

O Cinema Latino-Americano atual e a Memória das Ditaduras: uma Análise de Machuca e Kamchatka

Vanderlei Henrique Mastropaulo¹

O cinema cumpre um papel inquestionável na representação de certas realidades sociais e suas circunstâncias. Desde seu advento, inúmeros filmes foram produzidos baseados em dados históricos, com maior ou menor sucesso na abordagem e diferentes níveis de pesquisa e resultados quanto ao aprofundamento. Nas últimas décadas, formou-se na América Latina um conjunto considerável e heterogêneo de obras que buscam contextualizar o passado, com ênfase nos regimes militares e nos processos políticos que culminaram em golpes e suas consequências. Brasil e Argentina, cuja produção cinematográfica é maior do que nos demais países latino-americanos,² já contam com dezenas de títulos a respeito do tema. Também ganha destaque a produção no Chile, que, nos últimos anos, apresentou média respeitável.³

Esta afirmação temática nos cinemas latino-americanos causa a impressão de ser restrita aos últimos 15 anos, se baseada em uma rápida análise da programação de mostras anuais como o *É Tudo Verdade* e a Mostra Internacional de Cinema, voltados ao panorama do cinema contemporâneo, ou de outras com recorte específico, como a Mostra de Cinema e Direitos Humanos na América do Sul (realizada em várias capitais do Brasil), o Festival Latino-Americano de Cinema de São Paulo e o Festival Ibero-Americano de Cinema e Vídeo (Cinesul), no Rio de Janeiro. Porém, não raro, nestes mesmos festivais, estão obras realizadas antes mesmo dos golpes militares ou durante as ditaduras, que já tratavam do tema, apesar das dificuldades.

No Chile, é possível resgatar exemplos como *A batalha do Chile*, documentário de Patricio Guzmán, que começou a ser rodado em 1972. Jorge Müller, operador de câmera na ocasião, foi assassinado poucos dias depois do golpe de estado que derrubou Salvador Allende. Guzmán é forçado a se exilar e conclui o filme em Cuba, dividindo-o em três partes, lançadas em 1975, 1977 e 1979. Miguel Littín, diretor que se consagrara com *El chacal de Nahueltoro* (1969), é convidado a dirigir a empresa Chile Films,⁴ em 1970. Após o golpe, ele

também se exila. No México, dirige *Atas de Marúsia* (1975), baseado na greve de mineiros ocorrida no Chile, em 1907, e a feroz repressão imposta pelo exército, fazendo alusão à ditadura de Pinochet. Em 1985, o diretor retorna disfarçado ao país, para realizar o documentário *Acta general de Chile* (1986), dividido em quatro partes e exibido na TV espanhola. Helvio Soto dirige, na Hungria, *Chove sobre Santiago* (1976), que narra a orquestração do golpe militar. Na cena da invasão do Palacio de La Moneda, Allende é assassinado, refutando, já naquela época, a versão oficial do suicídio do então presidente. Na França, Raúl Ruiz constrói sólida obra, na qual problematiza tanto a ditadura quanto a situação dos exilados. Este conjunto de obras críticas constitui o que se chamou de cinema chileno do exílio.⁵

Na Argentina também há exemplos de filmes contestatórios realizados em contexto de pouca liberdade. Entre 1955 e 1976, o país viveu grande instabilidade política, dada a sucessão de golpes militares intercalados por breves períodos democráticos, também marcados por confrontos, vigília política, repressão policial e militar. Fernando Solanas e Octavio Getino dirigem o documentário *La hora de los hornos* (1966-1968), sobre a luta anticolonialista e a emancipação da Argentina e da América Latina frente ao domínio econômico e cultural dos EUA, que, dividido em três partes, foi exibido em circuitos alternativos (cineclubes, sindicatos e universidades) normalmente em sessões clandestinas. Solanas dirige ainda *Los hijos de Fierro* (1972-1975), cujo ator principal, Julio Drexler, foi assassinado pela Triple A,⁶ em 1974, antes mesmo da conclusão do filme, levando o diretor ao exílio. Outro caso trágico envolve Jorge Cedrón, diretor de *Operación masacre* (1972), adaptado do livro de Rodolfo Walsh (jornalista assassinado pela ditadura argentina em 1977), sobre uma emboscada feita a militantes peronistas, na década de 1950. Cedrón foi encontrado morto em uma prisão na França, em 1980, em circunstâncias ainda hoje nebulosas.⁷ O cineasta Raymundo Gleyzer, de obra marcada pela denúncia e contestação política, se exila nos EUA, de onde volta em 1976, logo após o golpe. Tinha a intenção de continuar com seu cinema combativo, mas foi assassinado em junho de 1976, permanecendo até hoje na lista dos 30.000 desaparecidos políticos do período.

