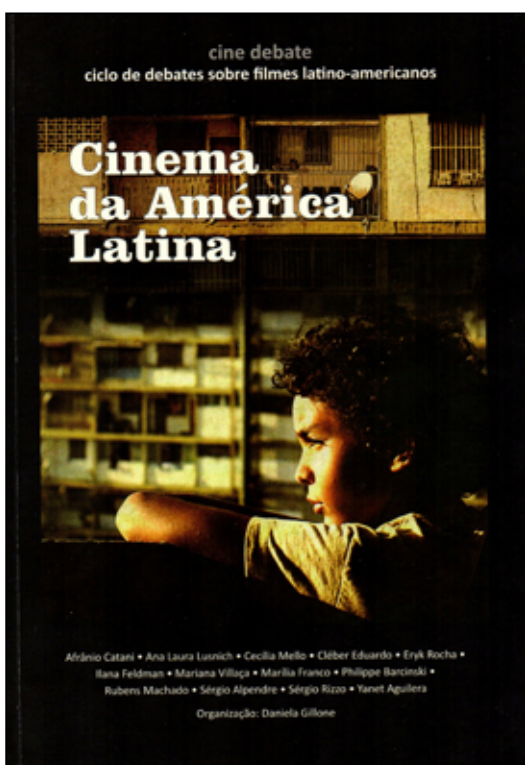


Sobre Gillone, Daniela (org). *Cinema da América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2014, 128 pp., ISBN: 978-85-8201-008-2.

por Cristina Alvares Beskow*



Cinema da América Latina, organizado por Daniela Gillone, reúne ensaios acerca dos doze filmes exibidos na *Mostra e Ciclo de Debates sobre Filmes Latino-Americanos*, ocorrida em 2014, no Memorial da América Latina, com curadoria da própria autora. A seleção fílmica abordada se propõe a fazer um diálogo entre diferentes países, gêneros, temas e períodos históricos, com o intuito de propiciar entrecruzamentos entre as obras. Deste modo, são analisados filmes do Brasil, da Bolívia, do Chile, de Cuba, do México e da

Venezuela, entre documentários e ficções, que mesclam formas e conteúdos diversos, com predominância de temas políticos, como desigualdade social, luta de classes, repressão militar e exílio. As diferentes épocas de produção intencionam ocasionar um diálogo entre os filmes de ontem e de hoje, desde o clássico cubano *Memórias do subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968), que marcou o *Nuevo Cine Latinoamericano* a obras do cinema contemporâneo.

Os ensaios falam de diferentes lugares e perspectivas, resultando numa coletânea que mescla três discursos, o da academia, o da crítica e o dos próprios cineastas. A miscelânea discursiva resulta em análises das mais

diversas, a partir de diferentes estilos, que vão do relato pessoal ao texto teórico, algumas debruçadas sobre os procedimentos estéticos e narrativos de cada filme, outras os relacionando à história política ou às biografias dos cineastas. O resultado é um livro-documento – como definiu, no prefácio, João Batista de Andrade –, originando uma fonte histórica sobre o cinema latino-americano a partir dos olhares enfocados a seguir.

Ana Laura Lusnich analisa *Tangos, o exílio de Gardel* (*Tangos, el exilio de Gardel*, Fernando Solanas, 1985) relacionando-o à segunda etapa da carreira do diretor (1985 a 1998). Segundo a autora, nesta nova fase cinematográfica e política do país, de retomada da democracia na Argentina, Solanas deixa de produzir documentários políticos, como o clássico *La hora de los hornos* (1968). – junto ao grupo *Cine Liberación* – para produzir ficções de caráter alegórico-metafórico, por meio de uma nova estética, marcada por elementos poéticos e ideológicos. O filme analisado é o inaugurador dessa nova fase e reflete sobre o exílio a partir de um grupo de artistas latino-americanos que vive em Paris durante a última ditadura militar argentina (1976-1983). A estética é marcada por uma mistura de gêneros, batizada pelo diretor de *tanguedia*, uma mistura de musical, melodrama e comédia. O mais interessante da análise de Lusnich é fomentar o debate sobre essa nova forma cinematográfica e sua recepção. Para a autora, o dispositivo de representação não realista-mimético do filme, marcado não só pela intertextualidade, mas por uma nova disposição espaço-temporal e pela distensão dos aspectos dramáticos ou trágicos, resulta numa “dimensão diacrônica do exílio” (25) e propicia uma nova relação com o espectador.

