

CINEMA LATINO-AMERICANO – DE VIÑA DEL MAR ATÉ OS DIAS DE HOJE

Lívia FUSCO RODRIGUES⁶²

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo construir um breve panorama do cinema latino-americano, partindo da criação do movimento do Novo Cinema Latino Americano (NCL) no V Festival de Viña del Mar no Chile, em 1967, transcorrendo pelo período de militarização da América Latina até o cinema contemporâneo atual.

PALAVRA-CHAVE: Cinema Latino-Americano. NCL. V Festival de Viña del Mar. Novo Cinema Latino Americano.

ABSTRACT: This article aims to provide a brief overview of the evolution of Latin American Cinema, from the foundation of the New Latin American Cinema movement (NCL) during the Fifth Vina del Mar Festival in Chile in 1967, afterwards through the military regime phase in Latin America until the nowadays Contemporary Latin American Cinema.

KEYWORDS: Latin American Cinema. NCL. V Festival Viña del Mar. New Latin American Cinema.

1. Festival de Viña del Mar e o I Encontro dos Cineastas Latino Americanos

O V Festival de Viña del Mar, Chile, em 1967, reuniu cineastas de todo o continente com o propósito de participar com seus filmes e de promover o primeiro encontro oficial de cineastas na América Latina que, até essa época, se encontravam em festivais como o de

⁶² Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, Especialista em Crítica de Cinema pela FAAP e Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Radialismo. Tem experiência na área de Artes e de Produção de Grandes Festivais Nacionais e Internacionais de Cinema. E-mail: liviafusco@hotmail.com

Veneza, criado em 1932, o de Pesaro, criado em 1964, ambos realizados na Itália e o Festival de Cannes, criado em 1946 na França.

O *Cine Club de Viña del Mar*, dirigido por Aldo Francia e sua equipe foi o principal responsável por reunir cinquenta e cinco curtas e média metragens e quarenta e seis cineastas da América Latina e do Caribe, a saber; quinze da Argentina, entre eles Fernando Birri (1925-) e Octavio Getino (1935-); nove do Brasil, que contou com a participação de Glauber Rocha (1939-1981) e Nelson Pereira dos Santos (1928-); onze do Chile, que foi representado também por Miguel Littin(1942-); quatro do Peru; quatro do Uruguai, e uma mulher representando a Venezuela: Margo Benacerraf (1926-). A delegação cubana foi marcada pela presença de Alfredo Guevara (1925-) e Saul Yélin (1935-1977), já que por acordo com a OEA⁶³, o governo do Chile, como todos os governos da América Latina, com exceção do México, havia interrompido as relações diplomáticas com Cuba. Naquele momento Cuba representava uma nova realidade na América Latina desde a Revolução Socialista em 1959, quando Fidel Castro ao lado de Che Guevara e o Exército Rebelde derrotaram o governo do ditador Fulgêncio Batista⁶⁴ e instituíram o Socialismo na Ilha.

A semente da esperança de uma ideologia socialista sem diferenças entre classes sociais, enfatizando o caráter anticapitalista e antiamericano se espalhou rapidamente entre os países latino americanos, brotando em áreas aparentemente distantes da política como o cinema. Um novo cinema surgia, segundo o cineasta chileno Miguel Littin (1942-), que viveu esse momento: *“Tempos de mudanças, tempos de revolução social, tempos de sonhos forjados escrupulosamente na lucidez do combate”* (Littin, 1990, p.21)

O novo cinema projetado nas telas do festival impactou os espectadores que se reconheceram nas histórias dos países vizinhos, ficaram explícitas as diversas temáticas advindas de realidades distintas e que foram amarradas entre si pela desigualdade social, subdesenvolvimento e outros problemas típicos de países de terceiro mundo que carregam

⁶³ OEA: Organização dos Estados Americanos, criada em 1948, por membros de 35 nações independentes das Américas; tendo como objetivo principal defender os interesses do Continente Americano.

⁶⁴ Fulgencio Batista y Zaldívar (1901-1973) presidente oficial de Cuba de 1940 a 1944 e novamente de 1952 a 1959, como ditador.

essas características. A necessidade emergente de um resgate das próprias raízes, da realidade de países colonizados, da prática de um cinema imposto pelos *yankees*, projetando dessa forma o começo de uma unificação latina americana através do cinema.

Durante uma semana⁶⁵, período do festival, as projeções mais aclamadas e premiadas foram os filmes: “Manuela” (1966) do cubano Humberto Solás (1941-2008) que fala sobre um episódio da Revolução Cubana; o “Revolución” (1961/3) de Jorge Sanjines (1936-), único filme representante da Bolívia: que narra a conquista espanhola nas Américas; o aclamado “Now” (1965) do diretor cubano Santiago Alvarez (1919-1938) que denunciou a luta dos negros americanos contra os maus tratos usando de fundo a música de mesmo título da cantora de jazz Lena Horne; “Maioria Absoluta”, (1964), do Leon Hirsztman (1938 – 1987) documentário histórico sobre a problemática do latifúndio na estrutura agrária brasileira, o filme de mais um brasileiro Geraldo Sarno (1938-) que conta a história dos emigrantes que saem do Nordeste para a cidade de São Paulo em busca de uma vida melhor em “Viramundo” (1964); “Rodas e outras histórias” (1964) do brasileiro Sergio Muñiz (1935-) baseado em um folhetim.

