

# Cinema na América Latina: uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar

**Mariana Mól Gonçalves\***

***Resumo***

*Neste artigo, busca-se por características do cinema latino-americano que o distinguem na história do cinema mundial, desde sua origem até as estratégias contemporâneas.*

***Palavras-chave:*** América Latina. Cinema. Cinema contemporâneo.

---

\* Mestre e doutoranda em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde desenvolve a tese *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa própria.*



## Introdução

No fim do século XIX, a América Latina deixou de ser colônia para continuar como “periferia” da Europa e dos Estados Unidos (periferia, no caso, implicando uma relação de dependência). Assim, como na história oficial, o cinema seguiu a mesma ordem: foi inventado na França e nos Estados Unidos e apareceu na América Latina como mais uma importação estrangeira.

A trajetória do cinema latino-americano sofreu essa influência, de uma forma ou de outra, até meados do século XX, quando, também acompanhando as mudanças em torno da narrativa cinematográfica propiciada pelo Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, consolidou, em especial na década de 1960, uma postura de busca mais forte por um cinema autoral e, sobretudo, de ação política. Projeto que sofreu resistência e reconfigurações na década seguinte, culminando em narrativas fragmentárias e de questionamento da própria questão identitária latino-americana.

Assim, após a primeira projeção dos irmãos Lumière, em Paris, em dezembro de 1895, o cinematógrafo atravessou o Atlântico seis meses depois, em 1896. A primeira sessão pública latino-americana do cinematógrafo, devidamente comprovada, segundo Paranaguá (1985), aconteceu no Rio de Janeiro, no dia 8 de julho de 1896. Os países seguintes foram: Argentina e Uruguai, no mesmo dia, em 18 de julho 1896; México, em 14 de agosto de 1896; Chile, em 25 de agosto de 1896; Guatemala, em 26 de setembro de 1896; Cuba, em 24 de janeiro de 1897.

Paranaguá (1985, p. 11) afirma que a introdução do cinematógrafo na América Latina confirma que o subcontinente se encontrava integrado ao sistema capitalista internacional, em forma subordinada, dependente:

O cinema representa a eclosão da revolução industrial no domínio da diversão pública. Contudo, desenvolveu-se inicialmente na escala reduzida de uma atividade artesanal, tanto em termos de exibição como de produção. Essa fase se estendeu na América Latina durante um período bem maior que nas cinematografias desenvolvidas, hegemônicas.

Esse elemento artesanal, na opinião do autor, é uma característica da cinematografia latino-americana que começou no cinema mudo, passou pela inauguração do sonoro e só foi alterada a partir das décadas de 1950 e, em especial, 1960. O autor ainda destaca outra característica que seria

a marca registrada da nossa cinematografia subdesenvolvida, periférica, dependente e ciclicamente em crise: o eterno recomeçar:

Os cineastas latino-americanos tentam recriar condições de produções em nível artesanal, mas perdem quase sempre a batalha ao chegarem ao mercado, unificado em escala nacional somente pelo e para o produto estrangeiro. (PARANAGUÁ, 1985, p. 25)

Paranaguá concorda com Gomes (2001) quando afirma que as cinematografias da América Latina não tiveram força própria para escapar ao subdesenvolvimento, ao poderio das grandes nações ricas e desenvolvidas. Assim, Gomes (2001, p. 85) define o cinema brasileiro como subdesenvolvido:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe, o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes.

Segundo Ruffinelli (1998), com a conquista do sonoro, o cinema latino-americano das décadas de 1940 e 1950 explorou possibilidades graças a dois padrões: o de Hollywood, monopolista, que provia a técnica, e o Europeu, de índole intelectual, cada vez mais influente. Assim, muitos diretores latinos passaram de técnicos (Hollywood) a autores (estilo europeu). Os dois modelos foram importantes e, ao mesmo tempo, contrastantes para o cinema da América Latina.

O modelo de Hollywood predominou, principalmente, durante as décadas de 1940 e 1950. Nesse período, a América Latina produzia um cinema de estúdios, de indústria incipiente, de salas comerciais, de galãs e divas, mas também viu surgir, gradativamente, a cinefilia, por meio do espaço para o cinema de qualidade (também chamado de autor ou independente), que começou a ser conquistado pelos cineclubes, pelas cinematecas, revistas especializadas e pelas universidades (por meio de cineclubes, promoção de mesas-redondas, ciclos de releituras e crítica oral).

Getino (2007) destaca, de fato, que ainda não se pode falar sequer de indústrias cinematográficas na América Latina, mas simplesmente de tipos de atividade produtiva em matéria de cinema. Tais indústrias contaram, por sua vez, com complexos sistemas de promoção (academias de artes cinematográficas, festivais locais ou internacionais, publicações especializadas), conseguindo, em seus melhores momentos – entre 1930 e 1950 –, desenvolver o próprio *star system*. “Este modelo de produção, baseado principalmente no de Hollywood, serviu para lançar em escala regional – e, em alguns casos, mundial – filmes e figuras da cultura latino-americana”. (GETINO, 2007, p. 26)

Esse processo foi intenso primeiramente no triângulo formado por México, Argentina e Brasil – países que despontaram uma indústria e que têm em sua história um corpo impressionante de trabalho realizado. Segundo Getino (2007), nesses países foram realizados grandes investimentos em estúdios de filmagem e de som, bem como em laboratórios cinematográficos, o que possibilitou o aparecimento de verdadeiras fábricas de filmes dedicadas a executar projetos integrais de produção, desde o desenho inicial do roteiro até a fabricação das cópias para a comercialização nas salas de cinema<sup>1</sup>.