Eryk Rocha escreve sobre seu primeiro longa-metragem *Rocha que voa* (2002), documentário que, para ele, não é um filme sobre Glauber Rocha, seu pai, mas através de Glauber. Para o autor-diretor, o filme objetiva estabelecer um diálogo entre gerações e utopias do passado e do presente. A forma final, para ele, é fruto destas tensões históricas, uma estética poética, fragmentada,

transfigurada, uma colagem de diversas memórias. De fato, recorre-se a diversos materiais de arquivo, como uma entrevista de Glauber, trechos de filmes do cineasta, filmagens de Havana, fotografias fixas, além de depoimentos. O cineasta relembra alguns detalhes do processo de produção em Cuba e explica algumas de suas opções estéticas e afetivas. O texto é como o filme: uma colagem de lembranças e reflexões.

Afrânio Mendes Catani desenvolve uma análise de caráter descritivo e histórico sobre *Acontecimientos de Marusia* (*Actas de Marusia*, Miguel Littín, 1976). A ficção, produzida quando o cineasta chileno Miguel Littín encontrava-se exilado no México, é uma adaptação da novela de Patricio Manns e aborda uma greve de mineiros na cidade de Marusia, norte do Chile, no ano de 1907, a qual foi brutalmente reprimida pelo exército aliado à mineradora inglesa. A análise do autor centra-se na narrativa fílmica, relacionando-a com a fortuna crítica dedicada à obra, como a vertente que relaciona os conflitos presentes no filme às disputas ideológicas da esquerda dos anos 1970 entre aderir ou não à luta armada. Sobre a estética, Catani enfatiza as qualidades do filme, como a ambientação do início do século XX, a direção de atores e a trilha sonora. Por outro lado, critica o uso demasiado de recursos alegóricos, o discurso revolucionário grandiloquente, alguns excessos retóricos e as cenas recorrentes de violência. Ao mesmo tempo, o autor enfatiza o filme como um ponto de inflexão do cinema chileno e sua importância para denunciar a violência da máquina militar, historicamente atrelada aos interesses das elites latino-americanas. Por fim, o autor relata uma experiência pessoal, quando presenciou a interrupção de uma sessão deste filme, em São Paulo, pelo exército da ditadura militar brasileira, em fins da década de 1970. Relato muito emblemático para pensar o papel do filme político e o fora de campo.

Rubens Machado Jr. atribui ao documentário brasileiro *Soy Cuba, o mamute siberiano* (Vicente Ferraz, 2005) uma das principais fontes de acesso e conhecimento ao filme *Eu Sou Cuba* (*Soy Cuba*, 1964) de Mikhail Kalatozov.

Para o autor, o documentário possui o mérito de ir além da compreensão do processo de produção do filme, como é de praxe em documentários sobre cinema e nos *making of*, abordando outros fatores fundamentais que possibilitam um olhar mais interpretativo, como o sentido do filme e sua recepção. A análise do autor, no entanto, centra-se mais no referente do que no próprio documentário de Vicente Ferraz. Talvez pelo fato da descoberta extemporânea de *Soy Cuba*, que remete à história da Cuba pré-revolucionária dos anos 1950, e de ter sido pouco assistido até seu relançamento, como enfatizou. Assim, o autor detém-se na análise do discurso estético e narrativo, enfatizando alguns elementos como a trilha sonora “nostálgica, mas contemporânea”, a voz poética da locução feminina, o uso da grande angular “tragicizante” de Sergei Urusevsky e a descrição dos quatro episódios que compõem o filme. A análise imanente e filosófica explora as ambivalências e ambiguidades da ficção, instigando o leitor-espectador a se deparar de maneira aprofundada com os dois filmes abordados, o documentário e seu referente.

Yanet Aguilera analisa o longa-metragem *Las banderas del amanecer* (Jorge Sanjinés e Beatriz Palacios, 1983) a partir das chaves interpretativas do herói coletivo e da câmera participativa. A autora faz comparações com outras produções do grupo, como *Yawar Mallku* (1969) e *La nación clandestina* (1989), focados em protagonistas individuais, contrapondo-os a *El coraje del pueblo* (1971) e a *Las banderas del amanecer*, com protagonistas coletivos. Esse é um dos enfoques da análise: a questão da coletividade, tanto no processo de produção quanto na relação que se estabelece com os sujeitos históricos dos filmes. Nesse sentido, enfatiza que uma das questões centrais para o Coletivo Ukamau é a relação da câmera com seus personagens, assim como do filme com seu público, as comunidades indígenas, camponesas e urbanas, também protagonistas dos filmes. Aguilera salienta que a câmera participativa situa-se dentro da coletividade e interage com os personagens, buscando construir uma visibilidade ao protagonista coletivo. Para a autora, o longa analisado possui essas características, experimentando estratégias

visuais e narrativas que resultam em filmes em que a denúncia, o épico e a coletividade se misturam para construir uma memória da resistência das comunidades indígenas, negadas durante séculos.