Tais filmes e diretores estão inseridos em um momento particular de renovação dos cinemas nacionais, com franca oposição às convenções estéticas e narrativas clássicas, típicas dos filmes da indústria dos EUA, que domina os mercados mundiais de distribuição e exibição. Desta forma, nascem novas propostas artísticas, politizadas, de denúncia, de recusa aos princípios do cinema hegemônico, acompanhadas por um esforço teórico demonstrado em manifestos, livros⁸ e festivais de cinema na América Latina e no mundo⁹, contando com a

participação de cineastas em debates e aulas abertas. A explosão dos cinemas novos nas décadas de 1960 e 1970 atesta a afirmação de um cinema moderno, autoral e militante¹⁰ na América Latina, rapidamente sufocado pela censura, a perseguição a cineastas, a falta de estímulo financeiro e o dirigismo cultural em vários países.

Com o fim das ditaduras, a situação começa a se reverter. Na Argentina, o cinema, fomentado pelo governo Alfonsín (1983-1989), foi inserido no esforço estratégico de divulgar um novo país. Neste período, muitos filmes abordaram o período militar com propostas artísticas divergentes.¹¹ Porém, os dois governos Menen (1989-1999), de caráter neoliberal, não mostraram o mesmo entusiasmo em relação à política cultural, que sofreu um retrocesso. A condição de “cine exceptuado”¹² possibilitou que o cinema continuasse a ser produzido, apesar dos escassos recursos, enquanto outras manifestações culturais dependentes do Estado agonizavam. A redemocratização no Chile possibilitou a Ricardo Larraín realizar *La frontera* (1991), que aborda os “exílios internos” da ditadura. Enquanto Guzmán, Littín e Ruiz trafegam entre Chile e Europa, novos realizadores, atentos e críticos, como Pablo Larraín e Andrés Wood, dão início a carreiras estáveis.

Neste novo contexto, cineastas da Argentina, do Chile e de outros países da América Latina demonstram a preocupação de tentar um cinema comunicativo. A autoria, marca dos cinemas novos, tenta se equilibrar junto às necessidades de mercado e resultados de bilheteria. Em diversos países, três tendências se pronunciam: manter a postura autoral, inspirada nos diretores dos anos 1960 e 1970; buscar a comunicação direta com o público em filmes comerciais de entretenimento baseados em modelos televisivos ou do cinema dos EUA; arriscar um caminho intermediário, mesclando características do cinema de autor sem perder de vista a necessidade de comunicação com as plateias.¹³ Durante a redemocratização, o tema das ditaduras militares figura nestas três vertentes, com resultados variáveis.

Faz-se necessário um comentário a respeito da repercussão destas obras, que passa necessariamente pelos esquemas de distribuição. Há, em cinema, um necessário tripé de sustentação baseado em produção, distribuição e exibição, sem os quais uma obra não encontra seu público. Na América Latina, o esforço de comunicação é redobrado pela batalha para conquistar espaços de exibição. Desde a afirmação da economia do cinema em seus países, a distribuição de filmes é desigual em relação ao produto importado dos EUA, que domina 90% das salas de cinema, graças à política de pacotes das *majors* com as cadeias exibidoras. Tal lógica também se reproduz nas grades das TVs, nos mercados de DVDs e mesmo nos recentes serviços disponíveis na Internet, já saturados de filmes norte-americanos.

Embora seja cedo para concluir se a rede será uma boa janela de exibição para títulos latino-americanos, os primeiros indícios apontam para a reprodução do mesmo domínio.

Neste artigo, são enfatizados filmes realizados na terceira tendência, realizados por diretores que não abrem mão da autoria, mas com pretensão de se comunicar com públicos amplos. Tais propostas partem de gêneros consagrados, carregam tintas de melodrama, mas permitem a reflexão e uma revisão das fronteiras entre os cinemas clássico e moderno. Hoje, muitas obras obedecem a convenções destas duas formas de representação, alcançando resultado híbrido, visto que muitos cineastas contemporâneos estudaram em escolas de cinema e conhecem esta dualidade, alimentando-se dela.

