

CELACC/ECA-USP

FELIPE JOSÉ FERREIRA MURGAS

**O CINEMA POLÍTICO BRASILEIRO E CHILENO NA
DITADURA**

São Paulo – S.P.

2015

CELACC/ECA-USP

FELIPE JOSÉ FERREIRA MURGAS

**O CINEMA POLÍTICO BRASILEIRO E CHILENO NA
DITADURA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-graduação
em Mídia, Informação e Cultura da Universidade de
São Paulo, produzido sob a orientação do Prof.
Vinicius Souza.

São Paulo – S.P.

2015

SUMÁRIO

	Pg.
RESUMO	4
INTRODUÇÃO	6
A PRÉ DITADURA	7
A BATALHA NO CHILE	14
O NOVO CINEMA DO BRASIL	16
IRMÃOS DIFERENTES	18
REFERÊNCIAS	21

Resumo

Apesar de serem países chamados latino-americanos e ambos terem passado por um golpe de estado, Brasil e Chile trilharam caminhos diferentes na construção da história do seu cinema no decorrer desse período. O passado de lutas sociais tornou o Chile não só teoricamente preparado por meio do engajamento político como fez com que refletisse em uma articulação sem igual da população de camadas sociais menos favorecidas. Em contra partida, o Brasil encontrou sérios problemas na chamada “doutrinação” social, enfraquecida pela tática do governo militar em estimular produções sem nenhum cunho político, ocasionando uma espécie de “empobrecimento cultural” na população, que mesmo entre os mais engajados, encontrava dificuldade em se articular. Esse panorama distinto entre países tão próximos com histórias tão semelhantes de um mesmo período é o tema discutido nesse artigo.

Palavras chave: Brasil . Chile . ditadura . cinema . política.

Resumen

A pesar de países latinoamericanos y además sufrido un golpe de Estado, Brasil y Chile siguieron diferentes caminos en la construcción de la historia de su cinematografía durante este período . La historia de las luchas sociales convirtió Chile, no sólo preparó teóricamente a través del compromiso político, como hizo reflejar en la población de los grupos sociales menos favorecidos un compromiso político. Por el otro lado, Brasil ha encontrado serios problemas en el "adoctrinamiento" social, debilitado por la táctica del gobierno militar para estimular la producción sin ningún sesgo político, haciendo una especie de " empobrecimiento cultural " en la población, incluso entre los más comprometidos, tenían dificultad en la articulación. Este panorama distinto entre países tan cercanos con historias tan similares de la misma época es el tema tratado en este artículo.

Palabras clave: Brasil . Chile . dictadura . cine . política.

Abstract

Even though they are Latin American countries and both have been through a coup d'etat, Brazil and Chile have followed different paths in the construction of the history of their movies throughout this period. The history of social struggles made Chile not only

theoretically prepared through political engagement but it also did that it reflected in a unique joint of less favored social strata. On the other hand, Brazil found serious problems in the so-called social "indoctrination", weakened by the tactic of the military Government in stimulating productions with no political hallmark, leading to a kind of "cultural impoverishment " on the population, that even among the most engaged, it was difficult to articulate. This distinguished panorama about countries that are so close, with stories so similar from the same period, is the topic discussed in this article.

Keywords: Brazil . Chile . dictatorship . cinematography . policy.

Introdução

A arte é uma forma de expressão decorrente da necessidade e liberdade do criador em expor sua ideia ou sentimento em uma obra. O Audiovisual, objeto principal aqui analisado – sobretudo a produção cinematográfica –, passava por mudanças nos anos 1960 tanto no Brasil como no Chile, antes mesmo dos respectivos países sofrerem golpes de estado. O Brasil tinha, no Cinema Novo, a esperança de uma nova estética visual, oficializada em 1952 no Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, com o desejo de mudança na produção de filmes. Enquanto isso, no Chile, o movimento “Nuevo Cine Chileno” surgiu no *Festival de Viña del Mar* de 1967, por meio de um encontro entre os principais cineastas chilenos da época.

A Unidade Popular, liderada por Salvador Allende, também contava com uma expressão cinematográfica de produções que refletiam sua visão política, baseada em uma visão anticapitalista focada nas lutas de classe. É esse o cenário da produção cinematográfica no momento em que ocorreram os golpes de estado e, conseqüentemente, o início da ditadura em ambos os países aqui estudados.