O festival também destacou o trabalho realizado pela *Escuela de Documental de Santa Fé*, (1956), criada na Argentina pelo cineasta de mesma nacionalidade Fernando Birri (1925-) – a primeira escola focada no gênero documentário da América Latina – se tornou conhecida pela proposta de um cinema coletivo, o uso de *cine encuesta* em seus documentários além de ser caracterizada por retratar um cinema social, essa escola também destacou as obras cubanas em geral. É importante mencionar nomes, vindo de outras “escolas” latino americanas, como: Pedro Chaskel (1932-), Hector Rios (1927-), Patricio Guzmán (1941-), Nieves Yankovic (1916-1985) e Jorge Di Lauro (1910-1989), do Chile; Raimundo Gleyzer (1941-1976), Carlos Fisherman e Eliseo Subiela (1944-1995) da Argentina.

O *I Encuentro de Cineastas Latinamericanos* dentro do próprio festival contou também com mesas de debates que possuíam o objetivo de definir planos para um futuro próximo desse novo cinema, intitulado, a partir daquele momento, como o *Nuevo Cine*

⁶⁵ De 01 a 08 de março de 1967.

Latinoamericano (NCL), um movimento cinematográfico, que pela primeira vez, reuniu formalmente a produção cinematográfica latino-americana, marcada pela proposta de conscientização política e o tom de denúncia, pelo uso de circuitos alternativos de difusão e por ideias expressas em manifesto e publicações nas décadas de 60 e 70. A partir desse nascimento, o cinema latino americano também se propôs a ser reconhecido como uma unidade. Para que isso acontecesse foram estabelecidos os seguintes objetivos pelo V *Festival de Viña Del Mar*:

- a) Exibir e confrontar obras experimentais que elevem o cinema como arte;
- b) Investigar novas formas de linguagem cinematográfica através da latinidade autêntica baseada na problemática do homem e da raça, fazendo com que ele, enquanto sujeito, redescubra suas raízes e incorpore-as;
- c) Reunir representantes do cinema latino americano de diferentes atividades e manifestações com a finalidade de trocar experiências e possibilitar a união de uma força comum.

A primeira mesa tinha como proposta resgatar a história da cinematografia latino-americana e analisar de forma profunda a temática e a estilística de tal produção, tendo como pontos principais:

- a) A história do Cinema Latino Americano;
- b) A descoberta de certas coincidências entre os povos do continente, abordando também suas particularidades expressivas;
- c) A liberdade de expressão cinematográfica;
- d) A cultura cinematográfica por traz dos filmes: cineclubes, cinematecas e críticas.

As questões propostas nessa mesa dialogavam diretamente com o formato desse novo cinema, como a busca de uma linguagem própria, afastada das formas e conteúdos do já conhecido cinema industrial e de consumo, através de elementos essenciais como dizia a célebre frase do diretor brasileiro Glauber Rocha (1939-1981): “*Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”. A forma estava naturalmente determinada por outros elementos, segundo

Littin, (1990): “Assim, a estética do Novo Cinema Latino Americano já estava determinada por condições econômicas, sociais, culturais, políticas do subdesenvolvimento e da cultura da fome”⁶⁶ (LITTIN, 1990, p. 27, tradução nossa).

O termo “cultura da fome” é uma referência a tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo e o Cinema Mundial, escrito pelo diretor brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), conhecido como Estética da Fome 65, que consistia segundo o próprio Rocha em “contingências que forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom”.

Todavia não é difícil perceber nos cinquenta e cinco filmes apresentados uma preocupação com as questões discutidas em paralelo, o *back ground* dos jovens cineastas latino americanos carregavam como referência estética o neorealismo italiano, Guevara, et. al. (1988)⁶⁷, a montagem soviética de Eisenstein, Birri (1999)⁶⁸, o documentário Inglês, Littin (1990)⁶⁹, a *Nouvelle Vague*, Rocha (2004)⁷⁰ e as teorias de arte politizadas.

Uma segunda mesa discutia um dos maiores problemas do cinema latino americano: a forma de distribuição da produção que deveria chegar diretamente aos seus destinatários naturais com os quais os cineastas queriam se comunicar. Em inúmeras vezes os canais de difusão usados eram clandestinos, o que resultavam em prisões como ocorreu na projeção feita no mesmo ano pelo *Grupo Cine Liberación*⁷¹, no sindicato de Buenos Aires, onde 200

⁶⁶ “Así, la estética de este nuevo cine latino-americano estaba ya determinada por las condiciones económicas, sociales, culturales, políticas del subdesarrollo de la cultura del hambre.”