O Chile dividido em *Machuca*

Andrés Wood estudou economia antes de cursar cinema em Nova York. *Machuca* (2004) é seu quarto longa-metragem,¹⁴ depois de *Histórias de futebol* (1997), *El desquite* (1999) e *Febre do loco* (2001). O primeiro narra três histórias sobre o futebol no cotidiano dos chilenos, e conseguiu boa repercussão no país. O segundo, baseado na obra de Roberto Parra (irmão de Violeta Parra), volta-se aos conflitos no Chile rural no início do século XX. Originalmente realizado como minissérie televisiva, ganhou novo corte para as salas de cinema. E o terceiro é uma comédia sobre moluscos de suposto poder afrodisíaco produzidos no litoral, que causam furor em uma pequena cidade. *Machuca* obteve ótimos resultados de público no Chile, batendo os 700 mil espectadores,¹⁵ firmando-se como uma das maiores bilheterias da história do país, e conseguindo distribuição internacional satisfatória. Foi financiado por políticas governamentais e pelo programa de fomento Ibermedia.¹⁶ Wood realizou ainda *La buena vida* (2008) e *Violeta foi aos céus* (2011), que, com pouca preocupação cronológica e estrutura não-linear, narra a vida da cantora Violeta Parra. A obra ganhou prêmios no Chile e também no Festival de Sundance deste ano.

Machuca narra a improvável amizade entre os meninos Gonzalo Infante, da classe média alta de Santiago, e Pedro Machuca, que vive em uma favela na periferia da cidade. Os dois se encontram quando o colégio privado de Gonzalo, dirigido pelo progressista padre McEnroe, abre vagas para garotos pobres. Tal situação causa conflitos, desperta preconceitos e traz dificuldades de adaptação aos novos alunos. Apesar disso, o tímido Gonzalo se torna amigo de Pedro e de Silvana, prima deste. Juntos, passeiam pelas ruas da Santiago como

testemunhas involuntárias da efervescência da Unidade Popular (1970-1973), e passam por experiências típicas da pré-adolescência. O personagem do padre McEnroe é baseado na história real de Gerardo Whelan, reitor do colégio onde Wood estudou, e que, de fato, procurou trazer à escola a integração social retratada no filme.¹⁷

O desenvolvimento da narrativa está na fronteira entre as convenções clássicas e as influências do cinema moderno. A estrutura do roteiro privilegia a eficiência por meio do encadeamento das ações dos personagens, concatenadas em um jogo de causa e efeito. Porém, é também uma obra com abertura para a autoria, para o subtexto, o não-dito e a sugestão de sentidos, por meio de músicas, longos planos que apontam mudanças de ritmo e a dilatação do tempo em certas cenas. A apresentação e a construção dos personagens obedecem a normas clássicas, assim como a descrição dos espaços. A interpretação é naturalista e as motivações dos personagens principais e secundários criam um ambiente de rápida familiarização para o espectador.

Mesmo sendo o personagem principal, Gonzalo não desencadeia todas as relações causais, como se espera de um protagonista clássico.¹⁸ Ele o faz em alguns momentos, mas, em outros, é levado pelas circunstâncias e por outros personagens, como Maria Luisa, sua mãe, que o leva à casa de Roberto, amante dela, contra sua vontade. Há também situações embaraçosas na escola, e eventos promovidos por Pedro e Silvana, por quem Gonzalo se apaixona. Com um protagonista que se encontra em uma zona de incertezas, o maior trunfo do filme é dar conta de três eixos narrativos centrais: os desdobramentos da amizade entre os garotos, na escola e fora dela; a cisão social e política do período; a desagregação familiar paralela às mudanças no país. Neste enredo, o colégio é um microcosmo que reproduz a realidade social, cujas contradições, conflitos e preconceitos se fazem presentes também em outras esferas. A desagregação familiar é paralela à ruína da democracia no país, cujos evidentes sinais de cisão na sociedade chilena se somam aos indícios da separação dos pais de Gonzalo.

A preocupação na construção dos personagens é reforçada pelo cuidado na descrição dos espaços. Primeiro, a casa de Gonzalo. Em seguida, a escola. A direção de arte, as inserções de comentários de rádio, figurinos e cortes de cabelo reconstituem o Chile da época. Aos poucos, novos personagens agregam mais cores e contornos sociais, sempre claros ao espectador. O mesmo vale para os ambientes. As ruas são os palcos das manifestações políticas entre defensores e críticos de Salvador Allende, nas quais se vendem bandeiras de partidos rivais. A favela onde habitam Pedro e Silvana evidencia o desnível social. A mãe de Pedro ganha lenta e discreta importância no filme, até causar o impacto emocional necessário

na reunião em que os pais discutem a postura do padre McEnroe na direção do colégio. Tais elementos fazem de *Machuca* um filme de contrastes, de opostos que coexistem, de uma sociedade dividida, cujas reverberações se sentem ainda hoje, conforme analisado em documentários como *A Promise to the Dead: The Exile Journey of Ariel Dorfman* (2007), de Peter Raymont, e *A Morte de Pinochet* (2011), de Iván Osnovikoff e Bettina Perut.