No processo ditatorial, um país sofre censura intelectual e cultural em todos os âmbitos julgados perigosos ou contrários ao regime. Essa censura afeta não só o cinema como toda a classe artística, que quando não é censurada politicamente, o é moralmente em temas sexuais, familiares ou religiosos. No Chile, por exemplo, muitos dos filmes gravados durante o governo da Unidade Popular tiveram de ser finalizados fora do país depois do golpe de 1973, no que viria a se tornar o “cine de exílio”. Nesse contexto, a produção audiovisual brasileira e chilena encontraram obstáculos e buscaram, em novos movimentos, por meio de novas linguagens, expressar a nova realidade política e social. Após o golpe militar no Brasil, o Cinema Novo se transforma e, valendo-se de novas formas, com uma influência do tropicalismo, muda os temas até então trabalhados. Na região da cidade de São Paulo, mais conhecida como “Boca do Lixo”, crescem e se popularizam as produções de cunho erótico, conhecidas como “pornoanchadas”. Em contrapartida, outro tipo de produção também ganha destaque: os chamados filmes “marginais”, que abordavam a sensação oposta à que o regime militar tentava passar, criando cenas violentas sob todos os aspectos, onde não haviam heróis e sim personagens sem perspectivas, desiludidos e marginalizados, como pode ser observado em *O bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla e *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane. Ao mesmo tempo que o cinema nacional se popularizava e se tornava comercial, os filmes marginais também ganharam seu espaço em

retratar as diferentes realidades sociais que existiam no Brasil, como o caso de *Pixote* (1980) e, ainda, os diversos filmes que passaram a falar da ditadura no final dos anos 80 e começo dos 90.

A importância de preservar a memória e a relevância que um movimento político e social tem perante qualquer regime opressor é necessária. Muitas das produções cinematográficas dessa época reverberam até hoje através de questionamentos e informações históricas que usamos para entender o comportamento de nossa sociedade. A censura teve seu papel em reprimir a liberdade individual, artística e foi um instrumento de manipulação da informação, o que nos priva, em alguns casos, de conhecer a existência de diversas obras; por isso é necessário resgatar e discutir o máximo do material ainda disponível.

A pré ditadura

Da metade dos anos 50 para frente, o Brasil passou por um momento de otimismo político, que mudaria positivamente a cultura e, em particular, o cinema. A chamada política nacionalista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1960) fez o país entrar numa era industrial, cujo lema era “cinquenta anos em cinco”. Com essa industrialização foi criada a capital Brasília e com ela a esperança do progresso.

Tal progresso era esperado também nas artes. Em 1958 nascia com João Gilberto a Bossa Nova, espécie de novo samba. No teatro, onde surgiam grupos como Arena e Oficina em São Paulo, e mais tarde, Opinião, no Rio de Janeiro. Nascia, portanto, toda uma experimentação em busca da identidade brasileira, com temas que valorizavam nosso povo e cultura. (PINTO,2000)

No cinema, essa mudança tem início em 1952 no *I Congresso Paulista de Cinema* e no *I Congresso Brasileiro de Cinema*. Jovens cineastas, principalmente da Bahia e do Rio de Janeiro, discutem os novos ideais do cinema brasileiro; assim nasce o Cinema Novo, que tinha como principais nomes Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, cineastas que discutiam a realidade brasileira com temas ligados ao subdesenvolvimento do país. O filme *Rio 40 graus* (1955) é considerado a primeira produção expoente do cinema novo. Em 1956 Glauber Rocha lança um manifesto intitulado “EZTETYKA DA FOME 65”, referindo-se à fome de alimentos, tema sempre presente nas obras do Cinema Novo e, ao mesmo tempo, representando a fome de cultura do Brasileiro e Latino Americano de modo geral. Por isso, era recorrente que o viés do cinema novo fosse voltado ao campo ou a zonas semi-rurais, já que no entendimento político daquela época a revolução se daria nesses locais.

A exemplo disso temos, em *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 1981):

Gustavo Dahl disse que ‘nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem.’ Gustavo definiu nosso pensamento. Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, John Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em Ganga Bruta nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patriotismo cultural.

