGUÁ, Paulo, *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: Rio Grande do Sul, L&PM Editores Ltda., 1985, pp. 10-11.

³ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade – seleção de textos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 33.

Conforme o público se reconhecia no cinema, aspirava por novos tipos de comportamento, novos hábitos e projetava desejos na tela cinematográfica. Neste processo de identificação, a busca por novas identidades integrava-se às transformações nas sociedades que viviam o impacto da modernidade e preparavam a sua inserção no capitalismo tardio. A impressão de realidade promovida pelo cinema materializava o imaginário numa visão do real com a qual as massas se identificavam. O cinema passou a mediar a constituição de uma nova experiência popular urbana para além do seu conteúdo e da esquematização de sua forma pelo fato de ligar-se à questões por representá-las visualmente. Ao oferecer oportunidades de se ver e de se identificar com temas e objetos do cotidiano em seu país, o cinema nacionalizava seu povo, não no sentido de uma concessão da nacionalidade, mas ao nível da percepção, do sentir.

É fundamental entendermos o papel do cinema na constituição do massivo: o modo pelo qual os espectadores receberam esse cinema. Se a noção de identidade nos remete à noção de identificação, a noção de alteridade também nos remete à noção de sujeito. O espectador de cinema vive a impressão de realidade cinematográfica por meio de processos de identificação que o mobiliza e, ao mesmo tempo, sensibilizado em níveis profundos de sua psiquê, se sente mobilizado em seus sonhos e desejos para, depois da experiência cinematográfica, voltar a lidar com a realidade exterior.

Ao iniciar na América Latina, o cinema já estimulava o desenvolvimento de indústrias nacionais criativas e prósperas com um dos maiores públicos do mundo. Predominou até 1914, a forma cinematográfica dos cinejornais, as chamadas *actualidades*, com imagens das capitais europeias e sul-americanas e cerimônias oficiais. Neste período, tomadas históricas foram realizadas como cenas nebulosas da Guerra Hispano-Americana ou da chegada de Madero na Cidade do México. A Companhia Pathé, francesa, dominava a produção e distribuição de filmes na América Latina com filiais no Rio de Janeiro, na Cidade do México, Buenos Aires e Havana. Entretanto, a Primeira Guerra Mundial, abalou a indústria cinematográfica europeia e, sob forte impacto, essa relação foi paralisada.

No mesmo período, no México e na Argentina surgiram pioneiros filmes de ficção de longa-metragem com adaptações da literatura espanhola, da pintura e da história local. No Chile, em 1910, Adolfo Urzúa Rozas realizou o primeiro filme de longa-metragem intitulado *Manuel Rodríguez*, sobre um dos fundadores do Chile independente⁴. No caso do Brasil, desenvolveu-se um cinema nativo mais vigoroso optando por filmes de ficção com adaptações da literatura

⁴ MARTIN, Gerald, “A Literatura, a Música e a Arte da América Latina, 1870-1930” In BETHELL, Leslie (org.), *História da América Latina – De 1870 a 1930, volume IV*, São Paulo: EdUSP, 2001, pp. 572-3.

romântica nacional.⁵

Ainda na ausência de uma linguagem própria para o cinema em seus primórdios, seus realizadores optaram pela adaptação de temas históricos e literários para seduzir e atrair às salas de cinema as camadas sociais mais instruídas e com maior poder aquisitivo. A partir de 1907, elaboraram-se estruturas narrativas que caracterizaram a chamada transição do Primeiro Cinema que vai de 1906 até 1913/15, resultado dos esforços para atrair o público de classe média, conquistando mais respeitabilidade para o cinema, sem se afastar de um público composto por classes de menor poder aquisitivo que continuaram a assistir aos filmes nos cinemas mais baratos.⁶

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, os EUA predominaram no controle de 95% do mercado latino-americano, trazendo profundas consequências de longo prazo para o desenvolvimento cinematográfico latino-americano. Fundada em 1919, A *United Artists Corporation* empreendeu agressiva penetração comercial na América Latina induzida por forte esquema comercial de distribuição, propagandeada por revistas de cinema e suplementos dominicais, popularizando o chamado *star system* hollywoodiano ao divulgar notícias e retratos de seus astros e estrelas que eram vistos como símbolos de modernidade garantindo o domínio dos filmes hollywoodianos. As formas culturais hispânicas, como a *zarzuela*⁷ e as touradas, perdiam espaço para a norte-americanização da cultura da América Latina e surgiam na tela cinematográfica representações distorcidas das realidades latino-americanas, influenciando o comportamento social desde os grandes centros urbanos aos rincões mais interioranos com a imitação de costumes sexuais e crimes violentos assistidos nos filmes norte-americanos.⁸

Este impacto foi mais intenso e dramático no México onde a tradição de filmes com dramas históricos produzidos antes de 1910 persistiu após a Revolução Mexicana. No início da década de 1920, a produção cinematográfica anual de Hollywood chegava a 500 filmes enquanto o México produzia cerca de dez filmes/ano demonstrando que a produção dos filmes hollywoodianos já saturava o mercado internacional. Nos filmes norte-americanos, a imagem do mexicano era bastante ofensiva sendo apresentado como um revolucionário perigosamente incontrolável e violento além dos personagens possuírem sotaque da Espanha ou da Argentina.⁹ A resposta frequente dos governos revolucionários mexicanos vinha na forma de censura ou

⁵ Foram realizadas adaptações cinematográficas de obras românticas populares como *Inocência* (1914), da obra de Taunay, *A Viúvinha* (1914), *Iracema* (1917) e *Ubirajara* (1919), estas obras de José de Alencar, e todas elas feitas por Luís de Barros.

⁶ COSTA, Flávia Cesarino, op. Cit., p.28.

⁷ Tipo de ópera-cômica espanhola com origens que remontam ao século XVII e que se caracteriza como obra teatral intercalada por números musicais.

⁸ MARTIN, Gerald, op. Cit., p.574.