Mariana Villaça analisa a obra-prima *Memórias do subdesenvolvimento* a partir de um viés histórico. A ficção, inspirada na obra homônima de Edmundo Desnoes, aborda as dificuldades de um homem de origem burguesa em se adaptar ao novo contexto social, cultural e político pós-revolução cubana. A autora faz uma descrição do enredo, ambientado historicamente no período em que ocorrem a invasão da Playa Girón (1961), a Crise dos Mísseis (1962), a adesão de Cuba ao socialismo e a definição de sua relação com a URSS. A autora analisa a ambiguidade na construção do protagonista Sérgio e o caráter polissêmico do filme, uma maneira de o diretor Alea compartilhar suas indagações sobre o processo político cubano. Além disso, Villaça também enfatiza o valor estético do clássico cubano, que explora diversos recursos cinematográficos, dotado de intertextualidade e experimentalismos – na época, uma forma inusitada para um filme engajado, o que marcou o meio cinematográfico cubano.

Sérgio Alpendre pensa a ficção *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) em relação com o contexto cinemanovista. O filme retrata os dramas de Carlos, um trabalhador anônimo e autômato de São Paulo – a cidade “motor do país” – em pleno nacional-desenvolvimentismo do presidente Juscelino Kubitschek. Para o autor, o filme desvia-se um pouco das posturas sociais que predominavam no Cinema Novo mais paradigmático; no entanto, encontra-se em sintonia com outros postulados, como a profunda inadequação do personagem ao seu tempo. Alpendre enfatiza o primor formal do filme, como a fotografia em sintonia com o cinema moderno da época, apesar do forte aspecto documental. Uma das questões interessantes de sua análise é a reflexão sobre a atemporalidade da produção, que fala de crise existencial, de crescimento desordenado das grandes cidades e de um horizonte cinzento.

Assim, a obra, ao mesmo tempo em que é documento de uma época, também reflete dilemas do nosso tempo.

Ilana Feldman analisa os personagens de *Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004) a partir de uma perspectiva metafórica. Os dois irmãos, donos de fábricas de meias, representariam dois paradigmas. Enquanto Jacob mantém sua fábrica decadente no Uruguai, Herman se vangloria de seu negócio bem-sucedido no Brasil. Para a autora, o primeiro representaria a estagnação do próprio Uruguai e, o segundo, o desejo de mudança e de modernidade. Há uma terceira personagem, Marta, uma funcionária exemplar de Jacob, que doa sua vida ao trabalho e aceita fazer um “favor” ao patrão: passar-se por sua esposa durante a visita do irmão que, após vinte anos longe do país, vai para a cerimônia judaica de colocação da lápide da mãe, a Matzeiva. Como analisa a autora, Marta encontra-se entre os dois homens, maleável entre esses dois paradigmas de nação, personagem política que perturbaria essa cena vigente entre o polo da permanência e repetição e o da mudança e flexibilidade. Uma espécie de fábula, como definiram os diretores. O título do filme refere-se à palavra utilizada quando os uruguaios posam para fotografias, que resulta num sorriso forçado, poeticamente chamado pela autora de “lampejo verdadeiro de falsa alegria”.

Sérgio Rizzo explicita o caráter pan-americano de *O cobrador* (*Cobrador: in God we trust*, Paul Leduc, 2004), não só pela coprodução de vários países, pelos diálogos em três línguas e pela narrativa marcada pelo deslocamento geográfico, mas principalmente por retratar um contexto global de “capitalismo enfermo” (96). Sua análise enfatiza o quanto a violência retratada no filme está relacionada à globalização dominada pelo poder do capital, em que a inscrição contida nas cédulas de dólar (*In God we trust*), subtítulo do filme, é uma grande ironia.