Há uma competente construção das discrepâncias entre as casas dos personagens e a maneira como vivem. As privações de Pedro são contrapostas à abundância material de Gonzalo. Tão importante quanto a apresentação dos espaços é a estranheza que cada menino sente ao visitar o outro, em espaços aos quais não pertencem, fazendo-os perceber os limites entre os dois mundos, que a infância costuma ignorar e fazer evanescer. Porém, em uma visita de Gonzalo, tal fronteira se mostra intransponível naquele Chile cindido, quando o pai de Pedro, bêbado, humilha seu filho perante todos, momentos depois de Silvana ironizar a admiração dos meninos pelas histórias de Zorro, ao dizer “Que bobagem! Como pode um branco ser amigo de um índio?”, comentário ácido sobre a realidade social chilena. Será mesmo impossível? Mais variáveis são adicionadas conforme o personagem de Silvana ganha importância, reforçando as diferenças entre a timidez de Gonzalo e a esperteza de Pedro. A relação que nasce entre Gonzalo e Silvana também dá pistas sociais, quando ela faz piadas sobre a origem rica dele como sinal de alienação. Ele se constrange nestas situações, pois não consegue mudar tal condição, embora as experiências que vive o façam mudar, estratégia comum em muitos filmes. Gonzalo muda de acordo com os acontecimentos, as amizades, os problemas de família e os dilemas do novo contexto escolar.

Além de Silvana, outros personagens secundários cumprem funções claras na representação do dinâmico panorama social e político da época, com comportamentos e posicionamentos ideológicos importantes para o enredo. Patricio Infante, pai de Gonzalo, é um democrata, trabalha para as Nações Unidas, simpatiza com Allende e tem desprezo pelas tendências fascistas do genro, mas é cético quanto aos rumos do socialismo. Após um jantar com a família, ele afirma a possibilidade de morarem em Roma, dizendo “O socialismo é o melhor para o Chile, mas não para nós”. Porém, tal sugestão não se confirma, pois, no epílogo, Maria Luisa opta por continuar no Chile, abrigada por Roberto, seu amante rico. Gonzalo está na mesma casa, mas não se sabe mais de Patricio. Seria o exílio na Itália? O tio de Pedro, que sobrevive vendendo cigarros e bugangas nas manifestações, é o típico sujeito que se utiliza da esperteza para sobreviver (tipo frequente em filmes latino-americanos). Mas a despeito do oportunismo de vender bandeiras em manifestações da direita, ele se posiciona a

favor de Allende. O mesmo vale para Silvana, que, em inúmeras falas, revela consciência de classe e conhecimento da disparidade social em jogo.

Roberto, o amante reacionário de Maria Luisa, é vivido por Federico Luppi¹⁹, veterano ator argentino. Ele representa um extrato social contrário aos rumos do Chile socialista e que, por ironia, estudou no mesmo colégio elitista de Gonzalo. Justamente por isso, condena as tendências do padre McEnroe, vistas por ele como “vermelhas”. Há o namorado da irmã de Gonzalo, pertencente a um grupo de repressão paramilitar.²⁰ Ambos revelam a adesão da elite chilena ao projeto de extrema direita a ser implantado. É singular o posicionamento de Maria Luisa,²¹ sua indiferença ao contexto chileno contraposta ao seu rechaço à decisão do padre McEnroe. Ao participar de uma manifestação de rua, revela-se alheia ao panorama político. Na mesma cena, deixa transparecer seus preconceitos de classe ao esbravejar contra Silvana, a quem chama de “favelada”. Em seguida, tal preconceito é reproduzido por Gonzalo, quando Silvana e Pedro “roubam” sua bicicleta. Se, na fala de Maria Luisa está claro o maniqueísmo caro ao melodrama, a mesma frase, dita por Gonzalo, problematiza a questão, pois a dispara contra seus amigos. Vê-se, portanto, um território onde habitam cinema tradicional e moderno, de forma ambígua.

Outra estratégia bem sucedida em *Machuca* é concentrar cerca de três quartos da história no período da Unidade Popular. Esta representação cria um vínculo entre espectador, personagens e contexto histórico. É mais comum ver obras que partem dos golpes militares, questionando crimes políticos, mas *Machuca* adota outro viés.²² Resta ao clímax, e sua função de impacto emocional, as consequências do golpe militar, carregando as tintas do melodrama com recursos estéticos como a música, a câmera lenta, a textura monocromática da fotografia na cena da invasão militar à favela, e o tom esverdeado na intervenção militar no colégio. A expulsão das crianças, o clima repressivo e a despedida do Padre McEnroe (que trazem à memória *Adeus, Meninos* (1987), de Louis Malle), ganham força por conta do acúmulo de informações prévias.