⁶⁷ O Neorealismo Italiano foi um movimento cultural que surgiu no final da II Guerra Mundial, caracterizado por um cinema de temáticas realistas próximas ao documentário que envolvesse questões sociais e econômicas, o uso de não atores, câmera solta.

⁶⁸ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948): importante cineasta soviético participou da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Criou uma nova técnica de montagem chamada de montagem dialética, que consistia em uma montagem paralela de dois planos, que através de sua combinação e alternância visava formar um novo significado implícito, interpretado pelo espectador.

⁶⁹ A Escola Britânica surgiu na década de 30, contendo duas linhas fundamentais: o enfoque temático da realidade, do ar fresco e do homem real e o impulso que constitui a consciência de uma responsabilidade social.

⁷⁰ A *Nouvelle Vague*, foi um movimento artístico de cinema francês, criado no final dos anos 50, que expressava em seus filmes uma narrativa não linear, diálogos com temáticas amorais e montagens inesperadas.

⁷¹ *Grupo Cine Liberación*: grupo organizado na Argentina começou na clandestinidade em meados dos anos 60, encabeçados pelos cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino. Surgiu a partir da experiência de assistir diferentes filmes latino-americanos com forte crítica social, que despertaram uma forte consciência política, seguida da vontade de criticar a realidade e depois, tentar modificá-la.

peças foram presas. Esse era o real motivo para uma discussão profunda dos seguintes tópicos:

- a) Legislação vigente;
- b) Um estudo básico do mercado cinematográfico comum;
- c) O intercâmbio de filmes e a difusão do cinema latino americano em distintos países do continente;
- d) Criar uma política de expansão do cinema latino americano em mercados

Como consequência dessas discussões surgiu uma grande preocupação em manter as relações formalmente estabelecidas no *I Encuentro de Cineastas Latino-americanos* e de criar um órgão que ajudasse a manter aquecidas essas relações entre os movimentos do NCL a fim de sistematizar um reconhecimento global da cinematografia latino-americana e aumentar suas possibilidades de desenvolvimento. O órgão responsável foi nomeado de *Centro Latinoamericano del Nuevo Cine* que seria antecessor do *Comitê de Cineastas da América Latina* fundado em Caracas em 1974, como resposta ao golpe militar no Chile um ano antes, onde uma de suas funções seria a luta em defesa dos desaparecidos e suas demais responsabilidades pré-estabelecidas em uma terceira mesa de debate:

- a) Manter os contatos estabelecidos no *I Encuentro de Cineastas Latino-americanos*;
- b) Criar relações entre todas as escolas de cinema do continente, com direito a bolsa de estudos entre alunos e professores;
- c) Revistas de cinema;
- d) Mecanismos que informem diariamente o “dia-a-dia” do cinema em cada país do continente.

O estudo histórico e a análise estilística dos temas da produção latino americana, assim como a necessidade fundamental da criação de cursos e escolas, onde esses estudos pudessem ser realizados, gerou a base do que no ano seguinte seria a *Escuela de Cine de Viña Del Mar*, dirigida pelo Cine Club em parceria com a Universidade do Chile.

O planejamento feito para a criação de uma nova linguagem, que respeitasse as características de cada país, deveria unir a parte teórica às evoluções tecnológicas da época,

como as câmeras mais leves, os negativos de imagem mais sensíveis, que permitem filmar em condições de pouca luz, o som direto, ou seja, a gravação do som ao mesmo tempo em que a imagem esta sendo captada; e tudo que já estava sendo utilizado na *Nouvelle Vague Francesa*. Assim, foi criada uma mesa de discussão que envolvia os seguintes tópicos:

- a) Experiências anteriores e as fracassadas tentativas de se fazer cinema industrial;
- b) Legislação vigente;
- c) Uma pesquisa profunda dos equipamentos existente nos diferentes países;
- d) Bases reais para o surgimento de coproduções latino-americanas.

Durante aquela semana, os participantes do festival e espectadores foram imersos em desdobramentos das latinidades vistas nas projeções e debates, que espelhavam questões sociais comuns ao subdesenvolvimento como os deslocamentos do homem latino americano em busca de um futuro melhor, a violência diária que foi além das guerrilhas em Cuba ou da repressão do movimento estudantil no México no campo e na cidade.