Cléber Eduardo insere *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012) numa leva de filmes sul-americanos pós-ano 2000, os quais oscilam entre obras que enfocam questões individuais, de uma perspectiva comportamental e psicológica, a obras que abordam um retorno ao passado, mas também por um viés individualizado e conservador cinematograficamente. O autor chama este momento de “individualização conservadora”, muito diferente da modernidade fílmica dos anos 1960 e 1970, marcada por questões sociais e políticas. É nesse novo contexto que se encontra o filme analisado: um *road movie* que aborda a viagem de uma família pelo norte do Chile. A narrativa em tom observacional gira em torno dos conflitos e dramas de um casal em crise e das percepções da protagonista infantil, repleta de elementos subjetivos e sensoriais, sem relação direta com a realidade chilena. Para o autor, um filme representativo deste cinema contemporâneo.

Philippe Barcinski escreve sobre sua própria obra, a ficção *Entre vales* (2012), em texto que poderia ser um argumento ampliado do filme, descrevendo os personagens, a narrativa e seus conflitos. O texto não explora elementos correspondentes às opções estéticas ou às motivações, o que seria interessante ao ler o ponto de vista do diretor, resumindo-se à descrição do enredo e alguns pequenos apontamentos.

Cecília Mello insere *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013) dentro do panorama de renovação cinematográfica latino-americana e de uma tendência supranacional de filmes com roteiros mais elaborados, voltados para uma audiência de classe média, politicamente correta, porém distante da esquerda radical. Esse cinema “roteirizado” teria as seguintes características, citando Lúcia Nagib: realismo por meio de locações reais, existência de um “herói privado” e um evento improvável, mas que se torna convincente. Essas características apareceriam em filmes financiados em sua maior parte por agências internacionais de fomento e inseridos no circuito de festivais. Para a autora, *Pelo malo* poderia ser refletido a partir desse modelo. O personagem principal, Junior, é um

menino pobre e mestiço que vive num conjunto habitacional de Caracas, que tem seu cabelo crespo pejorativamente chamado de “cabelo ruim”. Seu sonho é alisar o cabelo, para assim sair na foto da escola. A mãe desaprova, preocupada com uma provável homossexualidade do filho, ao contrário da avó, que o incentiva. As crianças do filme observam o mundo de suas janelas e pela televisão, num exercício voyeurístico que, segundo a autora, mostra dilemas de identidade próprios da passagem da infância para a adolescência. Além disso, Mello analisa a narrativa do filme a partir da chave da alteridade, chamando a atenção para a seguinte questão: será que o filme cumpriria um papel de atender às expectativas voyeurísticas de um público estrangeiro de ver o “outro” primitivo, marginal, pitoresco? Para ela, o mérito do filme seja justamente dar abertura para essa leitura eurocêntrica e, ao mesmo tempo, negá-la, já que a diretora fez a opção consciente de abordar temas como racismo, homossexualidade e classe social, construindo um filme contra o preconceito.

Os ensaios terminam aqui e instigam o leitor-espectador a um contato mais aprofundado com os filmes. É interessante a proposta de mesclar ensaios de pesquisadores, de críticos e dos próprios diretores de cinema. No entanto, os textos dos cineastas acabam destoando do resto da obra. A maior contribuição destes seria refletir a partir de um ponto de vista privilegiado, de quem esteve atrás da câmera. Mas, quando não se propõem a desenvolver uma análise crítica sobre o processo, a obra e suas intenções, corre-se o risco de cair num relato superficial. Além disso, o livro se propõe a estabelecer pontes históricas, estéticas e temáticas a respeito das representações do cinema latino-americano de ontem e de hoje. Entretanto, ao final da leitura, ficam mais perguntas que respostas. Assim, que imagem de América Latina, de nós mesmos ou “do outro” se constrói nesses filmes com propostas tão distintas ao longo das décadas? Que resquícios políticos do passado encontramos nesse cinema de retomada, em muito determinados pelas coproduções internacionais e tendências do circuito de festivais? Como pensar o impacto do cinema social,

político e militante do *Nuevo Cine Latinoamericano* no cinema contemporâneo? Quais os paradigmas que regem essa nova produção? É possível pensar em uma “unidade na diversidade” (10), da qual fala Marília Franco na apresentação, na atual cinematografia? Essas e outras questões só reforçam a importância de publicações que reflitam sobre a produção cinematográfica latino-americana, infelizmente muitas vezes mais exibida em circuitos e festivais fora da América Latina, para um público estrangeiro, do que nos próprios países de origem. Nesse sentido, o grande mérito do livro é a construção de uma reflexão teórica que pense e dê visibilidade a essa cinematografia.

* Cristina Alvares Beskow é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa o *Nuevo Cine Latinoamericano* com ênfase para os documentaristas Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e integrante do Grupo de Estudos Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas (GECILAVA). E-mail: cristina.alvares@gmail.com