Por fim, apesar da temática séria e da intensidade dramática, *Machuca* não carece de humor. Há cenas engraçadas na escola, nas ruas e uma piada sutil sobre o mercado negro, criado após o boicote de empresas nacionais e multinacionais capitaneadas pelos EUA. Em uma cena curta, Gonzalo vai com seu pai ao mercado negro. Há inúmeros produtos estocados em grande quantidade. Após a compra, eles saem sorrindo em câmera lenta (o pai fuma, sendo que os cigarros eram restritos) em direção a uma rua onde se vê placas de “não há cigarros”, “não há chocolate”, “não há leite”. Os produtos eram retidos pelas empresas de

abastecimento, para serem vendidos de forma clandestina, agravando o discurso contrário a Allende.

Fuga e insegurança em *Kamchatka*

O cineasta Marcelo Piñeyro estudou cinema na Universidade de Mar Del Plata na década de 1970. Porém, a escola foi fechada abruptamente, em 1976, após o golpe militar.²³ Piñeyro adia seus planos de trabalhar com cinema e chega a viver no Rio de Janeiro por alguns meses. Ao retornar à Argentina, trabalha com publicidade. Conhece o diretor Luiz Puenzo e se associam para produzir *A história oficial* (1985), pioneiro na abordagem do sequestro de bebês, filhos de desaparecidos, adotados ilegalmente durante a ditadura por pessoas próximas dos círculos de poder. O filme foi bastante criticado pela estrutura melodramática e pela suposta simplificação do quadro político, ao escolher como protagonista uma mulher burguesa, casada com um advogado influente nos meios civis-militares. Apesar disso, *A história oficial* torna-se um marco do cinema argentino, de grande repercussão fora do país, refletida em prêmios internacionais.²⁴

Na década seguinte, Piñeyro passa a dirigir seus filmes, com temas pertinentes à realidade social da Argentina, com ampla comunicação com o público e bons resultados de bilheteria. Seu filme de estréia é *Música feroz* (1993), sobre a juventude nos anos de chumbo e a trajetória de um cantor de rock vítima da ditadura. Seguindo convenções do *thriller* e do *road movie*, realiza *Caballos salvajes* (1995), *Cinzas do paraíso* (1997) e *Plata quemada* (2000), sobre crimes e corrupção em diferentes níveis da sociedade. Depois de *Kamchatka*, dirige *O que você faria?* (2005), baseado na peça *El método Grönholm* (2003), do catalão Jordi Galcerán, ironizando um cruel processo seletivo de emprego imposto aos candidatos, de forma a dissuadir os mais “fracos”. A competição inescrupulosa é resultado da globalização atual, estruturada em decisões econômicas de empresas transnacionais e suas influências sobre os governos. *Las viudas de los jueves* (2009) mira na corrosão moral em tempos de obediência ao corolário econômico neoliberal imposto à América Latina. Assim, os filmes de Piñeyro atualizam o debate político, utilizando recursos narrativos clássicos e estruturas de gêneros consagrados, mas sem abrir mão da reflexão.

*Kamchatka*²⁵ narra o dilema de uma família cujos pais se escondem da repressão militar em uma casa no interior. Ricardo Darín e Cecilia Roth interpretam o casal de ativistas

contrários ao regime, que os leva à clandestinidade juntos de seus dois filhos. É curioso que os personagens não têm nomes, mas apelidos. Tal escolha é coerente com o ambiente familiar e com o tema da clandestinidade. Há, portanto, dois eixos narrativos centrais: o cerceamento da família, na perseguição aos pais e na criação dos filhos pelos avôs (situação de inúmeros filhos de desaparecidos na Argentina); e a clandestinidade, seja a dos protagonistas ou a de Lucas, personagem secundário.²⁶ A estrutura clássica é evidente na apresentação rápida dos perfis dos personagens. O pai é explosivo e determinado e a mãe é acolhedora, compreensiva e pragmática. Ambos são prudentes em relação aos filhos. Harry é astuto e zeloso com o irmão mais novo. Tal artifício se repete em relação ao contexto. Na primeira cena, na escola, há um *lettering* que informa “outono de 1976, poucos dias após o golpe militar”, seguida pelo bloqueio de soldados que a mãe de Harry encontra. Após esta cena, soldados ou outros personagens identificados como perseguidores não são mais vistos, pois a conjuntura já está dada.

