Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo¹

Fabiana Maranhão Lourenço da Silva²

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

O presente artigo consiste numa reflexão a cerca da(s) tendência(s) atual(is) da produção cinematográfica da América Latina. Restrita aos anos 90 e início do século XXI, a análise discorre sobre aspectos referentes ao tema: o caráter híbrido do cinema latino-americano, incluindo uma resumida revisão histórica das tendências do cinema entre as décadas de 60 e 80, além de estabelecer uma comparação entre três filmes produzidos na década de 90 em diferentes países da conhecida “América Espanhola”.

Palavras-chave

Cinema; Hibridismo; América Latina

O hibridismo do cinema latino-americano dos anos 90

Quando o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, estreou nas salas de cinema do País, não se cogitava a possibilidade da produção ser indicada ao Oscar, prêmio máximo da indústria cinematográfica norte-americana, em 2004. Contrariando as opiniões dos mais céticos que descartavam tal hipótese, o filme foi indicado ao prêmio nas categorias de Fotografia, Direção, Montagem e Roteiro Adaptado, conforme foi anunciado. A indicação surpreendeu os espectadores, críticos de cinema e o próprio diretor, que chegou a declarar publicamente ao saber da notícia: “Eles estão doidos!”. Esta “façanha” do diretor Fernando Meireles (ao longo da história do cinema nacional, apenas o filme *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco, conseguiu se igualar a *Cidade de Deus* em números de indicações ao Oscar) pode ser entendida como um reflexo da situação atual dos cinemas brasileiro e latino-americano, que vêm produzindo filmes de qualidade técnica similar à indústria norte-americana e cuja temática procura fugir ao lugar comum dos dramalhões e comédias comerciais. Além de *Cidade de Deus*, muitos são os exemplos de filmes que têm se destacado no cenário internacional. Do Brasil, têm-se filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis. No caso dos países latino-americanos, se pode citar *Amores Brutos* (2000), *Como Água para Chocolate* (1992),

Morango e Chocolate, *O filho da Noiva* (2001), *Nove Rainhas*, entre outros.

Críticos e estudiosos de cinema têm tentado, sistematicamente, encontrar explicações para tal sucesso das produções latino-americanas para platéias acostumadas às superproduções norte-americanas ou aos dramas existencialistas europeus. A chave para encontrar essas explicações talvez esteja na década que precedeu a época atual: os anos 90. Foi nesta década que os estudos sobre produtos culturais, incluindo sobre cinema, chegaram à conclusão que o termo constantemente utilizado para designar a produção cultural dos “países pobres”, Terceiro Mundo, não podia mais enquadrar toda a complexidade e variedade da produção cultural destes países.

Utilizado a partir da década de 50, o termo Terceiro Mundo tentava abarcar todas as manifestações sociais, políticas e culturais empreendidas pelos países pobres, incluindo a América Latina. A expressão estética e cinematográfica deste conceito tinha no Cinema Novo sua maior representação. Em voga durante as décadas de 60 e 70, o termo e seus valores agregados – nacionalismo, luta contra a hegemonia do capitalismo, denúncia contra a conjuntura político-econômica mundial – entraram em declínio no início da década de 80.

Segundo Ângela Prysthon, no artigo *Perspectivas teóricas no Terceiro Mundo*, por volta dos anos 80, aconteceu uma desilusão do próprio Terceiro Mundo com seus preceitos de categoria unificada e indivisível.

“Por outro lado, acontecem também verdadeiras mudanças nas condições estruturais dos que ainda são chamados de “Primeiro” e “Terceiros Mundos”: elas não são intercambiáveis como um todo, mas há

cada vez mais bolsões de pobreza nesse Primeiro Mundo; mais setores dos países do Terceiro Mundo já não podem ser reconhecidos como tal, devido à sua importância no capitalismo transnacional. A crise mundial (Guerra do Golfo e invasão da Somália) torna mais aguda ainda a crise terceiro-mundista” (PRYSTHON, 2002, p. 128) O desuso do termo “Terceiro Mundo” utilizado no sentido de unificar, no cinema, as produções realizadas pelos “países pobres” levou consigo o conceito de unidade temática e estilística terceiro-mundista. Os filmes rodados em países como Brasil, México e Argentina, no caso específico do cinema latino-americano, por exemplo, não podiam mais ser enquadrados nesta unidade devido à diversidade que tais cinemas adquiriram nas décadas que sucederam à desvalorização do termo – anos 80 e 90.