⁹ Idem, p. 575.

expropriação, mas foi Miguel Contreras Torres, principal cineasta da época, que acabou percebendo a necessidade de elaborar nova tradição histórica fundamentada nos mitos revolucionários. Em seus filmes já se apresentava o fervor patriótico com ímpeto unificador antecipando o cinema nacionalista mexicano da década de 1930.¹⁰

Hollywood passou a atrair talentos latino-americanos como os mexicanos Antonio Moreno, Ramón Novarro, e principalmente atrizes como Dolores del Río que iniciavam carreiras em Hollywood fazendo personagens românticos em filmes de Rodolfo Valentino e do gênero de *El Zorro*.¹¹ Mas a realidade latino-americana também despertava o interesse de cineastas europeus. Em 1930, Serguei Eisenstein desembarcou no México para realizar *Que Viva México*, projeto iniciado e não concluído por diversas dificuldades. Esta iniciativa influenciou profundamente o cinema mexicano inspirando cineastas populistas como Emilio “El Indio” Fernández e seu grande *cameraman*, Gabriel Figueroa, em filmes que buscavam transmitir a “essência nacional” da veia dramática mexicana em filmes monumentais.¹²

A América Latina inaugurava a modernidade audiovisual transformando a imagem dos latino-americanos para o resto do mundo. As décadas de 1920 e de 1930 trouxeram influências da vanguarda da arte moderna, do expressionismo e da influência hollywoodiana dando lugar aos movimentos influenciados pela doutrina realista socialista sob formas documentais e sociológicas e interpretações históricas. Tal modernização, sob tão diversas influências, gerava um sentido de americanidade e de unificação com novas representações e identidades latino-americanas, incorporando conceitos que alinhavam as novas culturas nacionais aos padrões norte-americanos. A América Latina modernizava-se antes das nações europeias ocidentais, mas permanecendo subdesenvolvida com todas as suas contradições e fortes desigualdades. O melodrama latino-americano fornecia às diversas realidades regionais imagens cosmopolitas, ao mesmo tempo nacionais e continentais. A relação dinâmica entre as cidades modernas e as zonas rurais tradicionais encontrava expressões artísticas mediatizadas pela cultura de massa desenvolvendo expressões artísticas diferenciadas e características das realidades latino-americanas.

O cinema latino-americano começava a falar

O advento do som no cinema coincidiu com a Grande Depressão de 1929 e tal contexto atrasou, por pouco tempo, a adoção de novas tecnologias. Em Hollywood instaurou-se uma crise, mais tarde retratada em filmes como *Cantando na chuva* (1952, Gene Kelly e Stanley Donen).

¹⁰ Em filmes como *El sueño del caporal* (O sonho do capataz), *De raza azteca*, *Fulguración de la raza*, estes de 1922, *Almas tropicales* e *Atavismo*, estes de 1923. Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Idem, p. 576.

Esforçando-se em manter o predomínio de seu cinema no resto do mundo, Hollywood produziu filmes em língua estrangeira. Como exemplo disso, a Paramount, em 1930, montou um grande estúdio em Joinville, nas imediações de Paris, com capacidade inicial de produção de filmes em 5 línguas. Produzindo 24 horas por dia, o estúdio atingiu a capacidade máxima de produção em 12 línguas chegando ao auge em 1930 e 1931 e, depois disso, declinou a produção por causa dos altos custos sem retorno justificado.¹³ Além disso, os públicos locais preferiam assistir estrelas e astros hollywoodianos e não seus substitutos hispânicos. Mesmo assim, sucessos com vozes hispânicas foram realizados.

A Paramount contratou o cantor Carlos Gardel que, ao fim da década de 1920, já era muito famoso por causa da popularização do rádio e da expansão da indústria fonográfica. Na Argentina, em filmes com enredos simples e melodramáticos, Gardel cantava, pelo menos, 5 tangos por filme. Nestes filmes, o público chegava a interromper as projeções para que pudessem ouvir as músicas três vezes seguidas para depois retomar a sequência dos filmes.¹⁴ Com o advento do som, a fórmula de enredos cinematográficos melodramáticos acompanhado de danças, canções e números musicais impulsionou o cinema, principalmente na América Latina.

Na Argentina, no Brasil e no México, países com grande mercado interno, investimentos em estúdios, máquinas e instalações foram realizados. No México, a *Chapultepec Studios*, criada nos primeiros tempos do cinema, foi comprada, ampliada e modernizada pela *Nacional Productora* em 1931 para produzir filmes sonoros. Outros países latino-americanos, com reduzidas condições, realizavam suas iniciativas tardiamente. Cuba, em 1937, realizou seu primeiro longa-metragem falado, *La serpiente roja*, dirigido por Ernesto Caparrós, adaptado de uma novela radiofônica popular.¹⁵ No México e no Brasil, elaboravam-se no cinema as primeiras características identitárias nacionais. Nestes filmes, a fórmula de dramas românticos abrangia temas de amores incestuosos, prostituição, violência e repressão sexual da época caracterizando os respectivos estilos nacionais.

O governo mexicano passou a apoiar o novo estilo de cinema nacional. Fernando de Fuentes realizou uma trilogia sobre a Revolução Mexicana: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) e *Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Estes filmes criticavam

¹³ Apud KING, John, "O Cinema Latino-Americano, c. 1920-c. 1990" In BETHELL, Leslie (org.), *História da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*, São Paulo: EdUSP, vol. VIII, 2011, p. 620.

¹⁴ Filmes como *Melodia de Arrabal* (1932), *Cuesta abajo* (1934), ambos dirigidos por Louis J. Garnier, e *El día que me quieras* (1935, John Reinhardt). Idem, p. 621.

¹⁵ A *Mexico Films* surgiu logo depois, chegando a produzir onze dos vinte e um filmes de 1933. Na Argentina, dois grandes estúdios surgiram: a *Lumitón* em 1932 e a *Argentina Sono Filmes* em 1937, ambas investindo no veio aberto pelo gênero musical do tango. No Brasil, no Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga, em 1930, fundava a *Cinédia* e, uma mulher pioneira, Carmen Santos, disputava com o predomínio masculino na indústria cinematográfica criando a *Vita Filmes* em 1933. Idem, pp. 621-22.

situações de violência e injustiça ocorridos durante a Revolução Mexicana mexendo com a memória sensível do público sobre o conflito. Na trilogia são questionados o papel dos oficiais do exército mexicano, a rearticulação dos fazendeiros com novas alianças políticas sobrevivendo à Revolução Mexicana e o desencanto com a revolução, a desmistificação de Pancho Villa e a crítica da guerra em geral. Ainda em 1936, Fernando de Fuentes em *Allá em el Rancho Grande*, dirigiu um melodrama que serviu de base para muitas comédias *rancheras*, gênero conservador, realizadas mais tarde. Consagrou o personagem pitoresco do *mariachi*, inaugurando um novo tipo de filme latino que poderia ser exportado: uma caricatura para o comércio turístico para substituir outra caricatura, a do latino violento.¹⁶ Os filmes de Fernando de Fuentes afirmaram o gênero do melodrama da Revolução captando os intensos dramas culturais e sociais do período pós-revolucionário.