Kamchatka tem um enredo mais simples que o de *Machuca*. Há menos personagens e a maior parte das ações acontece no esconderijo. O drama central é o abalo causado na família pelo que está “fora” da casa. Há outras diferenças. Aqui a história se passa depois do golpe militar, não havendo contextualização prévia. Além disso, não se vê personagens identificados com a direita. Os agentes da ditadura agem sorrateiramente, sem rosto, invisíveis, como na cena em que a família volta da visita aos avôs, encontrando a casa revirada. Apesar da ausência de antagonistas “na tela”, há o impacto emocional típico do melodrama, quando a mãe chora após a quebra de ilusão do refúgio seguro, apontando que eles, adultos e crianças, estão vulneráveis.

A menção aos problemas por meio de metáforas traz o principal motivo de crítica ao filme, pois seria uma simplificação política, dada a falta de informações sobre as formas de resistência dos pais e de Lucas. Quando Harry questiona este último a respeito de sua militância, ele é evasivo, evitando o aprofundamento crítico do filme. Além disso, ao adotar o ponto de vista do garoto, é fácil justificar a ausência de uma discussão mais aberta, já que, aos dez anos de idade, ele não poderia entender o contexto.²⁷ Tais pontos são trabalhados com mais profundidade em *Machuca*, ao se considerar a maturidade com que Silvana encara as diferenças sociais entre ela e Gonzalo, a estranheza deste ao visitar Pedro e os preconceitos vividos por este na escola. Mesmo assim, as metáforas rendem ótimas cenas, como a do pír da casa do avô. O menino insiste em tirar uma foto do pai, que resiste, pois não gosta de ser fotografado. No momento do clique, o pai sai do enquadramento, restando a imagem desfocada do rio e das plantas, como metáfora da ausência.

Por fim, ambos os filmes utilizam recursos como cartazes, figurinos, direção de arte, locuções de rádio e informações da televisão de forma consistente. Em *Machuca*, na primeira cena, o rádio noticia as decisões do ministro José Toha. Há também a visita de Allende à URSS, que desperta reações diferentes na casa de Gonzalo Infante: o namorado de sua irmã chama o presidente de imbecil, sob o olhar de desaprovação de Patricio Infante. Próximo do epílogo, o pronunciamento oficial de Pinochet na televisão é acompanhado pelas crianças e a empregada (sem os pais) em uma sala escura. Há recurso similar em *Kamchatka*, quando Videla discursa na televisão e é prontamente desqualificado pelo pai. Por fim, elementos da indústria do entretenimento da época pontuam a infância e as relações familiares. Além da já citada ironia de Silvana na relação entre Zorro e Tonto, há citações nada gratuitas em *Kamchatka*. Os comentários sobre a série *Os Invasores*, da qual Harry e seu pai são fãs. Menciona-se um episódio em que uma família é raptada em sua própria residência, fazendo relação direta às práticas dos órgãos de repressão daqueles tempos. A referência a Houdini, herói cuja maior característica é conseguir escapar da morte certa, faz Harry projetá-lo em seu pai. Para o menino, Houdini é um “escapista, e não um mágico”.

Considerações finais

Neste artigo, optou-se por analisar dois filmes com estruturas narrativas clássicas em essência, com abertura para opções autorais. *Machuca* e *Kamchatka* não são, em absoluto, filmes militantes como os produzidos no momento de afirmação do cinema moderno na América Latina, de cineastas engajados na possibilidade de uma revolução social. A adesão estética ao modelo clássico traz prós e contras para a representação política. Critica-se a necessária simplificação do contexto histórico feita em nome de maior comunicação com o público. Porém, como pode um filme sozinho dar conta de toda a complexidade do cenário político representado?

O cineasta grego Costa-Gavras compara um filme de tema político a um fósforo, sendo um ponto de partida.²⁸Sua vasta obra se moldou pelo tratamento clássico e o uso de convenções de gênero (sobretudo o *thriller*), por exemplo, em *Z* (1969), *A confissão* (1970), *Estado de sítio* (1973), *Seção especial de justiça* (1975) e *Missing – O desaparecido* (1982). Tais concessões não excluem a possibilidade de reflexão, como foi apontado em passagens acima. Da quantidade de obras sobre as ditaduras militares há desde modelos mais

comunicativos até os de abordagem mais densa, criando um conjunto considerável. Tal produção requer uma reflexão crítica e a sua apropriação em ambientes escolares e universitários. É sintomático o crescimento de trabalhos acadêmicos sobre cinema nos mais diversos campos do conhecimento. Muitos cineastas latino-americanos se utilizam de estratégias clássicas, discutindo temas renegados e delicados, como a violência de estado e seus crimes recentes. Desta forma, preenche-se uma lacuna, visto que setores da sociedade não parecem dispostos a continuar debatendo e investigando o passado vivido sob o militarismo.