Nos anos 80, o cinema e seus diretores lutaram em favor de produções audiovisuais que se opusessem aos preceitos da unidade terceiro-mundista, resultando em filmes apolitizados e “engajados” no sistema capitalista de produção e divulgação cinematográfica. Na década seguinte, ainda recente para ser entendida completamente, empreendeu-se no sentido de resgatar a preocupação social esquecida nos anos 80 sem abandonar o caráter mercadológico da década anterior. “Queremos vender, mas com qualidade” seria o lema dos produtores de cinema nos anos 90. Para entender melhor como se deu tal evolução, vejamos o direcionamento que os países latino-americanos deram ao cinema desde a década de 60.

Do engajamento político à preocupação mercadológica

O cinema produzido na América Latina durante a década de 60 estava enquadrado no conceito de Terceiro Mundo, que implicava em características engajadas nas questões político-sociais do país, além de estar alinhado contra o imperialismo norte-americano e a favor de uma unidade latino-americana.

“Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas de las compañías norteamericanas. No se promulgaría ninguna

fórmula estética: la flexibilidad sería necesaria para adaptarse a las diferentes situaciones sociales... Este cine también tuvo aspiraciones panamericanas y se declaró abiertamente partidario de las luchas del tercer mundo” (KING, 1994, p. 102 – 103)

Fatores políticos favoráveis ao desenvolvimento do cinema na América Latina, como os governos desenvolvimentistas de Castro, em Cuba, Juscelino Kubitschek, no Brasil, Frondizi, na Argentina, e Frei, no Chile, aliaram-se a um crescimento econômico e à possibilidade de uma revolução socialista em Cuba, o que fortaleceu nos cineastas latino-americanos a idéia da busca de formas diferentes de fazer cinema.

De acordo com King, a cultura da América Latina, ao longo de sua história, se desenvolveu sempre numa relação de atração e repulsão aos trabalhos produzidos nos Estados Unidos e na Europa. Neste momento, os países do “Terceiro Mundo” estavam posicionados de maneira contrária ao imperialismo norte-americano e, por causa disso, queriam se diferenciar da estética *mainstream*. Para isso, recorreram ao neorealismo italiano.

“Los nuevos cines asumieron la fuerza de este argumento (arte que se involucre con la mierda cotidiana y llegue a la cima) encontrando sus espacios simbólicos en las calles de la cosmopolita Bueno Aires o en las favelas de Rio de Janeiro, saliendo con sus cámaras para registrar la realidad social cotidiana, usando para ello una forma artesanal y flexible de un cine de bajo presupuesto.” (KING, 1994, p. 107)

Em toda a América Latina, proliferaram-se exemplos de diretores que faziam cinema sob a marca terceiro-mundista: Gutiérrez Alea, em Cuba, Solanas e Getino, na Argentina, Sanjinés, na Bolívia, Gláuber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, aqui no Brasil, Littín e Raúl Ruiz, no Chile, entre outros.

Diante de um cenário próspero para o cinema latino-americano, eis que os golpes militares que se espalharam por estes países, durante a década de 70, fizeram ruir os sonhos libertários dos diretores. A redução das verbas governamentais destinadas à sétima arte e a censura prévia sobre a produção revoltaram a classe cinematográfica e levaram os cineastas a optar por uma linha de denúncia contra o militarismo e a injustiça.

Como saída para a limitação de recursos e da liberdade de expressão, o cinema da época viu-se obrigado a escolher entre a produção engajada politicamente, mas cuja tomada de posição não fosse explícita, e a produção de filmes cômicos e

mais preocupados em conquistar o censor federal e as platéias.