Mas se Hollywood podia oferecer a técnica, seus conteúdos e ideologia estavam cada vez mais longe dos interesses latinos. A mesma “imagem” dos latino-americanos no cinema de Hollywood havia sido, e seguiu sendo, produto do racismo do medo e da incompreensão, segundo Ruffinelli (1998, p. 53).

Assim, o divórcio com Hollywood e sua visão de mundo aconteceu com o Novo Cinema da década de 1960. A descoberta do Neorrealismo italiano pelos cineastas latino-americanos nessa época teve um grande papel na construção dessa nova fase. Com esse novo modelo europeu de cinema, os latinos aprenderam que poderiam construir realidades de arte ou referir-se às realidades cotidianas, transformando a arte cinematográfica em um veículo de expressão cultural, filosófico, ideológico e político.

O cinema de Hollywood estava carregado de ideologia, mas o que existia por detrás era uma indústria ditada pelos donos do meio, dos estúdios: os produtores. O Neorrealismo, com sua descoberta temática da realidade circundante, com seu dispositivo de “desteatralizar” o cinema, buscando atores não-profissionais e convertendo à rua dentre outros motivos, por imperativo econômico) em sua própria cenografia,

---

1 Dentre os 12.500 filmes produzidos entre 1930 e 2000, na América Latina, 5.500 pertenciam ao México (45% do total), 3.000 ao Brasil (25%) e 2.500 à Argentina (20%). Desse modo, 90% da produção de filmes em uma região com mais de 400 milhões de habitantes concentrou-se em apenas três nações, correspondendo os 10% restantes a mais de 20 países e, de modo particular, apenas aos que decidiram desenvolver políticas para a própria produção industrial de imagens. (GETINO, 2007)

foi um exemplo oportuno para todos aqueles potenciais “autores” latinos politicamente inquietos, que, ao fim, encontravam uma maneira de fazer cinema com os temas e recursos próprios da realidade. “Um cinema de artistas pobres”, como bem definiu Ruffinelli (1998, p. 52).

Durante a década de 1960, a Europa também exibiu à América Latina outros ricos exemplos de paradigmas que poderiam ser influenciadores da nossa cinematografia, como a *Nouvelle Vague* francesa e uma boa parte do cinema italiano existencial – principalmente o realizado por Michelangelo Antonioni (1912-2007) –, que “mostró que se podía politizar al cine indirectamente, sin scamotear el intimismo de suas historias”<sup>2</sup>. (RUFFINELLI, 1998, p. 52)

Para o autor, o cinema dessa década deparou-se com a possibilidade de que indivíduos poderiam representar classes sociais em que a discussão classista podia advertir-se na alienação ideológica da burguesia. De tal modo que filmar histórias de burgueses não era necessariamente fazer um cinema burguês: poderia ser também uma desmistificação da burguesia:

Todo dependía del punto de vista, del análisis de esa clase social, de la intención del guión. Visconti, Fellini, Antonioni, Bergman, Godard, todos cabían en la renovación fascinante del cine de la época. Y una película seductora como Sin aliento fue suficiente para animar a kis cineastas latinoamericanos a quitarle el trípode a la cámara, a tomarla en sus brazos (como un instrumento, como un arma), dándole una vida inexplorada e inesperada a las imágenes<sup>3</sup>. (RUFFINELLI, 1998, p. 52)

Ao longo da década de 1960, o cinema latino-americano começou a ser chamado de Novo Cinema, justamente porque seus valores começaram a se opor aos estabelecidos nas décadas anteriores. Esse cinema encontrou espaços além dos tradicionais e, mais do que nunca, substituiu a sala comercial por aquelas de festivais, cinematecas e cineclubes.

Um importante espaço para os pensadores e cineastas do Novo Cinema Latino-Americano foi o *Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar*, de 1969 (Chile), que contou com uma importante mostra geral, internacional e coletiva desse movimento iniciante. O festival começou com uma dimensão nacional e amadora, em 1963, e seguiu internacionalizando-se a cada ano. Em 1967, recebeu 40 participantes de

2 “Mostrou que se poderia politizar o cinema indiretamente, sem escamotear o intimismo de suas histórias.” (Tradução nossa)

3 “Tudo dependia do ponto de vista, da análise dessa classe social, da intenção do roteiro. (Luchino] Visconti, (Federico] Fellini, (Michelangelo] Antonioni, (Ingmar] Bergman, (Jean-Luc] Godard, todos cabiam na renovação fascinante do cinema dessa época. E um filme sedutor como *Sin aliento* (*À bout de souffle* – França – 1959, de Godard] foi suficiente para animar os cineastas latino-americanos a tirar do tripé a câmera, tomá-la em seus braços (como um instrumento, como uma arma), dando uma vida inexplorada e inesperada às imagens.” (Tradução nossa)

nove países, incluindo Glauber Rocha (1939-1981), Nelson Pereira dos Santos (1928-), Humberto Solás (1941-2008), Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), Miguel Littin (1942-), Octavio Getino (1935-2012) e Jorge Sanjinés (1937-), dentre outros. “Difícil es precisar dónde estuvo y qué empujó la génesis de un Nuevo cine que encontraba su ‘novedad’ en la coincidencia de varias cinematografías nacionales empeñadas en reconocer sus propias realidades sociales y políticas”<sup>4</sup>, define Ruffinelli (1998, p. 55).