Na mesma época, no Brasil, os filmes falados atingiram o sucesso por meio do gênero da *chanchada* que combinava canções, danças e músicas de carnaval. Seguiu a mesma fórmula, de países como a Argentina, baseada na conjugação de cantores e artistas populares no rádio e no teatro. *Coisas Nossas* (1931), dirigido por Wallace Downey, estreou em São Paulo batendo todos os recordes de bilheteria. A *Cinédia* de Adhemar Gonzaga, em 1935 e 1936, respectivamente, lançou os sucessos *Alô, Alô Brasil* e *Alô, Alô Carnaval* com as irmãs Carmem e Aurora Miranda. Carmem Miranda destacou-se como cantora, dançarina, realizando mais de 300 gravações, 5 filmes e 9 turnês pela América Latina, sendo contratada pela Fox filmes em 1939 e transformando-se num símbolo da latinidade no espírito da Política da Boa Vizinhança (PBV) de Franklin D. Roosevelt.¹⁷ No Brasil, em 1935, Humberto Mauro projetava na tela o samba em *Favela de Meus Amores*, tornando-o elemento constituinte da rica cultura popular carioca originário das comunidades pobres do Rio de Janeiro, distanciando-se de qualquer versão folclórica.

Na mesma década, surgiam elementos que caracterizaram o gênero cômico no cinema com o comediante versátil imerso em *gags*¹⁸ visuais e faladas, geralmente com atores originários do meio circense. No México, surgiu o primeiro comediante latino-americano de fama internacional que foi Mario Moreno, o *Cantinflas*.¹⁹ Seu personagem surgiu em 1936 com o filme

¹⁶ MARTIN, Gerald, Op. Cit., p. 576.

¹⁷ KING, John, Op. Cit., p. 626.

¹⁸ *Gags* são piadas visuais (originada do inglês *visual gag*) significando qualquer coisa que transmita humor de forma visual sem o uso da palavra como uma impossibilidade física, um acontecimento inesperado, uma interpretação alternativa de um fato, podendo ser usadas em mágicas, no teatro, na televisão ou em filmes.

¹⁹ Em sua trajetória, Cantinflas foi acrobata, dançarino e comediante nos circos populares (*carpas*), capacitando-o a construir um personagem para o cinema de camisa ensebada, lenço ao pescoço, calças amarrotadas e sempre pronta a cair, de sapatos largos, encarnando o rapaz esperto e desalinhado da periferia, o *pelado*, que vivia no *arrabal*, representando o mesmo espaço real ou simbólico no México ou na

No te engañes, corazón, dirigido por Miguel Contreras Torres, consolidando-se em 1940 com o filme *Ahí está el detalle*, dirigido por Juan Bustillo Oro. O muralista Diego Rivera, em seu famoso painel no Teatro Insurgentes, o incluiu como o defensor dos pobres que aliviava o sofrimento dos pobres com piadas ingênuas ou terríveis. No Brasil, o equivalente do personagem *Cantinflas* traduziu-se na dupla Oscarito e Grande Otelo nas cômicas chanchadas da década de 1940.

Até o fim da década de 1930, Argentina, Brasil e México, afirmaram-se como grandes produtores cinematográficos nacionais e até mesmo exportadores para o restante da América Latina com iniciativas baseadas no capital privado. Seus filmes, em sua maioria, caracterizavam-se pelo melodrama, com choros e arrependimentos, enaltecendo a unidade da família, personagens populares desajeitados enfrentando os sofrimentos característicos da vida das camadas populares, com sorrisos indulgentes, embriaguez, serenatas, grande afeto pela velha e amada mãezinha, jurando nunca quebrar as regras, mas, se necessário, burlando-as levemente para garantir um final feliz.

A década de 1940 do cinema latino-americano

Na década de 1940, o cinema de lágrimas predominava na América Latina. No México, as comédias *rancheras*, com humor simples, a vida rural e a idealização da vida provinciana difundiam um discurso nacionalista em que surgia como herói nessas comédias o *charro* (camponês) cantor, um cavaleiro mexicano, alegre e temerário. No Brasil, nas décadas de 1940 e de 1950, florescia a “Idade de ouro” para o cinema brasileiro com os filmes dos estúdios da Atlântida (no Rio de Janeiro) e da Vera Cruz (em São Paulo) produzindo melodramas e, principalmente as *chanchadas*. O México e a Argentina disputavam o domínio do mercado hispano-americano. Com o apoio da Política da boa Vizinhança (PBV) dos EUA e de seu departamento, o *Office of the Co-ordinator of the Inter-American Affairs* (CIAA), sob a direção de Nelson Rockefeller, organizaram-se programas culturais e econômicos para a América Latina. No início da década de 1940, tendo Orson Welles como representante no Brasil desta política, os estúdios Walt Disney produziram dois desenhos animados que aproximavam México e Brasil dos EUA: *Saludos Amigos* (1943) e *The Three Caballeros* (1945).²⁰

Diante da neutralidade argentina em relação à guerra, mas com indisfarçada simpatia pelas

Argentina, a periferia, realçando do imaginário popular a figura do desajeitado desalinhado. O personagem de Cantinflas criticava a pompa e o elitismo oficial. KING, John, op. cit., p. 626.