No final da década de 70 e início dos anos 80, o setor de cinema estava diante da queda sistemática das ditaduras nos países da América Latina. Livres dos regimes políticos opressores e diante da possibilidade de uma liberdade generalizada, os cineastas estavam ávidos para produzir. De acordo com Gabriel García Márquez, citado

por John King, os diretores dos anos 80 não estavam preocupados em denunciar (afinal, não existia mais opressão e censura), mas tinham como objetivo ganhar dinheiro com os filmes produzidos.

“En América Latina, queremos hacer películas solamente para triunfar, es decir, queremos el premio Nobel desde el comienzo, sin haber pasado por la fase del sufrimiento y del aprendizaje... Intentemos hacer un mejor cine comercial que el que hemos hecho hasta ahora, y dos o tres películas que tengan expresión artística y que van a los festivales” (KING, 1994, 114)

A unidade temática e estilística pretendida pelos diretores latino-americanos nas décadas de 60 e 70 foi abandonada em favor de iniciativas mais isoladas. Somou-se a essa difusão de interesses a redução drástica dos recursos governamentais, o que levou o cinema a recorrer ao capital particular, que por sua vez exigia, em troca do financiamento da produção, obter lucros com a exibição dos filmes. Sujeitos aos caprichos do capitalismo e “órfãos” de um ideal revolucionário e de libertação, a indústria cinematográfica na América Latina dos anos 80 desenvolveu-se de forma isolada e particular em cada país. O que a maioria deles compartilhava, no entanto, era um quase completo desconhecimento do que estava sendo feito nos países vizinhos: o cinema estava voltado para si, para o seu público. Um exemplo desse quadro está na raridade de filmes que obtiveram sucesso e notoriedade além do limites do país onde foi realizado.

Novas Tendências

Embora ainda seja cedo analisar, em toda a sua complexidade, a produção cinematográfica latino-americana dos anos 90, já é possível indicar algumas características e tendências assumidas pelo

cinema dessa época. Influenciado pela desarticulação entre os cinemas latinos e pela tendência de alinhamento à indústria norte-americana dos anos 80, o início da década de 90 foi marcado por filmes poucos expressivos no cenário nacional e internacional.

A retomada do cinema “de los hermanos” possivelmente aconteceu com o lançamento do filme mexicano *Como Água para Chocolate* (1992), do diretor Alfonso Arau. O longa-metragem, que mescla fatos históricos e realismo fantástico, conquistou platéias internacionais, inclusive nos Estados Unidos, e arrebatou indicações para prêmios importantes, como na categoria de Melhor Filme Estrangeiro do Oscar e do Globo de Ouro, além de ter obtido dois prêmios (Melhor Atriz e Melhor Filme, segundo o público) no Festival de Gramado.

A projeção do filme de Alfonso Arau no cenário internacional chegou a fazer escola nas produções latino-americanas dos anos posteriores, cujos resquícios ainda podem ser encontrados na cinematografia atual. No caso específico dos países latinos de língua espanhola, observa-se uma tendência de busca da identidade e preferência por retratar a vida de uma ou mais personagens. Embora o filme *Como Água para Chocolate* tenha como cenário a Revolução Constitucionalista mexicana do século XIX, o foco principal é o drama da personagem Titã (Lumi Cavazos), que não pode casar com o homem amado por causa de uma tradição de família.

Ao longo da década, filmes como o cubano *Guantanamera* (1995), de Tomás Gutiérrez Alea, que narra as aventuras de um casal para enterrar uma tia em sua terra natal, e o brasileiro *Carlota Joaquina* (1994), de Carla Camurati, seguem a tendência de focar o indivíduo e não o contexto do filme, uma preferência que se torna recorrente.

No Brasil, a busca pelas raízes manifestou-se de duas formas peculiares: durante a década de 90, as temáticas do cangaço e histórica, desenvolvidas pelo Cinema Novo, são retomadas, mas ao contrário do caráter de denúncia social e política apresentado nos anos 60 e 70, as produções da década de 90 priorizam o indivíduo, o personagem e a qualidade técnica. Enquadram-se nessa categoria do cinema *nordestern* e histórico, segundo definiu Ângela Prysthon, em *Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90*, os filmes *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo

Caldas, *A Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, *O que é isso, companheiro?* (1997), do diretor Bruno Barreto, entre outros.