Mas qual seria a importância do *Festival de Viña del Mar* de 1969? Para Ruffinelli (1998), a resposta é simples: a presença de filmes extraordinários. *Valparaíso mi amor* (1969), de Aldo Francia; *O chacal de Nabuelto* (1969), de Miguel Littin; e *Três tigres tristes* (1968), de Raul Ruiz, foram fundadores, automaticamente, do Novo Cinema Chileno. Segundo o autor, nunca antes nem depois um conjunto de filmes nacionais importantes como os renomados coincidiram em tal simultaneidade. E não só isso: no festival ainda foram apresentados *Memórias do subdesenvolvimento/Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea; *Lucía* (1968), de Humberto Solás; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; *O sangue do Condor/Yawar mallku* (1969), de Jorge Sanjinés, dentre outros 110 filmes. No mesmo ano e lugar, os chilenos fixaram a gênese do seu novo cinema e o festival implicou uma verdadeira eclosão de produções latino-americanas.

Outros antecedentes foram fundamentais para essa nova cinematografia latino-americana. Um deles foi a Escola Documentarista de Santa Fé (Argentina) e seu trabalho sobre o documentário, sob a direção do cineasta Fernando Birri (1925-), a partir de 1956. Além disso, foi o primeiro encontro latino-americano convocado pelo Sodre, em Montevideu (Uruguai), em 1957, que contou com a presença do britânico John Grierson (1898-1972) e latino-americanos, como Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, Jorge Ruiz (1924-2012), Jorge Sanjinés e Patricio Kaulen (1921-1999). Anos mais tarde, em 1965 e também em Montevideu, um novo encontro de cineastas do subcontinente culminou em três prêmios: para o documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; a ficção *Pajarito Gómez* (1965), de Rodolfo Kuhn; o experimental *Carlos*: cineretrato de un vagabundo (1964), de Mario Handler.

Por fim, o Novo Cinema Latino-Americano teve, desde a década de 1960, outra plataforma importante: o *Festival Internacional de Havana*, que também se assumia como um respaldo ideológico da existência da própria Revolução Cubana. É impossível explicar esse Novo Cinema

4 “Difícil é precisar onde esteve e o que originou a gênese de um Novo Cinema que encontrava sua ‘novedade’ empenhada em reconhecer suas próprias realidades sociais e políticas.” (Tradução nossa)

dissociado da Revolução Cubana, como também os movimentos populares, operários e estudantis que constituíram sua própria utopia a partir dessa revolução. Todos eles sofreriam

las feroces represiones policiales y militares en diferentes países de América Latina, hasta desembocar en las dictaduras sudamericanas de los años 1970 y en las crisis globales (deuda externa) de los años 1980 y 1990, que dejaron al cine, industria cara, sin apoyos estatales y sin mercados internacionales.<sup>5</sup> (RUFFINELLI, 1998, p. 57)

Assim como o exemplo da Revolução Cubana ajudava a manter um espírito de rebeldia social e política, a realidade da América Latina proporcionava os temas urgentes para o cinema. Segundo Ruffinelli, o maior exemplo desse período é o filme *A batalha do Chile/La batalla de Chile* (1977), de Patricio Guzmán.

O Novo Cinema Latino-Americano também teve linhas de tensão simultâneas, às vezes coincidentes, outras incompatíveis: como na questão envolvendo o cinema comprometido e militante, de um lado, e o cinema existencial, de outro, de inspiração europeia, que, em alguns exemplos, mostrava a alienação do velho continente. Nesse contexto, duas fórmulas podem resumir os vetores do cinema latino-americano da década de 1960: vidas solitárias ou solidárias; a visão existencial e a política. Como destaca Ruffinelli (1998, p. 61), essas duas vertentes funcionavam como esquema e síntese: às vezes, convergiam numa mesma direção, às vezes, chocavam-se como opostos inconciliáveis:

El gran predominio de la urgencia político-social del ‘Nuevo cine latinoamericano’ tuvo como resultado estético y representacional una marca de identidad: la desaparición del individuo como personaje, y hasta del personaje como entidad necesaria a la película. En un comienzo, el del individuo fue sustituido gradual, sutil o súbitamente, por el rostro colectivo de ‘otro’ personaje: el pueblo, las masas, la colectividad, las clases sociales<sup>6</sup>.