²⁰ Nestes desenhos animados, o Pato Donald viaja e conhece a América Latina fazendo novos amigos, entre eles, o papagaio brasileiro *Zé Carioca* e o galo mexicano *Panchito*, simbolizando um *charro* armado de pistolas sob a visão norte-americana da Revolução Mexicana. A Argentina se declarou neutra na Segunda Guerra Mundial e o *Office* decidiu não incluir nas animações o pássaro gaúcho *Martim*. A Argentina foi representada apenas na sequência *O Burrico Voador* com o personagem do *Gauchinho Voador*, personagem da Disney. KING, John, Op. Cit., pp. 627-8.

forças do Eixo, o governo dos EUA decretou embargos à Argentina proibindo-lhe acesso à filmes virgens dificultando o desenvolvimento de sua indústria cinematográfica e, ao mesmo tempo, apoiando o desenvolvimento do cinema mexicano. Desta forma, o México venciu a disputa pelo mercado hispano-americano. Para além do estímulo dos EUA, o bom trabalho de cineastas e diretores mexicanos consolidou o sucesso de seu cinema na década. Com o avanço da urbanização, o cinema argentino se consolidava com dramas urbanos de maior complexidade substituindo os melodramas de *barrio*. *Dios se lo pague* (1948, Luis César Amadori) foi o primeiro filme argentino indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro (neste ano, ainda honorário), embora não tenha sido selecionado.²¹ O cinema argentino amadureceu com películas de comédias urbanas de costumes (as comédias *blancas* ou *ingenuas*) como o clássico da Época de Ouro do cinema argentino, *Los martes, orquídeas* (1941, Francisco Mugica).²²

A Argentina não possuía uma situação histórico-nacional como o México, em que certos elementos estruturavam seus melodramas como um contexto revolucionário recente e um discurso nacional radical e nem um monumental passado com sociedades desenvolvidas de povos originários como os astecas antes da chegada dos europeus. A personagem do gaúcho, característica de uma sociedade desenvolvida em região de fronteira, era raramente usada tentando concorrer com o gênero do *western* norte-americano. Estes filmes mesclavam a grandeza da paisagem com nobres sentimentos nacionalistas num simbolismo de fusão da terra com nacionalismo numa manipulação maniqueísta e simplista entre o bem e o mal. Numa época de crise do nacionalismo liberal e ascensão do fenômeno do peronismo foi um sucesso de bilheteria.

Nos primeiros governos peronistas (1946-1955), o subsecretariado de Informação e da Imprensa atuava como um ministério da Propaganda e monitorava, além do cinema, a imprensa e o rádio. Perón e Evita tinham plena consciência do poder da imagem. Perón utilizava sua aparente semelhança física com Carlos Gardel e Evita chegou a aparecer em pequenos papéis em filmes com o nome de Eva Duarte. A tutela estatal imposta ao cinema acabou sufocando a criatividade de alguns cineastas que ou aceitavam uma rigorosa autocensura ou se autoexilavam da Argentina e isto resultou no declínio da qualidade do cinema argentino bem como da bilheteria.²³

²¹ No filme, ambientado nas ruas centrais de Buenos Aires, um milionário se passa por mendigo para ter uma visão da hipocrisia do mundo e se envolve com uma mulher frequentadora dos cassinos aristocráticos. O melodrama se desenvolve revelando o contraste entre a riqueza e a pobreza representado pela mistura de mendigos e dândis ou playboys que vão surgindo em meio a cenários que compreendem tanto o *arrabal* como o Teatro Colón, o extremo consumismo dos clubes aristocráticos e os prazeres da vida moderna com o espaço da Igreja que surge para aliviar as tensões sociais e abençoar a união amorosa do milionário misterioso com a mulher que frequenta os cassinos. Idem, p. 634.

²² Neste filme, o pai de uma jovem sonhadora e tímida lhe envia orquídeas todas as terças feiras passando-se por um admirador oculto para tentar mudar sua visão ingênua criando uma ilusão romântica, não esperando que a invenção acabasse tornando-se realidade. Idem, p. 635.

²³ Idem, ibidem.

O Estado peronista criou diversas medidas protecionistas para a indústria cinematográfica nacional como fixação de cotas, empréstimos de bancos oficiais para o financiamento da produção e um programa de subsídios, restrições à remessa de lucros das empresas estrangeiras e um sistema distribuidor de filmes argentinos em bases percentuais. Entretanto, tais medidas não surtiram efeito concreto por causa de fatores como a oposição dos Estados Unidos às restrições de remessa de lucros, o fato dos exibidores desrespeitarem as cotas de distribuição e a destinação do financiamento que se dirigia aos diretores mais tradicionais de filmes medíocres, embora com retorno lucrativo.²⁴ Em geral, o nacionalismo autárquico e o protecionismo estatal não renderam bons resultados na Argentina neste período.

No Brasil, entre os anos de 1940 e 1950, o cinema buscava se firmar no mercado interno, já que o mercado hispano-americano se distanciava devido à barreira do idioma. O cinema brasileiro obteve resultados positivos combinando elementos como comédia, música e dança até a década de 1940. Fundada em 1941 por José Carlos Burle, Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo, a produtora Atlântida realizou seu primeiro filme, *Moleque Tião* (1943, direção de José Carlos Burle), estreando Grande Otelo (já famoso) no papel principal, o personagem Sebastião Prata. Drama de cunho social, político e realista, apesar de alcançar sucesso de público, o filme não obteve o mesmo com a crítica e nem alcançou a estabilidade econômica necessária.

Em 1944, *Tristezas não pagam dívidas*, dirigido pelo mesmo diretor, trouxe o êxito comercial ao realizar a combinação explosiva de Oscarito com Grande Otelo consagrando o gênero das chanchadas. A dupla, por toda a década de 1940, atuou em outras 13 comédias de tremendo sucesso. Luiz Severiano Ribeiro, empresário e dono do maior circuito de exibição e distribuição no Brasil, comprou a Atlântida em 1947 realizando uma concentração industrial vertical que integrou a produção, a distribuição e a exibição. O apoio do governo de Vargas veio ao decretar a obrigatoriedade de que pelo menos 3 filmes brasileiros por ano deveriam ser exibidos em todas as salas de cinema. O vasto público da classe trabalhadora urbana que crescia no país recebeu muito bem o apelo popular desses filmes, mesmo desprezados pelos críticos de classe média que ansiavam por um cinema moderno com requinte técnico e de bom gosto internacional à moda hollywoodiana.