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é haute couture, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (GLAUBER, 1981, p. 52)

A realidade humana a qual Glauber se refere pode ser vista na maioria dos filmes do movimento. O filme *Vidas Secas* (1963) por exemplo, baseado na obra de Graciliano Ramos, escrito em 1938, conta, de forma atemporal, a história de retirantes em busca de condições melhores de vida. Tanto na época do filme quanto hoje, os retirantes ainda buscam seu espaço, assim como o personagem principal da obra *Morte e Vida Severina* (1977), adaptação literária de obra homônima de João Cabral de Melo Neto. O Cinema Novo procurava mostrar, assim, de forma direta e com linguagem social acessível as mazelas sofridas pelas classes menos favorecidas no Brasil: o homem do sertão, o homem do campo, o homem das favelas e até os pobres pescadores, presentes em *Barravento* (1962) de Glauber Rocha, filme que conta a histórias dos pescadores da ilha de Barraquinho na Bahia que têm um conflito com um de seus ex-moradores, que volta da cidade disposto a apresentar para os conterrâneos a exploração por eles sofrida pelo senhor dono das redes. Passível de interpretação mais profunda, esse filme foi visto, na época, apenas como um filme que narra a alienação e incapacidade de lutar de um povo por conta de sua religião, como afirmado por Luis Carlos Maciel em *Dialéticas da violência* (1965):

Barravento revela a preocupação fundamental de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia da Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação de jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização. (p.201)

Ismail Xavier considera que o filme vai além, afirmando:

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela de diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. (XAVIER, 2007, p. 25)

O filme não pode ser analisado como um todo, mas sim com interpretações individuais de elementos que, muitas vezes, podem sobrepor ou contradizer a interpretação proposta. Em virtude dessas imagens individuais e sobrepostas, Xavier afirma:

No seu estilo convulso, (*Barravento*) adere e se afasta do objeto do seu discurso, num movimento que torna ambíguo os valores que, em última instância, a orientam, assim como torna opacos certos episódios de sua história. Diante de seus desequilíbrios, só uma interpretação altamente seletiva é capaz de privilegiar o que há nela de crítica externa à cosmovisão dos pescadores.[...] Há sem dúvida, uma convivência entre religião e miséria que desgasta essas crenças aos olhos urbano-industriais. (2007, p. 49)

A alienação religiosa, vista a princípio e superficialmente, abre espaço para uma análise contextual, da relação dos pescadores da vila e as crenças locais com o pescador que voltou agora da cidade e suas novas crenças. Uma interpretação ambígua de quem, na verdade, tornou-se alienado – o personagem que deixou a comunidade – rompendo com a identidade cultural e a situação real trazida por ele: a consciência de classe e a luta contra a exploração do trabalho. Como explica Xavier (2007, p. 113) :“*Barravento*, filme, é a equação irresolúvel que confronta essas duas perspectivas, recusando o ponto de vista transcendente que, exterior a elas ou privilegiando uma delas, avançaria a resposta única e fecharia o discurso.” Mais que apenas uma alienação por conta da religião, essa realidade vivida pelos pescadores em meio à pobreza encontra, muitas vezes, a fome, por comida ou dias melhores ou por uma consciência de liberdade social, essa tão almejada e discutida por Glauber em seus filmes, como “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, com uma temática que vai ultrapassar a ditadura até “*Morte e Vida Severina*” (1977) de Zéito Viana, que discute a reforma agrária e uma divisão mais justa das terras e latifúndios. A ideia de um cinema novo engajado na revolução, na denúncia da fome por parte do camponês ou trabalhador humilde e que nele seja formado o espírito da revolução; todo o engajamento político que segundo Glauber seria necessário para a mudança é reforçado no emblemático *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

(1964). O sertão toma a forma do cenário tipicamente brasileiro, que apesar de símbolo nacional, era o ambiente onde a estética da fome acontecia e onde a mudança deveria acontecer. “Deus e o Diabo” trabalha de forma metafórica, através da simbologia dos ícones e não exatamente de uma forma fiel à história real e mescla o misticismo e referencial histórico das figuras do sertão – como Lampião, Padre Cícero, Corisco, Antonio Conselheiro – com a ideologia revolucionária de mudança que Glauber desejava ao brasileiro que lá vivia. Manuel, o personagem principal do filme, é o camponês que luta contra a exploração, é enganado pela religiosidade, luta por ideais alheios e no final encontra sua liberdade para que, sozinho, encontre seu caminho. Novamente a liberdade, a “libertação”, tem base num filme de Glauber.