Esse foi um cinema que evitou o protagonismo individualista. A identidade protagonista dos atores devia, necessariamente, fazer parte de uma coreografia coletiva. Segundo o autor, isso aconteceu tanto nos

5 “as ferozes repressões policiais e militares em diferentes países da América Latina, até desembocar nas ditaduras sul-americanas da década de 1970 e nas crises globais (dívida externa) das décadas de 1980 e 1990. [Aspectos que] deixaram ao cinema [do subcontinente], uma indústria cara, sem apoios estatais e sem mercados internacionais.” (Tradução nossa)

6 “O grande predomínio da urgência político-social do ‘Novo cinema latino-americano’ teve como resultado estético e representacional uma marca de identidade: o desaparecimento do indivíduo como personagem, e até do personagem como entidade necessária para o filme. No começo, o indivíduo foi substituído gradual, sutil ou subitamente por um rosto coletivo de ‘outro’ personagem: o povo, as massas, a coletividade, as classes sociais.” (Tradução nossa)



filmes diretamente políticos como nos intimistas e existenciais, cujo intimismo não desembocava na construção de uma subjetividade, mas, sim, na expressão de um estado, de uma classe social, de uma época. Na mesma medida em que se foi abandonando os protagonistas individuais e os heróis, cujo desenvolvimento diegético pedia na tela primeiros e médios planos – tão característicos do cinema das décadas anteriores –, o Novo Cinema se converteu em um cinema de planos gerais, dando uma visão larga e ampla da coletividade.

Para Ruffinelli (1998), os últimos personagens individuais desse cinema em transformação foram Sergio, em *Memórias do subdesenvolvimento*, e as três Lúcias, de *Lucía*, ambos transparentes sobre as individualidades de seus protagonistas, nos quais se refletiram os diferentes estados sociais de seus países – Cuba e Argentina, respectivamente.

Segundo esse autor, a década de 1960 ainda produziu no cinema latino-americano o que Baudelaire chamava de *frisson nouveau*. Aquele estremecimento novo significou, em sua época, uma revitalização necessária. O lema de Glauber Rocha – “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” – assumido pelo cinema da América Latina na década de 1960, para Ruffinelli (1998), tem a força das definições incontestáveis e, com efeito, a época entendeu e empunhou o cinema como uma arma de transformação.

Para o setor mais comprometido da década de 1960, o cinema latino-americano constituiu parte dos instrumentos de mudança e estava cada vez mais distante do modelo de Hollywood. A ideia era produzir um cinema diferente, nem de entretenimento, nem de evasão; o cinema devia servir à conscientização sobre os problemas da pobreza e da exploração da América Latina e sobre a política entreguista e antipopular de suas classes governantes. Opostamente a Hollywood, surgiu um cinema “imperfeito”, termo de García Espinoza, uma dialética do espectador, nas palavras de Gutiérrez Alea; um cinema junto ao povo, ideia de Sanjinés; um cinema liberação, um terceiro cinema, como afirmaram Solanas e Getino, respectivamente. Esse ideal da politização radical contra as políticas culturais e imperiais dos Estados Unidos colocou o Cinema da América Latina no Terceiro Mundo, com todas suas desvantagens e virtudes, segundo Ruffinelli (1998, p. 68).

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema latino-americano protagonizou uma continuidade sem grandes mudanças. As duas décadas prosseguiram, enriqueceram, assentaram aquele cinema renovador e aquela visão distinta, sem grandes modificações. Sem dúvida, o contexto sociopolítico na América Latina não era o melhor para o fortalecimento de

uma indústria (ou de uma atividade artesanal ou amadora) que tem grandes custos de insumos e equipes, e tinha requerido historicamente apoios estatais e créditos bancários. As grandes ditaduras militares do Cone Sul e a progressiva aparição do tema da dívida externa no continente foram mais freio que impulso para uma arte ainda jovem para esses países.

Nos aspectos industriais, a brecha entre o cinema dispendioso, de efeitos especiais e espetacularidade (estadunidense) e o nosso cinema pobre foram se acentuando. Enquanto, nos Estados Unidos, alguns filmes tinham orçamentos próximos a 100 milhões de dólares, na América Latina fazia-se bom cinema com cifras entre 1/4 de milhão e 1 milhão de dólares – um custo de produção entre 100 e 400 vezes menor. Ruffinelli (1998) esclarece que essa é uma prática válida de cinema, mas esses filmes permaneceram dentro das fronteiras, sem salas comerciais, contando com seus limitados mercados nacionais, viajando quase incógnitos a festivais do mundo, sem alcançar a difusão dos filmes das “ligas maiores”, como define o autor. Contudo, para Ruffinelli, se as décadas de 1970 e 1980 permaneceram sem novas propostas, essa também foi uma época de maturação do cinema latino-americano e da produção de algumas dezenas de filmes notáveis.

### **Características contemporâneas**

Para Prysthon (2005), o cinema latino-americano parece, assim como a maioria das manifestações artísticas desde o final da década de 1980, querer dar conta de uma natureza nômade mais acentuada. Isso porque, se as viagens e as experiências cosmopolitas sempre fizeram parte da construção da experiência e da identidade humanas, elas se tornaram uma expressiva marca da contemporaneidade, bem como a fragmentação dos processos políticos e sociais de construção desse caráter identitário.

Como sugere Getino (2007), referir-se à existência de um cinema latino-americano é recorrer a um termo generalizante que nos ajuda a delimitar o vasto território; da mesma forma como quando se fala de cinema europeu. Em ambos os casos, estamos falando de cinematografias diversas e assimétricas, unidas somente pelo fato de serem produzidas num mesmo espaço continental. Ou seja, sugere-se que exista, por trás da diversidade, uma pertença identitária comum ou próxima do comum que mereça ser examinada. No caso das cinematografias de origem latino-americana, as afinidades são maiores porque representam aquelas originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais,

apesar de tudo, comuns, afirma Getino (2007, p. 25) que, por isso mesmo, prefere a expressão “cinematografias latino-americanas” a “cinema latino-americano”:

Considerando as defasagens existentes na questão do desenvolvimento industrial, capacidades produtivas, mercados locais e internacionais, políticas e legislações de incentivo e contextos econômicos e socioculturais, seria mais adequado referir-se ao conceito de cinematografias latino-americanas, pois o uso do plural expressa com maior exatidão a multiplicidade de situações em que se encontra o cinema na América Latina.