O movimento estudantil surgiu no México em 1968. Na década de 60 era composto por camponeses, professores, ferroviários, médicos – exigindo explicações diante dos mortos e desaparecidos em movimentos anteriores, além de suas principais reclamações que consistiam em um conjunto de reivindicações progressistas e democráticas, pautadas na história do México. O movimento também incorporou o movimento dos trabalhadores, colocando um ponto final em antigos mitos e valores nacionais: unidade nacional, estabilidade econômica e social do país. Por fim, o movimento foi massacrado por completo na *Plaza De Las Tres Culturas*, em Tlatelolco, no dia 2 de outubro de 1968. (DE VERDAD, 2002)

O resultado desse encontro, junto com a promessa dos próximos dois anos depois, ecoou carregando nomes distintos de alguns países: no Brasil chamado de Cinema Novo; ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica - em Cuba; foi o cinema contestador na *Escuela de Documental de Santa Fé* na Argentina; na Bolívia foi o cinema de Sanjines e depois UKAMAU – grupo de cineastas bolivianos liderados pelo próprio Sanjines, funcionando em moldes similares ao *Grupo Liberación* na Argentina; foi o cinema nascido em meio a manifestações populares no Chile, chamado de *Nuevo y Experimental*; no México foi o *Cine Independiente*; já no Uruguai foi *Cine Nuevo* e *Cinemateca de Tercer Mundo*; o *Cine*

Documental nasceu na Colômbia; e foi o cinema de Margot Benacerraf a criadora da Cinemateca Nacional da Venezuela (1966).

2. Desdobramentos do primeiro encontro

As promessas realizadas entres os jovens cineastas latino-americanos no *V Festival de Viña del Mar* e no *I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, resultou em grande reflexão e criação de verdadeiras obras primas da história do cinema latino americano, como citou Miguel Littin em seu discurso inaugural no *Festival de Viña del Mar* “O cinema com que a Colômbia deve começar, tem que ser documental por imagem direta, sincera e valente que devolve imediatamente.”⁷² (LITTIN, 1990, p. 28, tradução nossa) segundo o diretor colombiano Carlos Alvarez (1942-) narrou durante as gravações do documentário “Asalto” (1968) feito com fotos que narra sobre as invasões do exército na cidade universitária.

O cinema argentino do *Grupo Cine Liberación*, foi outro exemplo de bons frutos, com o aclamado documentário político dirigido por Fernando “Pino” Solanas e Octavio Gentino: “La Hora de Los Hornos”, (1968), baseado na teoria sobre o “cinema da descolonização”, seus 255 minutos foram divididos em duas partes: *Neocolonialismo y Violencia*; *Acto para la liberación*; dividido por sua vez em 2 grandes momentos *Cronica del Peronismo* (1945-1955) e *Violencia y liberación*.

A ideia muitas vezes debatida nas mesas de discussão do *V Festival de Viña del Mar* de promover além de uma produção diversificada, de acordo com as teorias do NCL, encontros e intercâmbios entre os cineastas latinos americanos também deu frutos meses depois desse primeiro encontro em forma do *II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos em Mérida* (Venezuela)⁷³, bem como a *Mostra Del Nuevo Cinema de Pesaro* (Itália). Tais encontros reuniram não só jovens cineastas latinos americanos, mas também apontavam para um crescente interesse de críticos europeus que passavam por uma fase de profunda politização da arte em geral, dando dessa forma muita visibilidade a filmes como o citado anteriormente: “La Hora de Los Hornos” (1968).

⁷² “El cine con el que Colombia debe empezar, tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente.”

⁷³ II Encontro dos Cineastas Latino-americanos em Mérida – Venezuela - ocorreu do dia 21 a 29 de setembro, de 1968, por iniciativa de Carlos Rebollo (1933 – 1994) – realizador e docente Venezuelano.

O próprio *Festival de Viña del Mar*, voltou a reunir esses cineastas em 1969, abrindo espaço para longas metragens como o reconhecido filme cubano de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) o “Memorias del Subdesarrollo” (1968), que conta a história de um burguês cubano que após a revolução decide ficar no país, enquanto uma boa parte da sua classe social opta por deixar a ilha; o já comentado “La Hora de Los Hornos”,(1968), o colombiano “Asalto”, (1968), a obra prima do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos (1928-) intitulada de “Vidas Secas”,(1963), baseada na novela de Graciliano Ramos que mostra a vida de uma família que migra do Nordeste brasileiro em busca de uma vida melhor.

Os intercâmbios culturais, produções literárias como as revistas: *Cine Cubano* (Cuba), *Hablemos de Cine* (Peru), *Cine Del Tercer Mundo* (Uruguai) e *Cine Al Dia* (Venezuela) e manifestos dos próprios integrantes do NCL como o conhecido *Por Un Cine Imperfecto* (1969) do cineasta cubano Julio Garcia Espinosa (1926), que sugeria que o artista era um trabalhador e que o prazer estético estava apenas na funcionalidade e o Eztetyka da Fome (1965) do Glauber Rocha, de acordo com a pesquisadora Mariana Vilhaça⁷⁴ em seu desdobramento da tese de doutorado: “Circuitos e diálogos do *Nuevo Cine Latinoamericano* (1967-1986)” junto com a produção cinematográfica latino-americana também passou a interessar os críticos europeus que passavam por uma fase de profunda politização da arte em geral.