Décadas de 1950 e de 1960: novos rumos

No contexto do pós-guerra, com o avanço do processo de descolonização, o advento da Guerra Fria e o impacto do neorealismo italiano no cinema, novas perspectivas surgiram para

²⁴ Entretanto, algumas exceções devem ser lembradas como *Pelota de trapo* (1948, Leopoldo Torres Ríos), *Apenas um delinquente* (1950, Hugo Fregonese) e *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril). Idem, ibidem.

boa parte dos intelectuais e de setores das camadas médias urbanas. O modelo dominante de grandes estúdios entrava em crise e a continuidade da produção cinematográfica era abalada sob o impacto do neorrealismo, dos cineastas independentes nos EUA e da ascensão da TV como novo meio audiovisual. A renovação da atividade cinematográfica latino-americana impunha-se como urgente sendo estimulada por fatores extracinematográficos e se faria por meio de ruptura, pois a tentativa de manter a continuidade seguindo os modelos dominantes fracassara. Multiplicavam-se os cineclubes e os respectivos debates sobre a teoria, a prática e a estética cinematográficas. Também na América Latina, os estudantes discutiam a importância do cinema e o impacto do neorrealismo enquanto as massas populares ainda se encontravam imersas no cinema convencional.²⁵

Na década de 1950, fracassaram os esforços industrialistas nacionais deixando os seus mercados à mercê dos filmes estrangeiros. A mudança da atitude política por parte dos agentes cinematográficos ou até mesmo sua radicalização tornava-se a única forma de garantir a continuidade da atividade. A atmosfera de efervescência cultural na conjuntura pós-guerra predominava e favorecia uma mobilização das camadas médias urbanas. Os novos cinemas latino-americanos despontavam como produto de um debate no movimento estudantil em países como o Brasil e Chile, além dos laços com as comunidades universitárias na Argentina, Uruguai, México e América Central.²⁶

Entre o fim da década de 1950 e o início da seguinte, surgiam perspectivas positivas de um futuro melhor para a América Latina. Um entusiasmo de esperança renovada ganhava os ares latino-americanos com a Revolução Cubana e o desenvolvimentismo na Argentina e no Brasil. Nacionalismo e anti-imperialismo mesclavam-se com a utopia e a modernização das vanguardas artísticas e políticas pressionando pela urgência de reformas sociais para reduzir as fortes desigualdades com ambições de justiça social. O impulso revolucionário cubano estimulava a consciência política dos intelectuais e, particularmente, a dos cineastas latino-americanos numa clara percepção de que a modernização cultural estava de mãos dadas com as possibilidades de transformação social e política num contexto econômico positivo. Desejo de mudança e a vontade

²⁵ No México, na década de 1950, o gosto convencional popular era atraído pelo gênero que mais fazia sucesso, o “*cine de luchadores*”, para assistir a ação de lutadores mascarados, ficando famoso “El Santo”, personagem de Rodolfo Guzmán Huerta, que apareceu em 21 filmes e subiu 15 mil vezes ao ringue. Na Argentina, com o *sexploitation*, os filmes eróticos atraíam o público masculino ávido por ver as partes reveladas do corpo de Isabel Sarli em filmes com Armando Bó. Importante estudo bem extenso sobre o cinema popular na América Latina é o de Jorge Ayala Blanco, *La disolución del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito*, México, 1991 apud KING, John, op. cit., p.640.

²⁶ O impacto do neorrealismo italiano se fez presente em experiências renovadoras como no Brasil com *Rio, 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos), *O grande momento* (1958, Roberto Santos), na Argentina com *Tire Dié* (1958) e *Los inundados* (1962), ambos de Fernando Birri; em Cuba, já no contexto da Revolução Cubana, com *Cuba baila* (1960, Julio Garcia Espinosa) com roteiro de Cesare Zavattini e em outros países da América Latina (Venezuela, Uruguai e Chile).

política de experimentar geravam uma linguagem comum por realidades similares.

A década de 1960 marcava profunda inflexão na produção cinematográfica latino-americana, tanto na produção documental quanto na ficcional, articulando-se com propostas de conscientização política, pela criação de circuitos alternativos de exibição e por ensaios teóricos autorais sobre cinema nas décadas de 1960 e 1970. Os cineastas latino-americanos buscavam criar formas de representação de suas realidades buscando acelerar as transformações instigando as percepções e consciências. Os jovens cineastas buscavam criar formas de representação de suas realidades buscando acelerar as transformações instigando percepções e consciências.

No Brasil, Glauber Rocha destacava as dificuldades em produzir algo novo em condições de escassez com sua *estética da fome* por meio de um cinema independente. Na Argentina, neste mesmo sentido, Getino e Solanas clamavam por um *Terceiro Cinema*, o cinema do Terceiro Mundo, criando o *Grupo Cine Liberación*. Este *Terceiro Cinema* seria característico da América Latina, completamente distinto do cinema hollywoodiano e europeu. Repensar a relação entre Estado e cineastas, escapar das grandes redes monopolistas, como e onde exibir as obras cinematográficas, qual a linguagem filmica adequada a cada realidade latino-americana, ricas em sua diversidade, como se daria a relação entre os cineastas e o povo que pretendiam atingir, como desvendar a relação entre a questão nacional e a cultura popular. Para realizar estes objetivos, festivais de cinema se tornaram importantes pontos de encontro e espaços de discussão sobre os caminhos estéticos e ideológicos que deveria assumir o cinema latino-americano, em busca de uma maior autenticidade.