A editora da revista uruguaia *33 Cines*, Amieva (2010), reitera a questão, ao afirmar que na América Latina não existe um cinema ou dois cinemas, mas, sim, muitos cinemas possíveis. Segundo a autora, o que pode ser entendido como o atual cinema latino-americano passa por uma investigação da construção da ideia de um cinema nacional.

Amieva (2010) defende que o cinema latino-americano é, muitas vezes, reconhecido sob o símbolo de gênero de cinematografia nacional. Assim classificado para ser etiquetado, vendido e consumido em festivais, etc. Para ela, antes de se tratar dos vestígios identitários que falem das características das nações que se veem refletidos nesses cinemas, o que encontramos hoje, ao falar do Cinema da América Latina, são fórmulas dos distribuidores de cinema de buscar visibilidade e sua necessidade de colocar rótulos que ajudem a vender os produtos. Ela cita o Novo Cinema Argentino como exemplo:

Esa nueva camada de directores que no suelen reconocerse como parte del colectivo sí se sirven de la marca de origen que les ha permitido tener una puerta de acceso privilegiada al circuito de festivales y de allí, a los mercados donde vender sus películas y conseguir financiamiento<sup>7</sup>. (AMIEVA, 2010, p. 10)

Amieva questiona se não seria raso conceituar uma cinematografia somente por aquilo que lhe pertença por origem. Para ela, não há como integrar todas as produções audiovisuais de um país em um mesmo corpo sem que se façam distinções de formatos, durações, gêneros, qualidades, vigências etc. Segundo a autora, estudar as características particulares do cinema latino-americano nos permite fazer leituras transversais que se relacionam com os estudos pós-coloniais, para retomar a questão do cinema de Terceiro Mundo, do problema de gênero e que permitem

7 “Essa nova camada de diretores que não sabem se reconhecer como parte do coletivo e se servem da marca de origem que lhes permitem ter uma porta de acesso privilegiada ao circuito de festivais e, dali, aos mercados onde vendem seus filmes e conseguem financiamentos.” (Tradução nossa)

que o conceito de cinema latino-americano seja organizado em categorias de análises menos arbitrárias que o seu Estado-Nação.

De acordo com Rossini (2001), quando diretores de outros países nos retratam, eles acabam por criar espaços imaginários, ressaltando os mesmos elementos: cidades pobres, velhas, paradas no tempo, sem qualquer traço de modernidade, em contraste com as cidades do primeiro mundo. “Já o povo latino, além de pobre e atrasado, era analfabeto, supersticioso, sensual e indisciplinado” (ROSSINI, 2001, p. 17). Assim, um cinema latino-americano ajuda a construir um imaginário sobre o que é a América Latina e o que são os latino-americanos. Mas, ao analisarmos os filmes *O beco dos milagres/El callejón de los milagros* (1994), de Jorge Fons; *Guantánamera* (1995), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío; e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, o resultado não se mostra muito distante do olhar estrangeiro: basicamente o que se mostra são os traços do subdesenvolvimento, do exotismo e da não modernidade.

No entanto, quando olhamos para os filmes produzidos por latino-americanos, observamos que também a forma como nos representamos coincide, na maioria das obras, com aquele olhar do “outro” sobre nós. Somos sociedades estratificadas, de desenvolvimento desigual, com pobreza e riqueza convivendo juntas, mas nem sempre tais representações cinematográficas feitas sobre a cultura e o espaço latino-americanos são suficientemente problematizadas, ou apresentadas, pela nossa cinematografia. (ROSSINI, 2001, p. 18)

Pesquisar o que mostramos de nós mesmos, segundo a autora, é uma importante questão, pois se as imagens contribuem para a construção de uma representação identitária sobre um povo, elas precisam também ser indagadas, questionadas, pois, afinal, o que elas dizem sobre nós? Como nos construímos? Sobre a importância de responder a questões como essas, Rossini (2001, p. 18) afirma que “sim, nós somos aquilo mesmo que mostram de nós e aquilo que nós mostramos de nós”, pois na criação cinematográfica há processos puramente racionais (a confecção do roteiro, o gerenciamento da produção, etc.), mas também tensões que trazem impressas as marcas de individualidades que a compõem e tornam-se mais visíveis. Afinal, as imagens captam mais do que os grupos gostariam de mostrar sobre si mesmos: captam o visível e o invisível das sociedades. Amieva (2010, p. 13) também tenta trilhar algum caminho de resposta:

El punto de partida de esta idea considera que el cine más que operar como un reflejo de las características, las identidades o imaginarios nacionales, participa en su construcción<sup>8</sup>.