3. Militarização da América Latina

Os anos 70 foram marcados pela militarização da América Latina, com golpes militares de direita na maioria dos países. Segundo o historiador Eric Hobsbawm (1995), a partir da década de 50, grande parte dos países de Terceiro Mundo atravessaram esse período com revoluções, golpes militares para reprimir ou promover a revolução, ou alguma forma de conflito interno. Em países como Brasil, Argentina e Uruguai, por exemplo, surgiu a chamada guerrilha urbana que defendia os interesses da esquerda revolucionária, no caso da Colômbia a guerrilha criada em área rural também motivada pela revolução cubana em

⁷⁴ Doutora pelo Depto.de História da FFLCH-USP e integrante de Projeto Temático “Cultura e política nas Américas: circulação de idéias e configuração de identidades (séculos XIX e XX)”. Esse trabalho é um desdobramento da tese de doutorado e parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “Circuitos e diálogos do *Nuevo Cine Latinoamericano* (1967-1986)”, com auxílio da FAPESP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Ligia Coelho Prado.

1964 sob o nome de *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia–Ejército del Pueblo* (FARC) e é o exemplo de formação guerrilheira mais antiga, sobrevivendo até a atualidade.

Segundo o próprio Hobsbawm (1995):

[...] a guerrilha urbana era formada por jovens intelectuais, na maioria das vezes de classe média. A guerrilha urbana são mais fáceis de serem organizadas do que as rurais, por não precisarem contar com a solidariedade e convivência em massa, além de explorarem o anonimato das grandes cidades, podendo também com a ajuda financeira de simpatizantes que na maioria das vezes são da classe média. (HOBBSAWM, 1995, p.428).

As tentativas de revolução foram minadas em quase toda a América Latina de forma gradativa após a instauração de regimes – na sua maioria militares direitistas, sendo eles: no Peru em 1962, seguindo em 1964 pelo Brasil e Bolívia, em 1966 na Argentina, no Equador em 1972 e por fim, em 1973 no Uruguai e no Chile. A maior parte desses regimes teve uma influência determinante da diplomacia americana, defendiam os interesses das Oligarquias nacionais, ligadas ao processo econômico ocidental nas mãos das grandes empresas multinacionais, por isso optaram por eliminar o inimigo político cortando o mal pela raiz.

Os três golpes militares que mudaram o rumo da história da América do Sul foram os ocorridos no Brasil, Argentina, Chile. No Brasil, segundo Hobsbawm (1995) as Forças Armadas tomaram o poder contra um inimigo semelhante ao argentino:

As Forças Armadas tomaram o poder no Brasil em 1964 contra um inimigo muito semelhante: os herdeiros do grande líder populista brasileiro Getúlio Vargas (1883-1954), que se deslocavam para a esquerda no início da década de 1960 e ofereciam democratização, reforma agrária e ceticismo em relação a política americana. (HOBBSAWN, 1995:429)

Na Argentina outro líder populista Juan Domingos Perón (1895-1974), cuja a força estava na organização dos trabalhadores e mobilização dos menos favorecidos teve seu governo interrompido por um golpe militar: *Revolución Libertadora* em 1955, liderado pelo militar Eduardo Lonardi (1896-1956) o que levou Perón ao exílio na Espanha até 1973, quando ele voltou apoiado pelo movimento de massa peronista ficou mais um ano no poder e foi derrotado pelas Forças Armadas um ano mais tarde.

A militarização do Chile em 1973, talvez tenha sido a mais representativa, já que o país foi o que mais se aproximou a experiência socialista cubana tendo como líder político Salvador Allende (1908-1973) como o primeiro presidente da república e o Primeiro Chefe de Estado Socialista, eleito democraticamente na América Latina. Allende acreditava na via eleitoral da democracia representativa e acreditava ser possível instaurar o Socialismo dentro do sistema político não vigente. Em 1973, Allende resistiu até o último momento ao golpe militar de Augusto Pinochet (1915-2006), sozinho no Palácio da Moeda, onde se acredita que foi morto pelas tropas invasoras e em uma segunda versão em suicídio.

O resultado da militarização da América Latina foi um sufocamento do NCL, que mesmo sob forte censura continuava tentando denunciar os abusos de poder e a falta de liberdade dentro de seus países, tendo como consequência aos membros da NCL, que muitas vezes também faziam parte de grupos organizados das guerrilhas, companheiros extraditados, assassinados, presos e torturados sem justa forma de defesa. A coerência com o ideal do movimento resultou em um desaceleramento gradativo da produção cinematográfica e também em órgãos de amparo aos membros do movimento vitimados pelas ditaduras, como o exemplo já citado do *Comitê de Cineastas da América Latina (C-CAL)* em Caracas (Venezuela), criado pelo cubano Alfredo Guevara.