É preocupante a adesão ao discurso de simpatizantes dos regimes, que evocam com orgulho o passado repressivo, seja por convicção ideológica, ou, pior, por conveniência política. Assim, a opção estética de uma obra parece ficar em segundo plano frente à necessidade de afirmação das democracias na América Latina, que passa necessariamente pela condenação dos responsáveis pelos desaparecimentos forçados e assassinatos. O cinema ajuda a manter esta inquietação, trazendo a reflexão para que a sociedade continue a se organizar e a cobrar providências sobre seu passado. Tais filmes narram o passado para discutir o presente, cuja impunidade permanece. Ao invés de um embate entre cinema militante e cinema clássico, é preferível um novo rumo de discussão, com acesso aos filmes e debates, pois é imperativo evitar o esquecimento.

Por fim, se parecer excessivo o número de obras sobre as ditaduras militares no cinema latino-americano, pode-se evocar uma reflexão feita por Patricio Guzmán, em curso recentemente ministrado em São Paulo.²⁹ A respeito dos depoimentos de sobreviventes, em seu filme *El caso Pinochet* (2001), Guzmán afirmou que cada entrevistado mereceria um romance. Quando lhe perguntam se já há filmes suficientes sobre a ditadura ele diz que não, que há poucos, pois cada pessoa que sobreviveu à ditadura tem sua história, que merece ser contada. No campo do documentário, a discussão é ainda mais complexa, pois aqueles que denominamos personagens por necessidades de terminologia são, na verdade, pessoas com histórias e traumas reais. São, portanto, muito maiores que os personagens e que os próprios filmes.

¹ Universidade de São Paulo, vmastropaulo@yahoo.com.br.

² GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25. O autor aponta que cerca de 90% dos filmes latino-americanos foram realizados na Argentina, no Brasil e no México, restando apenas 10%

para todos os demais países. Tal fato revela a discrepância de estrutura e investimentos na atividade cinematográfica da América Latina.

³ IZCUE, Nora. *A cinematografia dos países andinos*. In: MELEIRO, op. cit.

⁴ A Chile Films foi criada na década de 1940, com o intuito de impulsionar um sistema profissional de produção. O estímulo vivido na Unidade Popular cessa com o golpe militar de 1973. Há mais informações sobre a empresa em SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Tradução de Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 187-200.

⁵ *Ibid.*, p. 200-205. Elaborado tal conceito baseado na unidade temática de denúncia à ditadura, vista em inúmeros filmes de diretores chilenos exilados em diversos países.

⁶ Organização paramilitar de extrema-direita que começou a cometer atentados antes mesmo do golpe militar de 1976.

⁷ VAREA, Fernando Gabriel. *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)*. Rosario: Editora Municipal de Rosario, 2006, p. 29.

⁸ Exemplos de manifestos de repercussão são: *Cine y subdesarrollo* (1962), de Fernando Birri; *Hacia un tercer cine* (1969) de Fernando Solanas e Octavio Getino; e *Estética da fome* (1965), de Glauber Rocha, que, anos antes, publicara o livro *Trajectoria crítica do cinema brasileiro* (1962).

⁹ Os festivais de Viña del Mar, no Chile, Mérida, na Venezuela, firmam-se como pontos de encontro e articulação dos cineastas latino-americanos, a exemplo do pioneiro SODRE, ocorrido no Uruguai, em 1958. Na Europa, festivais em Locarno, Pesaro e Karlovy Vary são janelas privilegiadas para estes cineastas, que já viviam dificuldades em seus países.

¹⁰ Nem todo cinema moderno na América Latina foi militante. Na Argentina da década de 1960, por exemplo, houve a consolidação do *Nuevo Cine* e de diretores como Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio e José David Kohon, com outras propostas temáticas e estéticas.

¹¹ Em MASTROPAULO, Vanderlei Henrique. *As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, há um panorama do cinema argentino na década de 1980, e análises de filmes do período.

¹² GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005, p. 108.

¹³ Esta tripla tendência da produção, no Brasil e na Argentina, é um dos temas abordados em MASTROPAULO, op. cit.; KING, John. *Cinema in Latin America*. In: Idem (Org.). *Modern Latin America culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 303-312, também sinaliza que o cinema contemporâneo na América Latina tem preocupação simultânea com resultados de bilheteria e bons resultados artísticos.