No Chile, uma coalizão partidária formada por vários segmentos da esquerda chilena governou o país entre 1970-1973: a Unidade Popular, responsável pela eleição do Presidente Salvador Allende. A coalizão defendia a chamada “via chilena para o socialismo”, construindo uma sociedade mais justa e menos desigual através de programas de redistribuição de renda, nacionalização de grandes indústrias, reforma agrária etc. Em 1967 acontece o Festival de Cinema de Viña del Mar, que permitiu reunir cineastas que até então produziam individualmente para a cena documental chilena. As conclusões tiradas do encontro podem se resumir em três pontos: a) desenvolver uma cultura nacional anticolonialista; b) abordar os conflitos sociais para conscientizar a “massa”; c) atuar com uma perspectiva continental. Nascia ali o “Nuevo Cine” chileno, que tinha em seu nome uma referência a uma das ramificações culturais mais fortes de sua história: A “Nueva Cancion” chilena, e tinha como principais diretores do movimento Helvio Soto, Raul Ruiz, Miguel Littin e o documentarista Patricio Guzman. Essa nova perspectiva de mudança que acontecia no Chile chamava atenção inclusive de televisões europeias, que queriam acompanhar de perto as transformações que afetariam os projetos da sua própria esquerda. As eleições de 1970 reforçaram o compromisso do cinema político chileno com produções voltadas ao novo governo. Um manifesto dos cineastas da Unidade Popular (1971) foi feito para reafirmar o propósito político do cinema chileno :

1. Que antes de cineastas, somos homens comprometidos com o fenômeno político e social de nosso povo e com sua grande tarefa: a construção do socialismo.
2. Que o cinema é uma arte.
3. Que o cinema chileno, por imperativo histórico, deverá ser uma arte revolucionária.
4. Que entendemos por arte revolucionária, aquela que nasce da realização conjunta do artista e do povo, unidos por um objetivo em comum: a

libertação. Em primeiro lugar o povo, como motivador da ação final do criador e do outro lado o cineasta, como seu instrumento de comunicação.
5. Que o cinema revolucionário não se imponha por decreto. Por isso, não clamamos por apenas uma forma de fazer cinema, e sim todas que forem necessárias no decorrer da luta.[...]¹(1971)

O Cinema da Unidade Popular teve expressão cinematográfica, ou seja, entre o final dos anos 1960 e início dos 70, muitos dos filmes produzidos refletiam uma perspectiva antioligárquica ou anticapitalista apoiada numa visão política que tinha no horizonte a “conciliação de classes. Ao contrário do antigo cinema chileno, o “Nuevo cine” encontrava inspiração muitas vezes na Unidade Popular chilena, cujos motivos dos filmes, muitos deles documentários, eram a realidade do trabalhador do campo ou das fábricas chilenas.

O fortalecimento do cinema chileno se dá por alguns motivos: o governo de Allende acusava as distribuidoras norte-americanas de manter um monopólio cinematográfico, que causava um distanciamento cultural. Para isso, redistribuiu a oferta de filmes, potencializando a Chile Films e distribuidoras independentes e abriu o mercado para a exibição de filmes europeus vindos da Bulgária, Polónia, Tchecos, Soviéticos entre outros, diversificando a demanda cultural cinematográfica (VASQUEZ,2003). O investimento e fortalecimento da Chile Films, órgão estatal responsável pela produção e distribuição de filmes, foi a estratégia adotada para fazer o cinema cumprir o papel de comunicador das mudanças que pretendiam realizar. Miguel Littin, eleito o presidente da Chile Films na época, afirmou 10 anos depois:

“Sinto-me orgulhoso de ter participado disso, porque foi um dos processos mais democráticos, mais aberto que já tinha visto na atividade cinematográfica”[...]”Com Chile Films pensou-se em criar um organismo estatal que agruparia todas as atividades cinematográficas e que constituiria o centro da propagação da política cinematográfica do país”².

O ideal político que direciona a empresa fica claro ao dizer:

¹ Traduzido pelo autor do original: 1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine *es* un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, debiera ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.[...]