Através do Comitê foram reunidos escritores, músicos e dramaturgos, para finalmente redundar os festivais de cinema. Guevara foi o responsável pelo primeiro festival de cinema após os popularmente chamados de “anos de chumbo”⁷⁵ trazidos com os golpes militares, em 1979, na ilha de Cuba. O primeiro *Festival Del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana* visava reiniciar as tradições do cinema latino americano e dessa forma, dar uma resposta ao Imperialismo. O NCL tentou se reorganizar como tal, em 1986 por meio de um projeto articulado por antigos membros do grupo como; o argentino Fernando Birri, o

⁷⁵ A expressão “anos de chumbo”, deriva do filme: *Die Bleierne Zeit* (o título em português foi traduzido como: Tempos de Chumbo) da diretora alemã Margarethe Von Trotta em 1981, que por sua vez deriva do filme, do poema do romancista alemão Johann Christian Friedrich Hölderlin, "Passeio ao campo" (*Der Gang aufs Land*, 1800), indicando na América Latina os períodos duros de ditadura militar. Fonte: www.wikipedia.org.br; Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anos_de_chumbo. Acessado em 28/11/2011.

cubano Julio Garcia Espinosa, o escritor colombiano Gabriel Garcia Marques, entre outros⁷⁶ para criação da *Escuela Internacional de Cine y TV*, em Cuba (EICTV), para jovens dos países de terceiro mundo. A EICTV se tornou a mais renomada escola de cinema no mundo, no entanto não foi capaz de reviver o movimento.

4. O novo Cinema Latino Americano dos anos 90

A década de 1990 foi marcada pelo fim da Guerra Fria, culminando com o ato simbólico da Queda do Muro de Berlim (1961-1989), que decretou o encerramento de décadas de disputas econômicas, ideológicas e militares entre o bloco capitalista, comandado por Estados Unidos e o socialista, dirigido pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), como consequência a reunificação da Alemanha Ocidental e Oriental e o ponto final ao sonho socialista. Esses acontecimentos reverberaram por todo o mundo, atingindo e influenciando desde a economia como a cultura na América Latina.

O fim da Guerra Fria encontrou os países da América Latina em pleno processo de avanço das instituições democráticas, a nova situação desse continente que via nesse momento seus países cada vez mais integrados na economia internacional, característica essa do processo de globalização, que é a integração econômica, cultural, social e política que impulsionado pelo barateamento dos meios de transporte e comunicação dos países no mundo no final do século XX, levando a uma reorganização das funções do Estado. A nova formatação da América Latina trouxe à tona antigas discussões como a proposta pelo cineasta cubano Julio García Espinosa em seu “Por un Cine Imperfecto” (1993), onde Espinosa revisita o ensaio escrito 25 anos antes “Por un Cine Perfecto” (1969).

De acordo com Sérgio Trabucco (2007) O Novo Cinema Latino Americano morreu? Em todo caso, digamos que “*não desaparece do nada, desaparece do todo*”. (TRABUCCO, 2007, tradução nossa)⁷⁷. Sérgio Muniz (1998) diz que:

Contribuiu para criar e fomentar o único movimento no qual se reconhece um caráter continental. Logrou que se falasse no mundo de Cinema Latino Americano

⁷⁶ Dos cineastas: o argentino Fernando Birri, o cubano Julio García Espinosa, o escritor colombiano Gabriel Garcia Marques, entre outros.

⁷⁷ “El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.”

como um conceito global. Falemos simplesmente de Cinema Latino Americano. O de Ontem, o de hoje, o de amanhã, os que nos une a todos em nossa diversidade. O que sempre lutará por um mundo onde não haja necessidade de ser egoísta para ser feliz. (MUNIZ, 1998, p.57)

A produção latino-americana da década de 1990 não pode mais ser classificada como fruto do Novo Cinema Latino Americano, por inúmeros fatores. Tecnicamente o cinema e a produção audiovisual passaram a influenciar os meios de comunicação e cultura, o emprego do chamado “tempo livre”, da economia e o desenvolvimento. Esse crescimento foi produto do processo de globalização econômica, das políticas neoliberais impostas na maior parte desses países e nas diversas inovações tecnológicas. Dessa forma, as novas experiências vividas em matéria da concentração e transnacionalização econômica, assim como os câmbios tecnológicos, como a criação das câmeras de vídeo, VHS, que surgiram em 1976 e digital, que entrou no circuito na década de 90, que baratearam o custo dos filmes, a popularização de novas mídias como a internet, o desaparecimento dos *Drive-in*, Cine Clubes dando espaço a multiplex – construídos estrategicamente dentro de grandes centros comerciais, onde a existência desses complexos cinematográficos permitem uma ampliação do horário comercial das lojas e um maior volume de consumo; encontraram espaço no campo das indústrias culturais e na produção e comercialização de filmes e meios audiovisuais.

Os cineastas latino-americanos, considerados frutos das ditaduras, surgiram em um cenário bem diferente daquele conhecido pelos cineastas do Novo Movimento Latino Americano, segundo o panorama descrito pelo cineasta argentino Octavio Getino (1988) sobre a América Latina nesse momento:

Economias destruídas, indústrias e recursos naturais e recursos devastados, uma dívida externa sem precedentes, desemprego e marginalidade poucas vezes vistos, corrupção institucionalizada, aculturação e hipocrisia total nos discursos dominantes (...) ⁷⁸ (GETINO, 1988, p.66, tradução nossa).