---

8 “O ponto de partida desta ideia considera que o cinema, mais que operar como um reflexo das características, das identidades ou dos imaginários nacionais, participa em sua construção.” (Tradução nossa)

Assim, a conjuntura do cinema atual – aqui contabilizamos o período entre os anos 1990 até 2010 –, pós-*Novo Cinema*, é peculiar e indefinida. Para Ruffinelli (1998), há dois fenômenos interessantes a respeito: primeiro, é que, sem ter chegado a um parricídio, o cinema latino-americano atual tem pouco que ver com o *Novo Cinema* da década de 1960, no qual perdurou e se desenvolveu nas duas décadas seguintes; segundo, as novas gerações não estão articuladas sobre uma prática nem uma estética de compromisso político ao modo de seus pais sessentistas – seus compromissos vão por outros caminhos; alguns minimalistas, até pós-modernos, abandonando os grandes relatos da modernidade para se concentrar outra vez na procura do alento narrativo ou experimental, próprio do cinema quando se iniciava.

De alguma maneira, esse cinema está fazendo com a década de 1960 o mesmo que esta fez com os cineastas que os precederam. Os filmes latino-americanos produzidos nas décadas de 1990 e 2000 não guardam relação nem de herdeiros ou parricidas com o cinema da década de 1960. Simplesmente estão fazendo, à sua forma, um cinema diferente, mais perto de Hollywood ou do experimental do que alguma vez o dessa década pode estar. (RUFFINELLI, 1998, p. 70)

Outras cinematografias que viveram os impactos da política predominante nesses últimos anos foram a peruana, golpeada fortemente pela não aplicação da Lei de Cinema e os cortes orçamentários ao Concine, seu organismo cinematográfico; a boliviana e a venezuelana, vítimas das crises econômicas e políticas que desde o final da década de 1990 envolveram os dois países. Não obstante isso, no caso da Venezuela, a recente lei de cinema prevê um possível crescimento na produção e no consumo cinematográfico nacional. Por fim, a Revolução Cubana criou uma infraestrutura industrial dirigida pelo governo do país desde a década de 1960, assegurando, até 1990, uma produção permanente e sistemática a partir de seus próprios estúdios, laboratórios e pessoal técnico e artístico. Essa situação foi bruscamente interrompida após a queda do muro de Berlim e a implosão dos chamados países socialistas, como confirma Getino (2007): ela teve de se restringir a coproduções com outros países ou prestação de serviços a empresas estrangeiras.

Para Ruffinelli (1998, p. 83), mesmo em um novo século e novo milênio, o cinema latino-americano não se fez indústria; luta, derrotado contra as inclemências nacionais, a insensibilidade estatal, a autonegação como um entretenimento nacional, a escassez dos roteiristas e atores profissionais, a ausência de uma memória fílmica coletiva e integral, as dificuldades de distribuição e tantas outras falências:

Nuestro cine seguirá haciéndose a costos financieros mínimos en comparación a otras cinematografías, pero a grandes costos de talento, esfuerzo y dedicación sin otra compensación que el placer, el amor por el cine. Porque a eso se restringe la producción cinematográfica. A un placer y a una necesidad<sup>9</sup>.

Não obstante, em cem anos tem acumulado uma experiência artesanal, com investidas industriais aqui e ali, todavia, com obras notáveis que ganharam apreço, prestígio, admiração. Sem dúvida, nosso cinema latino-americano tem sido e seguirá sendo outro cinema, nem Hollywood, nem Europa, mas como os demais, desejoso de narrar e se expressar.

A editora Shaw (2007) descreve as características do cinema latino-americano de hoje. O primeiro destaque que a autora faz é que, desde a década de 1990, o cinema latino-americano se transformou em termos de visibilidade e reconhecimento internacional. Segundo a autora, os filmes latinos estão mais presentes nas telas das cidades do mundo, com destaque para as produções do México, Argentina, Brasil, Colômbia e Chile. Ela justifica, dizendo que isso se deve à quebra de recordes por parte de algumas obras latinas, à disponibilização de DVDs para locação e compra em sites como Amazon.com e ao contínuo assédio de Hollywood a importantes diretores latinos, como Alejandro González Iñárritu (1963-), Guillermo del Toro (1964-), Alfonso Cuarón (1961-) e Walter Salles (1956-).

A combination of factors is behind this change in fortunes for films from Latin America, but in broad terms, directors and producers are more aware of the international market and have learned how to raise funds, create more audience-friendly films, and market their finished products<sup>10</sup>. (SHAW, 2007, p. 1)

Outro fator central no processo de internacionalização do cinema latino-americano, para essa autora, se deve às coproduções e programas de incentivo e financiamento internacionais para diretores, filmes e, até mesmo, roteiros. Exemplos são o Instituto Sundance (EUA)<sup>11</sup>, Rotterdam Film Festival (Alemanha) e Cannes (França). Há que se destacar que esse fomento também está acontecendo dada a maior presença de produtoras independentes dos próprios países latinos, além da existência de filiais das

9 “Nosso cinema seguirá se fazendo a custos financeiros mínimos em comparação a outras cinematografias, mas a grandes custos de talento, esforço e dedicação, sem outra compensação que o prazer, o amor pelo cinema. Porque a isso se restringe a produção cinematográfica. A um prazer e a uma necessidade.” (Tradução nossa)

10 “Uma combinação de fatores está por trás dessa mudança em fortuna para os filmes da América Latina, mas em termos mais amplos, diretores e produtores estão mais atentos ao mercado internacional e aprenderam como conseguir financiamentos, como criar filmes para a audiência e como vender seus produtos finais.” (Tradução nossa)

11 O ator e diretor Robert Redford (1936-) é o coordenador do *Sundance* e produtor executivo do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles.

grandes e tradicionais distribuidoras de cinema para a América Latina. Dessa forma, os diretores não precisam depender somente de práticas de incentivo fiscal ou iniciativas governamentais de seus países, como há muito tempo se sabe ser esta uma saída para a produção latina. Shaw (2007) ainda destaca o crescimento das escolas de cinema no subcontinente e um maior número de pesquisas e programas acadêmicos atentos aos filmes produzidos na América Latina.