Somente na década de 1950 escritos sobre o cinema de autor e o realismo se tornaram aspectos fundamentais na discussão sobre o modo de fazer cinema no Terceiro Mundo, originando uma teoria mais coesa impactada por preocupações nacionalistas numa busca pelas identidades latino-americanas. A trajetória do terceiro-mundismo cinematográfico na América Latina encontrava-se fortemente influenciada pelo neorealismo italiano, favorecida parcialmente por populações de imigrantes italianos e por analogias entre a situação social italiana com a latino-americana. Nascia um forte intercâmbio entre o neorealismo, a teoria e a práxis cinematográficas na América Latina.²⁷

Na Argentina, jovens cineastas seguiram o exemplo de Leopoldo Torres Nilson, crítico da oligarquia portenha, enquanto outros eram influenciados por Fernando Birri com suas propostas

²⁷ Cineastas neorealistas vieram à América Latina como Cesare Zavattini em Cuba e no México em 1953 trazendo possibilidades para versões latino-americanas do neorealismo e cineastas latino-americanos estudaram no Centro Experimental em Roma como Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Trigueirinho Neto e Tomás Gutierrez Alea. Além deste intercâmbio, revistas de cinema como *Tiempo de Cine* na Argentina e a *Revista de Cinema* no Brasil, bem como a edição da revista italiana *Cinema Nuovo*, publicada em Buenos Aires em meados da década de 1950, marcaram a influência do neorealismo italiano. Ver STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 113.

mais radicais e populistas. A “nova onda” argentina, sob a influência do *autorismo* francês²⁸, explorou o descaso e a alienação da classe média bem como os ritos sexuais de passagem dos jovens. A exemplo do que ocorria no Brasil, optaram por adaptações literárias das obras de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.²⁹ Entre 1955 e 1966, na Argentina, durante os governos não peronistas, crescia a radicalização política e, numa versão da época, de guerra cultural.

Com a ascensão dos militares em 1966, comandados pelo general Onganía, Perón encontrava-se exilado, porém influenciava as discussões da agenda política argentina. Na presidência de Onganía, artistas e intelectuais reagiram combatendo o governo em todos os setores da atividade cultural. Com um discurso nacionalista, populista e terceiro-mundista, conceitos como “povo”, “nação” e “Terceiro Mundo” formaram novos valores positivos e a palavra “*extranjerizante*” era usada de maneira pejorativa criticando o cosmopolitismo “dissimulado” de tradição liberal. Na tela cinematográfica, o filme *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1966-1968) dava expressão ao radicalismo populista argentino.

Solanas e Getino, no ensaio “Rumo a um Terceiro Cinema”, embasaram a teoria de seu grupo Cine Liberación ao estabelecer um cânone crítico como forma de descrever o cinema do Terceiro Mundo: da Ásia, da África e da América Latina. Eles consideravam que o peronismo se encontrava nas raízes do Terceiro Cinema e este pretendia se colocar como alternativa ao cinema de Hollywood e ao cinema de autor (o autorismo apolítico). Apesar das críticas feitas ao filme *La Hora de los Hornos*, as declarações dos cineastas e o filme em si causaram forte impacto na época. Na Argentina, o peronismo e Perón eram vistos como soluções para um contexto político que tendia ao caos. Porém, seu retorno à Argentina causou mais problemas sem apresentar soluções viáveis.

No México, o Estado surgido com a Revolução Mexicana impôs uma estabilidade institucional que refreou os radicalismos fosse por cooptação ou por coerção. A indústria cinematográfica mexicana, na América Latina, era a mais sólida recebendo o apoio estatal. Na década de 1960, formou-se o grupo *Nuevo Cine* criado por jovens cineastas e críticos.³⁰ Um deles, Salvador Elizondo, em 1962, criticou o conservadorismo dominante do protecionismo ao destacar a decadência do gênero e do *star system* afirmando que o objetivo era a minimização dos riscos e

²⁸ Abrangendo tanto a noção crítica da política de autor como a noção de teoria do autor.

²⁹ Resultantes iniciativas foram filmes como *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962) e *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961) atraindo o gosto da sofisticada elite urbana portenha. No filme *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1960), expôs-se o lado devasso de Buenos Aires e em *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1964) analisou a vida de órfão numa clara influência do filme de Truffaut, *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), mas com o tema bem mais explorado. Ver KING, John, Op. cit., p. 647.

³⁰ Estes jovens cineastas e críticos mexicanos eram José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi M. Garcia Ascot, Carlos Monsiváis, Alberto Isaac, Paul Leduc e Fernando Macotela. Idem, p. 649.

segurança aos investidores da indústria cinematográfica hollywoodiana³¹. Um dos resultados produzidos pelo grupo foi o filme *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1961) que narrava sobre a vida dos espanhóis exilados por consequência da ascensão da ditadura franquista. Os filmes produzidos por este grupo expressavam a atitude de uma época em que o público mexicano buscava autoimagens diversas que, segundo Carlos Monsiváis, por meio de demandas da classe média, desejava ver seus problemas e a ânsia de acesso à universalidade e ao cosmopolitismo desejando ultrapassar os limites impostos pelos excessos de uma cultura nacionalista que perdia sua força e dinamismo.³²

A década de 1960 foi marcada por um clima de tensão política e social em diversos países. No México, o governo do presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), do Partido Revolucionário Institucional (PRI), foi pressionado por um forte movimento estudantil que protestava contra o autoritarismo do governo e buscava mudanças políticas e culturais ansiando por maior democratização do país. Em 2 de outubro de 1968,³³ durante uma manifestação estudantil na Praça de Tlatelolco, na Cidade do México, forças do governo desferiram violenta repressão sobre o protesto resultando em centenas de mortos, feridos e desaparecidos ficando este episódio conhecido como o Massacre de Tlatelolco constituindo um grande marco na história do México no século XX, junto com a Revolução Mexicana. A partir de 1970, o governo de Luis Echeverría procurou restaurar a imagem abalada do governo buscando o apoio de intelectuais e artistas.

Década de 1970: Os anos de chumbo

A década de 1970 na América Latina foi marcada pelo autoritarismo, repressão, exílio, desenvolvimentismo e modernização. Este contexto influenciou profundamente o desenvolvimento do cinema na região. O otimismo revolucionário que se anunciava entre os anos de 1950 e 1960 foi sendo abalado pela ascensão de ditaduras militares no Cone Sul e no Brasil.³⁴ Tal contexto transtornou os intelectuais latino-americanos lançando muitos ao exílio de forma involuntária ou não. Por intervenção estatal, ocorreu o fortalecimento do cinema no Brasil,³⁵ no

³¹ *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, 1988, vol. II, p. 42 apud KING, John, op. cit., p.649.

³² *Hablemos de Cine*, 69: 26, 1977-1978 apud KING, John, op. cit., p. 649.

³³ No mesmo ano, em outros países, movimentos estudantis também enfrentaram repressão governamental como o Maio de 1968 na França, em Paris e, no Brasil, no Rio de Janeiro, com a Passeata dos Cem Mil.