⁷⁸ “Economias destruídas, industrias y recursos naturales devastados, una deuda externa sin precedentes, desempleo y marginalidade pocas veces vistos, corrupción institucionalizada, aculturalización, y hipocrisia total en los discursos dominantes (...)”

As disparidades encontradas nesse novo contexto social e econômico influenciaram diretamente a nova geração de cineastas que possuíam maiores ferramentas de produção e de difusão de seus filmes, também contou com grande liberdade de expressão, e na bagagem um hiato na produção cinematográfica latino-americana como resultado das ditaduras, segundo o cineasta brasileiro Pedro Butcher (1962-) esse hiato não significou uma interrupção total da produção audiovisual: *“O que cresceu nesse período foi a televisão e a publicidade, que durante um período sustentaram o audiovisual e foram responsáveis pela criação de uma nova geração.”* (Butcher, 2006, p.102). O discurso de Butcher justifica a linguagem e cortes rápidos encontrados nesse novo cinema influenciado pela linguagem publicitária e televisiva.

A consequência desse hiato refletiu na forma de fazer e pensar cinema de toda uma geração relatou o cineasta argentino Pablo Trapero (1971-):

[...] de alguma maneira, a mudança de geração que deveria ter acontecido nos anos 80 pulou uma década e foi acontecer nos anos 90, quando surge uma geração que queria contar uma realidade, talvez de uma forma mais abstrata e não de forma resultante de militância ou de um discurso latino-americano ou nacional. Havia uma necessidade natural das pessoas quererem exprimir seu ponto de vista sobre uma realidade, que poderia ser uma realidade mais social, mais plural, ou uma realidade mais pessoal e existente. (TRAPERO, 2006, p.103).

O cinema latino-americano produzido nesse novo contexto social e econômico nasce de uma reformulação de ideias e padrões distintos daqueles teorizado pelo NCL, levando em conta as novas questões apresentada nesse período na América Latina, de acordo com Trapero é necessário desvendar essa nova realidade: *“(...) um discurso segundo o qual o cinema faz parte da nossa realidade cotidiana, e essa realidade cotidiana, sem bem vivemos na América Latina, é latino- americana.”* Trapero (2006, p.105). Identificando e relatando essas histórias do cotidiano latino-americano, respeitando a individualidade do realizador, ainda citando Trapero (2006, p. 105): *“Qualquer dogma, qualquer manifesto vai contra a expressão natural que um autor necessita para contar sua história”*.

O ponto passivo que emerge entre a cinematografia fundadora do movimento e a nova surgida nos anos noventa diz respeito à realidade latino-americana, dialogando de alguma forma com o cinema documental e contestador. O cineasta colombiano Victor

Gaviria (1955-) declarou, quando questionado sobre a principal característica do cinema latino-americano atual, em entrevista para Naira Reinaga de Lima em sua dissertação de mestrado: *“Há uma consciência do mundo pós-moderno, de um cinema que está falando da desumanização, onde as pessoas estão submetidas às experiências quase impossíveis de formalizar e relatar.”* (LIMA, 2001, tradução nossa)⁷⁹ A realidade ligada a desumanização do ser humano denota o caráter social que permeia ambas as produções, onde podemos traçar um paralelo entre as temáticas abordada pelo NCL e as mesma encontradas no cinema do princípio dos anos 1990 até 2010 em países como Brasil, Argentina e Colômbia.

As políticas cinematográficas entre Brasil e Colômbia também se aproximaram no princípio dos anos 90 quando as empresas criadas pelo Estado para fomentar a produção e distribuição cinematográfica no Brasil com o nome de Embrafilmes (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) e FOCINE (*Compañía de Fomento Cinematográfico*) que por sua vez também incentivava as coproduções com países vizinhos, Europeus e o uso de capital privado; chegaram ao fim nos anos 1990 e 1993: a primeira foi liquidada pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello (1949-); a segunda chegou ao fim depois de uma má administração que gerou uma dívida exorbitante e o processo de burocratização foram alguns dos fatores destacados por Luis Alberto Alvarez (2001): *A grande euforia inicial da FOCINE seguiram as crises de reconhecimento, as acusações, a burocratização, a instabilidade laboral, os interesses políticos, as formulas a meia e, finalmente, uma paralisia da qual não se acerta a sair.*(ALVAREZ, 2001, tradução nossa)⁸⁰. Os dois países ganharam anos depois Leis de Incentivo à cinematografia que colaboraram com a retomada de seus cinemas. De acordo com o site Wikipedia:

No Brasil, a lei de incentivo a cultural foi criada em 1991, popularmente chamada de Lei Rouanet e conhecida principalmente pela política de incentivos fiscais que possibilita as empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoa física) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em ações culturais; no caso da Colômbia a chamada de *Ley de Cine* surgiu em 2003, onde se instituiu o uso da cobrança de impostos a distribuidores, exibidores e produtores de cinema cuja a arrecadação

⁷⁹ “Hay una conciencia del mundo posmoderno, de un cine que está hablando de la deshumanización, donde la gente está sometida a experiencias casi imposibles de formalizar y relatar.”