Do outro lado da moeda, a pesquisadora lembra que se de um lado filmes do Brasil, México e Argentina circulam mais (até mesmo fora da América Latina), ainda existem países com a produção que raramente consegue sair das próprias fronteiras, como é o caso da Bolívia, da Venezuela, do Paraguai, da Guatemala, de Costa Rica, dentre outros. Mesmo os filmes latino-americanos que conseguem maior circulação ainda estão restritos às salas de cinema de arte ou festivais e programas de cineclube. Shaw (2007) enfatiza que a luta de filmes latinos *vs. blockbusters* importados é outra questão a ser levantada quando se fala da produção contemporânea, pois não há como comparar investimentos no orçamento, distribuição e mesmo números de bilheteria dos dois modelos, que são regidos por mercados completamente distintos.

A autora questiona o que é reconhecido como “Cinema Latino-Americano”. Para a pesquisadora, a expressão rende certa visibilidade aos países latinos (nos mercados de fora), mas também enfoca questões relacionadas à identidade nacional como uma marca de distinção:

Indeed, individual films may have little in common with each other and be made in countries that are geographically and culturally at some distance; it is, in fact, important to acknowledge that there are many forms of filmmaking coming from Latin America, with each direction employing a unique visual style and addressing specific themes<sup>12</sup>. (SHAW, 2007, p. 4)

É consenso que o cinema latino contemporâneo apresenta estilos, formas e realidades diversas. Para Shaw (2007), em sua leitura de sucesso comercial no mercado global, os filmes latinos têm um ponto em comum: uma consciência social, também encontrada no cinema da década de 1960. Mas diferente dos filmes precedentes de caráter político explícito, os contemporâneos filtram esse compromisso social (questões ligadas à injustiça social, corrupção de polícia e da política, pobreza, etc.) por um foco pessoal, íntimo, de desenvolvimento de personagem. Para ela, outro valor diferenciado do cinema latino contemporâneo seria o

---

<sup>12</sup>“Com certeza, filmes individuais podem ter pouco em comum uns com os outros e podem ter sido feitos em países geográfica e culturalmente distantes; isso é, definitivamente, importante para o conhecimento de que existem muitas formas de filmar provindas da América Latina, nas quais cada direção utiliza um estilo visual diferente e fala de temas específicos.” (Tradução nossa)

compartilhamento entre os diretores do subcontinente dos valores de alta produção e uma ênfase em tramas de entretenimento.

A trajetória dessa produção cinematográfica latino-americana da década de 1990 até 2010 pode ser considerada peculiar e, até mesmo, indefnida, mas podemos reunir algumas características em comum:

1. Parricídio – rejeição ao cinema militante; o cinema latino-americano contemporâneo tem pouco da ideologia do cinema da década de 1960.
2. Não existem movimentos políticos, e, sim, caminhos pessoais, experimentais, próximos e longe de Hollywood.
3. Ainda não somos indústria; lutamos contra a insensibilidade estatal, mas já possuímos mão de obra especializada, como a existência de parcerias multilaterais, como o Ibermedia e o DOC. TV, por exemplo.
4. Se existe um compromisso narrativo, este se dá com o real, com o cotidiano.
5. Há, sim, filmes políticos, mas não panfletários. Contraponto entre *Memórias do subdesenvolvimento/Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, e *Guantanamera* (1965), de Alea e Juan Carlos Tabío, que apresentam como o ponto de vista mudou com o passar dos anos.
6. Filmes intimistas, pessoais, que não querem julgar, contemplativos.
7. Temáticas sociais, mas de espaços interiores, mundo dos sentimentos, famílias partidas, disfuncionais, até alienadas – características presentes em *E sua mãe também/Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón.
8. Incidência do gênero Filme de Estrada e de questões como nomadismo e errância – exemplo de *El viaje hacia el mar* (2003), de Guilherme Casanova.
9. Questão da família e classe média como tema recorrente no cinema argentino, mas com o uso do humor como estratégia para a crítica.

## Conclusão

Neste artigo, procurou-se destrinchar um pedaço da história do cinema na América Latina e as principais passagens e fatos que o constituíram, desde sua chegada como invenção estrangeira, imposta aos



latino-americanos como mais uma atividade colonizadora, até a década de 2000, com algumas características das produções atuais. Se nos primeiros anos o que se produzia era somente uma cópia daquilo que já era realizado fora, podemos dizer que, a partir da década de 1960, a América Latina começou a entender e a se reconhecer nas telas do cinema.

Nesse período, quem pensava e realizava filmes no subcontinente encontrou nos festivais de cinema uma saída para a grande e diversificada produção. Esses eventos continuam como característica de hoje, em que a maioria dos filmes latino-americanos circula melhor em festivais e mostras que nas tradicionais salas de cinema. Segundo os dados do site GUIA FALA: guia de festivais audiovisuais latino-americanos, existem 837 festivais em atividade na América Latina<sup>13</sup>.