“A cultura brasileira nos anos 90 vai mostrando uma forte inclinação para o passado, vai se definindo como matéria reciclada não apenas na teoria, mas na sua materialidade cotidiana. Muitas vezes essa rearticulação da tradição pode ser o sinal de uma nostalgia, o sintoma de uma saudade cultural: afirmação de uma identidade nacional. Como também pode ser a explicitação de um diálogo dessa tradição com a modernidade, pode ser a subversão da idéia de identidade nacional tendo em vista um cosmopolitismo ex-cêntrico” (PRYSTHON, 2000, p. 2) Aliado a essa tendência de resgate histórico, vê-se desenvolver, agora em toda a América Latina, o gosto pelo periférico, pelo subalterno, pelo marginalizado. Indo de encontro à tendência dos anos 80, quando os cinemas hollywoodiano e europeu serviam de parâmetro para a produção latina, a década de 90 tenta retomar as raízes locais/nacionais, como acontecia nas décadas de 60 e 70. A saída encontrada pelos cineastas latino-americanos foi não apenas optar por retratar os traços culturais típicos de seu país de origem, como também dar voz às classes mais pobres.

Porém, uma particularidade do cinema produzido na década de 90, seja no Brasil ou nos outros países da América Latina, é a tentativa de aliar a busca das raízes e o gosto pelo periférico, itens próprios dos 60 e 70, ao desejo de obter projeção internacional, conforme pregava a “escola” dos anos 80. Esse caráter híbrido do cinema dos anos 90 já pode ser notado em produções latino-americanas mais atuais, como no filme mexicano *Amores Brutos* (2000), do diretor Alejandro González Iñárritu, o brasileiro *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e o argentino *Nove Rainhas* (2000), de Fabián Bielinsky. Nos três longas-metragens, observa-se que a precisão técnica (fotografia, direção, montagem, trilha sonora) soma-se à história de personagens periféricos que vivem em grandes cidades, resultando em sucessos de crítica e de público.

Três visões de cinema latino-americano

A jovem mexicana Tita cultiva um grande

amor pelo marido de sua irmã, o jovem e atraente Pedro. Nas estradas que cortam Cuba, marido e mulher atravessam o país para enterrar uma tia na sua terra natal. O empresário argentino Rafael entra em crise existencial quando seus negócios e sua vida pessoal parecem desmoronar em sua cabeça. Três histórias de vida e três formas diferentes de contar histórias, que têm em comum a língua espanhola e o fato de terem sido rodadas durante os anos 90 e início do século XXI.

Como Água para Chocolate (1992), do diretor mexicano Alfonso Arau, *Guantanamera* (1995), do cubano Tomás Gutiérrez Alea, e *O Filho da Noiva* (2001), do argentino Juan Jose Campanella, são três exemplos que representam bem as tendências seguidas pelo cinema latino-americano atual.

As três produções possuem em comum, primeiramente, o caráter melodramático herdado da TV, com seus romances entre pessoas de classes sociais diferentes, sentimentos de amor e ódio exarcebados e histórias de fácil apreensão pelo espectador médio. Porém, a atualidade de *O Filho da Noiva* imprime em sua narrativa sinais da vontade do cinema argentino de abandonar essa característica dramática que povoa boa parte das produções latino-americanas.

Tanto o filme argentino quanto o cubano e o mexicano comprovam a tendência dos filmes latinos dos anos 90 de privilegiar as narrativas pessoais em detrimento do caráter universalista ou político-social das produções dos anos 60, 70 e 80. Nos três longas-metragens, o(s) protagonista(s) sobressai(em)-se do cenário histórico, periférico ou da metrópole: as facetas mais íntimas e contraditórias das personalidades de Tita, Rafael e do casal de cubanos são mostradas com destaque.