² Traduzido pelo autor do original: Me siento orgulloso de haber participado en eso, porque fue uno de los procesos más democráticos, más abiertos que yo haya conocido en la actividad cinematográfica”[...]”Con Chile Films se pensó en crear un organismo estatal que agrupara todas las actividades cinematográficas y que constituyera el centro del que irradiara la política cinematográfica en el país”

“O que esperar do cinema em um país que esta construindo o socialismo? A defesa dos interesses econômicos ou dos interesses políticos? Em primeiro lugar, o cinema é um instrumento para educar as massas, terá seu tempo em transformar-se em uma indústria³. (LITTIN apud PARRA, 1983, p. 79)

Um filme que exemplifica bem as abordagens políticas cinematográficas chilenas na época é *Voto + Fusil* (1971), onde o diretor Helvio Soto conta as 3 passagens mais triunfantes dos movimentos sociais chilenos: A vitória da Frente Popular chilena em 1937, a Ley de Defensa Permanente de la Democracia em 1947 e o triunfo da Unidad Popular de Allende, em 1970. Cruza as 3 fases por meio de um personagem que discute também os problemas internos da esquerda e suas falhas, apontando-as como o perigo para a direita se aproveitar. A analogia do nome mostra que Soto considerava o fuzil tão necessário quanto o voto, numa maneira de não só alcançar o poder como mantê-lo, o que era também importante. Apesar de não ter sido considerado uma obra prima do cinema, com falhas de narrativa e direcionamento do personagem, como aponta essa crítica de Sergio Salinas publicada na revista *Primer Plano*, nº1 de 1972, anuncia, de uma maneira profética, o que viria a ocorrer.

O ultimo filme de Helvio Soto era esperado com interesse, dadas das implicações do tema, que trata diretamente dos acontecimentos políticos recentes, de uma ou outra maneira, presents na vida de todos os chilenos: A eleição de Salvador Allende à presidência do país e os sucessos imediatos anteriores e posteriores a eleição. O filme foi recebido pelo public e pela crítica em sua maioria de uma maneira favorável. No entanto, de um ponto de vista cinematográfico, resulta em filme falido, não totalmente descartável, mas é preciso formular algumas reflexões.

Deixemos claro, em primeiro momento, que *Voto más fusil* mostra o domínio, cada vez maior, do autor no controle dos elementos de uma produção cinematográfica. É uma obra feita com profissionalismo, técnicaamente uma das melhores que se haviam produzido no Chile. Porém, há nela uma certa solvência artesanal, que devemos apontar: certa fluidez narrativa, certa equidade na descrição dos ambientes, uma segurança na direção dos atores, uma dedicação na montagem, etc., que destacam nitidamente este filme sobre o nível da escassa produção fílmica chilena. As objeções surgem a partir da análise do nível de expressão, a diferença média entre a abordagem teórica a certos problemas ou situações e como resolvê-los cinematograficamente; entre as intenções, que podem ser muito louváveis, pelo autor, e assim o filme como um produto acabado e independente do que diz⁴. (SALINAS, 1972)

³ Traduzido pelo autor do original: Que se espera del cine en un país que está construyendo el socialismo? ¿La defensa de intereses económicos o de intereses políticos? En primerísimo lugar, el cine es un instrumento para educar a las masas. ya tendrá tiempo de convertirse en una industria.

⁴ Traduzido pelo autor do original: El último filme de Helvio Soto era esperado con interés, dadas las

Apesar dos filmes políticos terem marcado esse período, um filme se destacou não por falar da política e sim sobre a política: Realismo Socialista, de Raul Ruiz. Esse filme é considerado a pérola do cinema chileno por diversos motivos: o filme original segundo Ruiz tinha aproximadamente 4 horas de duração, e temos recuperados apenas 50 minutos dele, e o que encontramos é um filme beirando o surrealismo, um pouco ousado para aqueles momentos, um filme feito para acercar-se do debate interno do Partido Socialista, que mostra um publicitário de direita que vai se convertendo em um ativista de esquerda e um operário que realiza o caminho oposto, passando da esquerda radical ao direitismo absoluto. Ruiz coloca atores contracenando com trabalhadores reais das fábricas, ao mesmo tempo em que cita obras vanguardistas de Andy Warhol. É importante destacar a descrição que Ruiz faz de sua obra naquele tempo:

Há um pequeno-burguês atraído pela dinâmica da revolução, de uma revolução que vai busca-lo em casa, que junto de seu povo, a prega. De outro lado esta o proletariado, uma força social que tem sua própria dinâmica, dinâmica essa que a pequena burguesia tenta impedir. Dentro dessa dinâmica dupla, duas pessoas se desviam e se traem. O proletário vai até a extrema direita e depois a extrema esquerda e seu desvio é muito mais significativo que a do pequeno burguês. O desvio do pequeno burguês é estrutural: o normal é que se desvie mesmo⁵. (SALINAS, ACUÑA, MARTÍNEZ, SAÍD, SOTO, 1972).