¹⁴ *Machuca* (2004). Direção: Andrés Wood. País: Chile, Espanha, Argentina, Reino Unido, França. Formato: 35 mm. Duração: 120 min. Produtora: Andrés Wood Producciones, Tornasol Films, Paraíso Production, Momoun Hassan. Roteiro: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Andrés Wood. Produção: Andrés Wood, Gerardo Herrero, Mamoun Hassan. Fotografia: Miguel Joan Littín. Montagem: Fernando Pardo. Música: José Miguel Miranda, José Miguel Tobar. Som: Miguel Hormazábal. Direção de arte: Rodrigo Bazaes. Elenco: Intérpretes: Matias Quer, Ariel Mateluna, Federico Luppi, Aline Kuppenheim. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=574>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

¹⁵ Conforme entrevista de Andrés Wood para a TV UOL. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/machuca--andres-wood-04026ADC8903E6>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

¹⁶ Em VILLANAZA, Libia. *Iniciativas sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição do cinema latino-americano*. In: MELEIRO, op. cit., há informações sobre o funcionamento do programa Ibermedia, a participação de cada país membro e outras formas de co-produção na América Latina.

¹⁷ Conforme entrevista de Andrés Wood para a TV UOL, após o golpe de estado, a intervenção militar no colégio realmente aconteceu. Disponível em:

<<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/machuca--andres-wood-04026ADC8903E6>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

¹⁸ Em MASTROPAULO, op. cit., p. 121-137, a análise do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), de Cao Hamburger, evidencia característica similar de seu protagonista.

¹⁹ Luppi tem extensa carreira no cinema argentino desde a década de 1960 e participações em filmes internacionais. Há muitos personagens de postura crítica vividos por ele, como em *La Patagonia rebelde* (1974), *Tiempo de revancha* (1981), *Los últimos días de la víctima*, *Um lugar no mundo* (1991) e *Lugares comuns* (2003), entre outros.

²⁰ Tal qual a Triple A, na Argentina, os grupos paramilitares de direita já organizavam atentados no Chile antes mesmo do golpe de Pinochet.

²¹ Em entrevista a *Close-up Film*, Wood encara o personagem da mãe como superficial, uma mulher que nunca amadureceu, mas que, sem dúvida, ama o filho. Wood gosta da ideia do filho sempre ser fiel à mãe, não importando o que acontece, pois dá mais profundidade à relação. Disponível em: <<http://www.close-upfilm.com/features/Interviews/andreswood.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2012.

²² Como, por exemplo, *O Segredo dos seus Olhos* (2009), de José Juan Campanella, que também busca a afirmação de estilo e a conquista de público. O uso desta estratégia é consciente, ainda mais ao se considerar o circuito internacional cumprido por ambos, pois isto requer o diálogo com espectadores de diversos países, que desconhecem a história do Chile e da Argentina.

²³ MOURÃO, Maria Dora (Org.). *Ciclo de debates: 1º festival latino-americano de cinema de São Paulo 2006*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008, p. 100.

²⁴ KRIEGER, Clara. *La historia oficial*. In: ELENA, Alberto; LOPEZ, Marina Diaz (Ed.). *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999, p. 333.

²⁵ *Kamchatka* (2002). Direção: Marcelo Piñeyro. País: Argentina, Espanha. Formato: 35 mm. Duração: 103 min. Produtora: Patagonik Film Group; Alquima Cinema. Roteiro: Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi, Francisco Ramos. Fotografia: Alfredo Mayo. Montagem: Juan Carlos Macías. Música: Bigel Mendizábal. Som: Carlos Abbate & Díaz. Direção de arte: Jorge Ferrari, Juan Mario Roust. Elenco: Ricardo Darín, Cecilia Roth, Héctor Alterio, Fernanda Mistral, Tomás Fonzi, Mónica Scapparone, Milton de la Canal, Matías del Pozo, Evelyn Domínguez, Leticia Bredice. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=628>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

²⁶ *Kamchatka* não foi lançado em DVD no Brasil, apesar de sua exibição nas salas de cinema. No *making of* do DVD argentino, Marcelo Figueras, roteirista do filme, afirma que o enredo original tratava do relacionamento entre o avô e os meninos, filhos de desaparecidos. Porém, ao adicionar o tema da clandestinidade e a presença dos pais, o filme tornou-se duplamente atrativo.

²⁷ Em MASTROPAULO, op. cit., p. 112-119, *Kamchatka* é analisado com mais detalhes.

²⁸ GEORGAKAS, Dan; RUBENSTEIN, Lenny. *Cineaste interviews: on the arts and the politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press, 1983, p. 71-72.

²⁹ Curso promovido pelo Instituto Vladimir Herzog, entre 4 e 7 jul. 2012, na Cinemateca Brasileira, junto à mostra de filmes e exposição de cartazes sobre a resistência à ditadura militar. Disponível em: <<http://vladimirherzog.org/mostra-site/index.php>>.