⁸⁰ A la gran euforia inicial de Focine siguieron la crisis de reco-nocimiento, las acusaciones, la burocratización, la inestabilidad laboral, los intereses políticos, las fórmulas a medias y, final-mente, una parálisis de la que no se acierta a salir”.

estará destinada a apoiar os curtas, media e longas-metragens, assim como projetos de formação de público (WIKIPEDIA, 2006)

As políticas cinematográficas argentinas não traçaram o mesmo trajeto que as instituídas no Brasil e Colômbia, no entanto a retomada de seu cinema mais conhecida como *Nuevo Cine Argentino*, marcada pelo seu caráter independente e focado em crônicas do “dia a dia”, de acordo com Maria Iribarren (2005):

Raiosamente amarrado ao presente (com fugazes referencias ao passado que não chega mais atrás da ultima ditadura militar), o “novo cinema argentino” abandonou a vocação revisionista de seus *mayors*, se fixou na crônica, abriu um campo formidável para a experimentação formal e, um passo em direção, colocou a discussão da teoria dos gêneros em relação aos costumes da classe média nacional. (IRIBARREN, 2005, tradução nossa)⁸¹

As temáticas sociais revisitadas que se destacam na cinematografia desses países contam com a característica do latino, como a tendência ao deslocamento dentro de seu próprio país, o que pode sugerir uma inquietação diante da realidade: pobreza, desemprego, decadência do desenvolvimento educacional e cultural gerando um movimento que sinaliza uma busca de uma vida melhor dentro de seu próprio país, muitas vezes dentro habitat urbano ou uma busca da sua identidade marcada pelas ditaduras. Segundo o antropólogo argentino contemporâneo Néstor Canclini (2002), o cinema latino americano está carregado de lacunas sobre a nossa história e questões sociais, ele afirma que: “*O cinema latino-americano retrabalha passados locais para voltar a pensar no fascismo, no cotidiano e na degradação social (...)*”. (Canclini, 2002, p.28).

⁸¹ “Rabiosamente amarrado al presente (con fugaces referencias a un pasado que no llega más atrás de la última dictadura militar), el “nuevo cine argentino” abandonó la vocación revisionista de sus mayores, se plantó en la crónica, abrió un campo formidable para la experimentación formal y, de paso, puso en discusión la teoría de los géneros en relación con las costumbres de la clase media nacional.”

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Luis Alberto. *El Cine en la Última Década del siglo XX: Imágenes Colombianas*. In.: banrepcultural.org. Disponível em: <<http://banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoj/colo12.htm>>. Acessado em: 05/12/2011.

CANCLINI, Nestor. *Latino Americanos a procura de um lugar neste século/ tradução Sergio Molinas*. Editora Iluminuras, 2008.

LITTIN, Miguel. *Discurso Inaugural de Miguel Littin*. FRANCIA, Aldo. Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar. CESOC Ediciones Chile América, 1990.

GUEVARA, Alfredo; LEDUC, Paul; LITTIN, Miguel; BIRRI, Fernando; SANJINÉS, Jorge; GETINO, Octavio; REBOLLEDO, Carlos; BURTON, Julianne; CHANAN, Michel; VETROVA, Tatiana; SCHUMANN, Peter B.; PÉREZ ESTREMER, Manuel; AVELAR, José Carlos; ESPINOSA, Julio García. *El nuevo cine latino americano en el mundo de hoy*. México: UNAM, 1988.

HOBBSAWAM, Eric. *Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914 – 1991*. Companhia das Letras, 1995.

GETINO, Octavio. *Cine latinoamericano*. Editorial Legasa, 1988.

IRIBARREN, Maria. *La Clase Media Frente al Espejo – Diez Años de Nuevo Cine Argentino (II)*. In.: Cinecrópolis – La Ciudad del Cine Alternativo. Disponível em: <<http://www.cinecropolis.com/dossiers/nuevocineargentino2.htm>>. Acessado em: 05/12/2011.

MUNIZ, Sérgio. *Por Um Cinema Imperfeito (25 anos depois)*. Revista Imagens, UNICAMP, n 8, p. 57, maio/agosto 1998.

TRAPERO, Pablo; BUTCHER, Pedro; PIÑEYRO, Marcelo. *A Desivencão da fronteira*. In: MOURÃO, Maria Dora (Org). *Ciclo de Debates: 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo 2006*. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>> Acessado em 22.11.2011.

TRABUCCO, Sérgio. *Por um cine imperfecto*. In.: Cine Latino Americano. Disponível em: <<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcia-espinoza>>. Acessado em 29/11/2011.