Mesmo a seu modo, Ruiz encontrou uma forma de, assim com Soto, expressar a responsabilidade do proletariado de manter a vitória através de batalhas. Ruiz sabia que o

implicaciones del tema, que trata, directamente acontecimientos políticos recientes, de una u otra manera presentes en la vida de todos los chilenos: la elección de Salvador Allende a la presidencia del país y los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a esa elección. La película ha tenido una acogida mayoritariamente favorable de público y comentaristas; no obstante, desde un punto de vista cinematográfico, resulta un filme fallido, aunque no absolutamente rechazable, y sobre el cual es preciso formular algunas reflexiones.

Dejemos establecido, en primer término, que Voto más fusil da cuenta del dominio -cada vez mayor- de su autor en el manejo de los elementos de la realización cinematográfica. Es una obra hecha con oficio; técnicamente, una de las mejores que se hayan producido en Chile. Más, aún, hay en ella una solvencia artesanal que es justo señalar: cierta fluidez narrativa, cierta justeza en la descripción de ambientes, una seguridad en la dirección de actores, en el empleo del montaje, etc., que destacan nítidamente este filme por sobre el muy nivel a que nos tiene acostumbrado la escasa producción fílmica chilena. Las objeciones surgen del análisis del plano expresivo, de la diferencia que media entre el planteamiento teórico de determinados problemas o situaciones y la forma de resolverlos cinematográficamente; entre las intenciones, que pueden ser muy encomiables, del autor, y lo que el filme como producto acabado y autónomo de este.

⁵ Traduzido pelo autor do original: Hay un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de frenar. Dentro de esa doble dinámica, dos personas se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho mas significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño-burgués es estructural: lo normal es que se desvíe.

golpe chegaria e por isso registrou o entendimento que os operários tinham de serem os protagonistas de suas contradições, de que esses trabalhadores sabiam que tinham que ser o seu próprio exercito, não por motivos individuais e sim para manter a vitória conseguida, porém o golpe chegou antes mesmo que Ruiz finalizasse o filme.

Ruiz não alcançou finalizar seu filme, porém um filme de Patricio Guzman marca bem a transição entre esses dois períodos: *La Batalla de Chile*.

A batalha no Chile

O documentário *La Batalla de Chile* (1975) é considerado um dos principais documentários políticos da época. Vencedor de diversos prêmios, foi inicialmente concebido para ser um filme sobre a manifestação e participação popular no governo Allende. Ao contrário da maioria dos documentários, não era composto de imagens de arquivo, era um documento sendo filmado no momento em que os fatos aconteciam. Dirigido por Patricio Guzman, o filme se tornou uma trilogia acompanhando e registrando o golpe, suas consequências e a resistência popular mesmo na ditadura militar. Devido à censura, o filme foi finalizado com o apoio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) em Cuba, mais um dentre as dezenas de filmes finalizados fora do país. (MOUESCA,1990)

O Chile é considerado um país que teve uma ditadura ainda mais severa e mais sangrenta que outros países. Logo após o golpe, centenas de profissionais da área foram presos ou assassinados e, com isso, houve um massivo exílio de cineastas e técnicos. Arquivos e cinematecas foram saqueados e incendiados e quem decidiu ficar tinha que passar por um processo extremamente rigoroso de censura. Isso fez também com que muitos dos profissionais do cinema migrassem para a produção publicitária, que cresceu muito nesse período.