³⁴ Golpes militares se sucederam no Brasil, de 31 de março à 1º de abril de 1964, no Uruguai em 27 de junho de 1973, no Chile em 11 de setembro de 1973 e na Argentina em 24 de março de 1976.

³⁵ No Brasil, a partir da criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1965 e depois, com a Embrafilme a partir de 1969.

México e em países de reduzida produção cinematográfica como a Venezuela, a Colômbia e o Peru. Entre meados da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, o Cone Sul viveu um período bem desanimador em sua história com a repressão chegando ao seu auge. No campo cinematográfico, Hollywood garantiu seu predomínio nos mercados latino-americanos. Na Argentina, ao fim da década de 1970, a *Motion Picture Export Association* atingia um grande aumento de receita. Por meio da forte censura estatal, muitos filmes nacionais e até mesmo estrangeiros, ficavam mutilados e com difícil compreensão. Sob o pretexto de defender a moral da família e da nação, as instituições culturais sofriam severas limitações.

A comunidade exilada de intelectuais, expatriada de seu contexto de origem, viu-se forçada a se comunicar em novos contextos culturais e, por vezes, linguísticos, ampliando suas preocupações temáticas e estendendo suas práticas para além de suas fronteiras nacionais num particular processo de internacionalização cultural. O cineasta chileno Raúl Ruiz, exilado em Paris com sua esposa, a editora e cineasta Valeria Sarmiento, realizou aí seu primeiro filme focando no tema da comunidade exilada, *Diálogos de exiliados* (1974). O tom irônico e gracejante do filme não agradou os chilenos exilados por considerarem a película inadequada à gravidade da situação política. Raúl Ruiz aproximou-se então dos cineastas franceses.

Nesta época, na França, fora criado recentemente o INA (*Institut National de l'Audiovisuel*), instituição especializada em trabalhos experimentais e Ruiz tornou-se um colaborador ativo e um dos diretores mais criativos em toda a Europa e, em 1983, foi tema especial da revista *Cahiers du Cinéma*³⁶. Mas seu filme mais conhecido foi feito na Costa Rica e montado em Paris, no início da década de 1980, *Un hombre, cuando es un hombre* (1982), aventurando-se pelo universo machista com trilha musical *ranchera* e do bolero, explorando a linguagem mexicana patriótica, rural, cheia de amor e paixão. Outro cineasta chileno mais conhecido durante o período da Unidade Popular, Miguel Littín, exilado no México, realizou o épico terceiro-mundista *Actas de Marusia* (1975) demonstrando a grande força de adaptação do cinema chileno na diáspora forçada.

A experiência do exílio foi ambivalente, pois enquanto garantia maior liberdade pelo distanciamento para uns também reduzia as chances de outros. Nem todos os diretores exilados tiveram a mesma trajetória como foi o caso de Fernando Solanas exilado no México que se sentiu marginalizado como um argentino peronista. Trabalhou muito no exílio por muitos anos até realizar seu filme sobre exilados, *Tangos: El exilio de Gardel* (1985), que levou toda a primeira metade da década de 1980 para ser realizado.³⁷

³⁶ KING, John, op. cit., p. 658.

³⁷ O filme trata de um grupo de exilados argentinos reunidos em Paris que montam uma peça que aborda os problemas políticos e sociais da Argentina evidenciando o sentimento de não se sentirem mais argentinos. A filmagem se completou quando a Argentina retornava à democracia tornando-se possíveis os cofinanciamentos para a continuidade da produção.

Numa época em que se impunha uma globalização ultrapassando as fronteiras nacionais, ressaltava-se mais o lugar da nação. Os novos cinemas independentes, nacionais ou internacionalistas, mesmo os de perspectiva autoral, coexistiram com os filmes de Hollywood de acordo com seus termos criando uma possibilidade restritiva, fazendo com que o único público possível para eles fosse aquele mais radical voltados para os festivais internacionais. Em países como o México e o Brasil, o risco de desterritorialização foi minimizado pelo financiamento e intervenção estatal no campo cinematográfico nacional. No Brasil, depois de breves períodos de exílio no início da década de 1970, cineastas como Ruy Guerra e Glauber Rocha retornaram à produção cinematográfica, mesmo com o Cinema Novo tendo desaparecido como movimento integrado às lutas reivindicatórias de reformas e mudanças sociais. Sob a intervenção do Estado e sob a tutela da Embrafilme, estes cineastas predominaram na produção fílmica nacional nas décadas de 1970 e de 1980.

Podemos observar no período entre 1976 e 1978, apesar do predomínio das produções norte-americanas no mercado cinematográfico brasileiro que, pelo menos, quatro filmes patrocinados pela Embrafilme alcançaram a marca superior a 3 milhões de espectadores, sendo que *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), adaptação para o cinema do romance homônimo de Jorge Amado, atingira a marca impressionante de mais de 10 milhões de espectadores, ficando na 1ª posição geral na produção cinematográfica entre 1970 e 2007.³⁸ A própria história foi revisada em filmes como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1977) e Nelson Pereira dos Santos também revisou a noção cinemanovista de que o “povo” era constituído de massas alienadas e educado numa falsa consciência passando a valorizar a experiência e sabedoria popular em seus filmes *O Amuleto de Ogum* (1974) e *Na Estrada da Vida* (1980) abordando a religião de matriz africana e a música popular. Mulheres cineastas começam a se destacar como Ana Carolina e Tizuka Yamasaki. A primeira com *Mar de Rosas* (1977) aborda temas sobre o machismo, o casamento, a repressão sobre a mulher e sua condição feminina e a segunda, com *Gaijin: Caminhos da Liberdade* (1980), uma visão sobre a imigração japonesa para o Brasil.³⁹

No México, durante o governo de Luis Echeverría (1970-1976) foram realizados esforços para reduzir os danos feitos à imagem do Estado após o Massacre dos estudantes em Tlatelolco em 1968 ao buscar o apoio de intelectuais famosos. O romancista Carlos Fuentes aceitou sua nomeação para ser embaixador em Paris e defendeu os esforços do governo Echeverría em permitir maior liberdade de expressão e de crítica sem reatar a repressão do Estado. Seu governo

³⁸ PARGA, Eduardo Antonio Lucas, *As Imagens da Nação: cinema, cultura, política e história (1960-1990)*, Curitiba: Appris, 2022, pp. 187-188.