Conteúdo aplaudido pela crítica especializada e aspectos técnicos que agradaram ao público são também as características das três produções, um reflexo nítido do hibridismo que povoa o cinema latino da década de 90. Tomás Gutierrez Alea, após décadas de produções engajadas politicamente, optou por uma história mais simples e que agradasse ao público; *Como Água para Chocolate* é apontado pelos estudiosos como o filme que marcou a retomada do cinema mexicano; e Rafael é o personagem principal de um filme humano que não deixa de “cutucar” a situação econômica e política atual da Argentina.

Entretanto, os cinemas da América Latina não são uniformes, seja na forma ou no conteúdo. Ao

contrário do muitos críticos e espectadores possam pensar, cada país latino apresenta particularidades em seus cinemas. Enquanto a cinematografia cubana atual ainda prioriza o discurso político, explícito ou encoberto, a argentina opta por temáticas mais internacionalistas, e a mexicana, nos dias de hoje, vêm desenvolvendo narrativas mais periféricas e focadas no indivíduo.

Vê-se, dessa forma, que embora tivessem sido lançadas na década de 90 e início do ano 2000, as três produções não compartilham das mesmas idéias, padrões estéticos e visões do mundo, mas sim refletem a riqueza da cinematografia “de los hermanos”. Embora os estudiosos apontem pontos em comum e tendências seguidas pelos cinemas da América Latina, não se pode enquadrar Tita, Rafael e o casal cubano nas mesmas categorias, sejam periféricas, individualistas ou politizadas.

Conclusão

Neste início de século XXI, o que se observa é uma continuidade das tendências seguidas pelo cinema latino-americano da década de 90. O resgate das raízes e a preferência pelo periférico aliados ao desejo de projeção nacional e internacional são caracteres nítidos nos filmes produzidos atualmente, como no brasileiro *Amarelo Manga* (2003), do diretor estreante Cláudio Assis, *Amores Brutos* e o argentino *O Filho da Noiva* (2001), de Juan Jose Campanella.

Referências bibliográficas

- PRYSTHON, Ângela. Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pósmodernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002, 165 p.
- PRYSTHON, Ângela. Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90. *Contracampo*. Niterói, n. 7, 2002, p. 65 – 78.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- KING, John. *El Carrete Mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1994.
- SHOAT, Ella, STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

De nacionalidades diferentes, os três filmes são bom exemplos do hibridismo da cinematografia da América Latina. As tendências apontadas no presente texto não são encontradas em igual medida nas três produções, mas mesclam-se de forma heterogênea. Enquanto *Amarelo Manga* procura retratar a periferia recifense com seu lado mais sujo e sombrio, *O Filho da Noiva* privilegia a qualidade técnica com o intuito de torná-lo internacional, no sentido comercial da palavra.

De acordo com Lúcia Nagib, no livro *O Cinema da Retomada*, um caráter importante que, possivelmente, se sobressai em relação às tendências já apontadas é o empenho dos diretores em rodar filmes pessoais, nos quais sua linguagem e seu estilo próprio são as marcas principais do filme.

“... no campo estético prefere-se sempre a originalidade pessoal (identificada pela maioria dos cineastas como a afirmação autoral) a revoluções formais derivadas de propostas conjuntas, como as do cinema dos anos 60.” (NAGIB, 2002, p. 17)

Consequência da desarticulação que marcou o cinema feito durante a década de 80, a cinematografia atual vê-se diante de duas correntes que embora diversas, não são excludentes: a busca por uma linguagem pessoal e a exploração da temática do indivíduo subalterno. Talvez, *Cidade de Deus* e *Amores Brutos* (não exclusivamente) tenham conseguido, com seus personagens periféricos e estética de videoclipe, a façanha de mostrar às platéias nacionais e internacionais exemplos bem sucedidos de forma e conteúdo elogiáveis.

¹ Trabalho apresentado no 1o. Intercom Júnior, evento componente ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, Uerj, 8-9 set. 2005.

² Fabiana Maranhão é estudante do 9º período do curso de Comunicação Social / Jornalismo, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e atua como pesquisadora no projeto “Retratos das margens - A experiência periférica e subalterna no audiovisual brasileiro e no cinema latino-americano contemporâneo”, sob a orientação

de Ângela Prysthon.