Se hoje, na segunda década de 2000, já resolvemos questões como a profissionalização dos realizadores, apuramos a técnica, diversificamos os formatos e estilos, aprimoramos as ofertas de incentivo à produção, ainda patinamos no quesito da circulação dos nossos filmes. Não nos tornamos indústria e, na verdade, não acredito que este seja um ideal de produção para nossos países e diretores. Mas ainda há muito que se pensar, pesquisar, discutir e, principalmente, desenvolver na atividade cinematográfica da América Latina – para que, cada vez mais, pessoas possam ter acesso ao que é produzido por aqui; para que o nosso cinema não tenha de alimentar a sina do eterno recomeçar.

*Cinema in Latin America: a brief introduction to a trajectory in perpetual restart*

### **Abstract**

*In this paper, I look for features of Latin American cinema that distinguish it in the history of world cinema, from its origins up to contemporary strategies.*

**Keywords:** *Latin America. Cinema. Contemporary cinema.*

## **Referências**

A BATALHA do Chile. Direção: Patricio Guzmán. [S.l.]: Videofilmes, 1975-1979. 4 DVDs (272 min), son., color. Tradução de: La batalla de Chile.

AMIEVA, M. ¿Un cine uruguayo? *Revista 33 Cines*, Montevideo, ano 1, n. 1, p. 7-15. nov. 2009/ fev. 2010,

<sup>13</sup>GUIA FALA: guia de festivais audiovisuais latino-americanos. Disponível em: <www.guiafala.com.br>. Acesso em: 2 maio 2013.

- CARLOS: cine-retrato de un “caminante” en Montevideo. Direção: Mario Handler. [S.l.: s.n.], 1964. 1 DVD (31 min), son., p&b.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. [S.l.: VideoFilmes; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 DVD (113 min), son., color.
- DIÁRIOS de motocicleta. Direção: Walter Salles. [S.l.]: Buena Vista Home Entertainment, 2004. 1 DVD (130 min), son., color. Tradução de: The Motorcycle Diaries.
- E SUA mãe também. Direção: Alfonso Cuarón. [S.l.]: Les Productions Anheló, 2001. 1 DVD (105 min), son., color. Tradução de: Y Tu Mama Tambien.
- EL VIAJE hacia el mar. Direção: Guillermo Casanova. [S.l.: s.n.], 2003. 1 DVD (76 min), son., color.
- GETINO, O. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo*: indústria, política e mercado: América Latina. São Paulo: Escrituras, 2007, v. 2, p. 23-63.
- GOMES, P. E. S. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GUANTANAMERA. Direção: Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío. [S.l.: s.n.], 1995. 1 DVD (101 min), son., color.
- GUIA FALA: guia de festivais audiovisuais latino-americanos. Disponível em: <www.guiafala.com.br>. Acesso em: 2 maio 2013.
- LUCÍA. Direção: Humberto Solás. [S.l.]: ICAIC, 1968. 1 DVD (160 min), son., p&b.
- MEMÓRIAS do subdesenvolvimento. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. [S.l.]: VideoFilmes, 1968. 1 DVD (97 min), son., p&b. Tradução de: Memorias del subdesarrollo.
- O BECO dos milagres. Direção: Jorge Fons. [S.l.]: Alameda Films; Instituto Mexicano de Cinematografía; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. 1 DVD (140 min), son., color. Tradução de: El Callejón de los Milagros.
- O CHACAL de Nahueltoro. Direção: Miguel Littin. [S.l.]: Centro de Cine Experimental de Universidad de Chile, 1969. 1 DVD (90 min), son., p&b. Tradução de: El Chacal de Nahueltoro.
- O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (97 min), son., color.
- O SANGUE do condor: Yawar Mallku. Direção: Jorge Sanjinés. [S.l.]: Grupo Ukamau, 1969. 1 DVD (78 min), son., p&b. Tradução de: La sangre del condor: Yawar Mallku.
- PAJARITO Gómez, Una vida feliz. Direção: Rodolfo Kuhn. [S.l.: s.n.], 1965. 1 DVD (83 min), son., p&b.
- PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina*: longe de Deus e perto de Hollywood. São Paulo: LP&M, 1985.
- PRYSTHON, A. Da alegoria continental às jornadas interiores: o *road movie* latino-americano contemporâneo. In: ENCONTRO DA COMPOS, 14., Niterói, 2005. CD.
- ROSSINI, M. S. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 7, p. 17-24, dez. 2001.
- RUFFINELLI, J. Notas para un viaje imaginario. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 41-84, jan./fev. 1998.
- SHAW, D. Latin american cinema today: a qualified success story. In: SHAW, D. (Org.). *Contemporary latin american cinema*: breaking into the global market. Nova York: Rowan & Littlefield Publishers, 2007.

TRÊS tigres tristes. Direção: Raúl Ruiz. [S.l.]: Los capitanes, 1968. 1 DVD (94 min), son., p&b.  
Tradução de: Tres tristes tigres.

VALPARAÍSO mi amor. Direção: Aldo Francia. [S.l.]: Cine Nuevo, 1969. 1 DVD (89 min), son.,  
p&b.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. [S.l.: s.n.], 1964. 1 DVD (37 min), son., p&b.

Enviado em 14 de março de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2013.