³⁹ KING, John, op. cit., p.661.

apoiou abertamente o cinema mexicano. O Banco Cinematográfico foi chefiado por Rodolfo Echeverría, irmão do presidente, responsável por sua reorganização. Criou a Cinemateca Mexicana, fundou o *Centro de Capacitación Cinematográfica* (o CCC), ampliando a intervenção estatal na área de produção e exibição. Em 1971, o governo financiou 5 filmes e 77 produtores privados. Em 1976, a iniciativa privada financiou 15 filmes enquanto o Estado produziu 35 filmes. Churubusco e América, grandes estúdios de cinema voltaram-se para o cinema estatal e as melhores salas passaram a exibir filmes nacionais.⁴⁰

Uma nova geração de cineastas, formados na década de 1960, acompanhou a modernização cinematográfica em curso. Aproveitando-se da estrutura de apoio financeiro aos seus projetos, surgiram filmes de boa qualidade como *Reed: México insurgente* (1973), um drama biográfico baseado no livro *Insurgent México* de John Reed, sendo indicado ao Oscar em 1974, representando o México, e o documentário *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1976) que apresentava a situação econômica, social e cultural do povo otomi, explorado e dispersado pelos interesses de proprietários norte-americanos e do capitalismo, ambos de Paul Leduc; *De todos modos Juan te llamas* (1974) de Marcela Fernández Violante, uma narrativa dramatizada sobre o movimento *cristero* entre 1926 e 1929, no conflito entre o clero e o Estado mexicano e *La pasión según Berenice* (1976) e *Matinée* (1976), ambos de Jaime Hermsillo, entre outros. Estes filmes fizeram sucesso tanto no México quanto no exterior. Porém, a descontinuidade das políticas governamentais após o mandato de Echeverría fez cair a qualidade cinematográfica e a mediocridade ganhou as telas mexicanas com comédias sexistas e filmes de ação violenta no fim da década de 1970.

Do fim do século XX rumo ao século XXI

Na década de 1980, num contexto de crise econômica e de difíceis condições de produção, com a estrutural concorrência do cinema de Hollywood, o agravamento causado pela estranheza do impacto técnico do vídeo K-7 e da TV subtraindo público das salas de cinema, somadas à certa estagnação criativa e ao desencanto do público latino-americano com produções nacionais, muitos cineastas se sentiram pressionados a resgatar o gosto popular buscando alternativas em adaptações literárias, filmes históricos e comédias, rumando para a realização de um cinema de entretenimento que reconquistasse o grande público. Ao fim do século XX, surge uma “nova onda criativa” em países como Argentina, Brasil, México, Chile e Uruguai com filmes que espelhavam os dilemas da sociedade contemporânea com releituras dos efeitos do período pós-ditaduras e das

⁴⁰ Idem, p.662.

crises econômicas, dos dramas da situação das populações marginalizadas, entre outras temáticas.

Apenas nas duas primeiras décadas do século XXI, temáticas sociais voltam a ser abordadas, destacando-se na cinematografia latino-americana o estranhamento dentro de seu próprio país situando a inquietação diante de problemas nacionais e notadamente latino-americanos como o desemprego, a pobreza, o declínio da educação e da qualidade de vida nos grandes centros urbanos e o sentimento de perda de identidade fortemente sentido com o impacto das ditaduras latino-americanas. A representatividade de afrodescendentes e povos originários no cinema latino-americano tem avançado, mas ainda enfrenta desafios significativos. Nos últimos anos, têm surgido iniciativas e produções que buscam dar visibilidade a essas comunidades e suas histórias. Mostras de cinema, como a "Transatlântidas: A Terceira Raiz Africana", destacam as realidades das comunidades afrodescendentes na América Latina, abordando temas como colonialismo e desigualdade.

Além disso, estudos acadêmicos apontam que a presença de personagens indígenas no cinema tem crescido, mas nem sempre de forma positiva ou alinhada à realidade dessas comunidades. Filmes como *Cabeza de Vaca* (México, 1991, Nicolás Echeverría, representou o México no Oscar 1992) são considerados marcos por trazerem uma imagem mais inovadora e reflexiva sobre os povos originários. Outros filmes que abordam temáticas atuais são *Breve Miragem de Sol* (Brasil, 2018, Eryk Rocha), *La Partida* (Cuba, 2013, Antonio Hens), *Mal de Caña* (República Dominicana/Espanha, documental, 2021, Juan A. Zapata) e *Vals de Santo Domingo* (República Dominicana, documental, 2021, Tatiana Fernández Geara).

Tais peculiaridades narradas nos filmes latino-americanos, acabaram por voltar a projetar-se no exterior com premiações em festivais internacionais, trazendo incentivos econômicos e estímulos aos jovens cineastas buscando garantir a continuidade da *sétima arte* na América Latina. Ecos da estética da fome e da pobreza marcam ainda o imaginário latino-americano em contraste com a imagem de modernidade eurocêntrica, ressoando fortes contradições refletindo um ideal de modernidade não realizado plenamente, seu exotismo, profundas desigualdades com o extremo convívio entre pobreza e riqueza, fornecendo temáticas a serem continuamente problematizadas na cinematografia latino-americana. Tal questionamento caracteriza a construção das representações identitárias nacionais e a apresentação de nossas imagens ao mundo globalizado. Daí a fundamental importância de refletir sobre o que estas imagens dizem sobre nós, povos da América Latina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade – seleção de textos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BETHELL, Leslie (org.), *História da América Latina – De 1870 a 1930, volume IV*, São Paulo: EdUSP, 2001.

_____, *História da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*, São Paulo: EdUSP, vol. VIII, 2011.

MASCARELLO, Fernando (org.), *História do cinema mundial*, Campinas: São Paulo, Papirus ed., 2006.

PARANAGUÁ, Paulo, *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: Rio Grande do Sul, L&PM Editores Ltda., 1985.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas, *As Imagens da Nação: cinema, cultura, política e história (1960-1990)*, Curitiba: Appris, 2022.

STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP: Papirus, 2003.