O principal movimento do cinema chileno durante a ditadura foi o “Cine de Exílio”, devido as principais obras do período terem sido finalizadas, produzidas ou co-produzidas fora do país. Estimulados para contar ao mundo o que aconteceu em seu país, os cineastas chilenos exilados produziram uma exorbitante quantidade de filmes no exterior. Apoiadas por governos de países como: Cuba, URSS, Alemanha Oriental e Ocidental, Suécia, França e demais que se interessavam pela situação em que o Chile se encontrava, as produções entre 1973-1983 somam-se em 178. Dentre os filmes de exílio merecem destaque *Alsino y El Condor* (1982) filmada por Miguel Littin na Nicarágua, *Llueve Sobre Santiago* (1975), filme de Helvio Soto numa co-produção França-Bulgária e um dos primeiros filmes a relatar o

processo do golpe de estado, considerado o filme chileno mais conhecido no mundo e *La Noche Sobre Chile* (1977) de Sebastián Alarcon, que seria o primeiro de mais 4 filmes do diretor a respeito do golpe e suas consequências. O primeiro filme de Raul Ruiz em terras francesas, *Dialogo de Exiliados* (1975), narra a história de alguns chilenos em busca de teto, emprego e dinheiro. Apesar de ter sido criticado pela esquerda chilena no exílio por mostrar um chileno exilado preguiçoso, de diálogos banais, Ruiz se defendia dizendo "yo estaba convencido que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar" (MOUESCA,1988). Miguel Littin viajou em 1985 clandestinamente para o Chile e com uma identidade falsa filmou *Acta General de Chile* (1985), mostrando o lado autoritário do novo governo. A experiência resultou um filme de quatro horas para a TV, um documentário de duas horas e um livro escrito por Gabriel Garcia Márquez, que entrevistou o diretor e reconta a experiência do diretor.

A força do cinema chileno no exílio deve-se proporcionalmente à repressão vivida no próprio país. Pouco a pouco após o golpe nascia novamente a literatura, o teatro e a música popular, apesar das dificuldades. Pode-se dizer que, dentre as manifestações culturais, o cinema foi a mais prejudicada pelo golpe de estado. Foram suprimidas as produções documentais e autorais, cortadas as relações entre os responsáveis pela realização dos filmes e os órgãos estatais, são encerradas as atividades da escola de comunicação e artes da Universidade Católica e fechado o departamento de cinema da Universidade do Chile. A Chile Films passa a depender do canal Nacional de Televisão, no momento o maior privilegiado pelo regime, além de leis que faziam desaparecer qualquer possibilidade da produção independente. A censura era outro fator determinante: em 11 anos de ditadura, o governo chileno recusou 345 filmes, um total de 31,1 filmes por ano. Somada a massiva quantidade de cineastas presos ou exilados, os que ficaram se viram desempregados e desarticulados. Desmantelado de diferentes formas, o cinema chileno viu-se substituído pelos comerciais de TV, que nunca tiveram um desenvolvimento tão grande quanto no período militar. Em 1984, o Chile contava já com 57 agências de vídeos publicitários. Esse “boom” acabou sendo o novo mercado dos cineastas residentes que não conseguiam mais produzir. Houve um hiato na produção de filmes no período do regime militar. Raul Ruiz, um dos principais diretores do período por exemplo, tinha realizado 19 filmes entre 1963 e 1973, entre 1973-1989 realizou apenas 2 filmes, sendo que um deles, *Palomita Blanca*, levou cerca de 19 anos para ser finalizado e ou outro, *Dialogo de Exiliados* (1974) foi produzido e finalizado fora do Chile.

O novo cinema do Brasil

Assim como a música, o cinema também passou por consideráveis transformações após o golpe. De 1964-1968 o Cinema Novo entra em sua segunda fase, voltada mais para a reflexão em relação à falha da intelectualidade esquerdista em conseguir articular contra o golpe e as consequências do desenvolvimentismo adotado pelo regime, deixando de lado o tema da fome e do trabalhador rural. Uma última fagulha da tentativa de Glauber de expor a fome foi o curta-metragem *Maranhão 66* (1966), após ser contratado por José Sarney para filmar sua posse como então governador eleito no Maranhão. Glauber então percorreu o Maranhão e filmou suas misérias, que Sarney prometia combater e acabar, e contrapôs as imagens com as de seu discurso de posse. Sarney não gostou do filme e conseqüentemente ele foi censurado e difundido apenas em 2008. Com o dinheiro recebido por *Maranhão 66*, Glauber começou a produção de um dos principais filmes desse segundo período do Cinema novo: *Terra em Transe* (1967). Como define Ismail Xavier, “o sonho acabou, a revolução está fora do alcance”; *Terra em Transe*, em todos os seus níveis, expressa os diversos sentimentos de Glauber em relação a tudo que estava acontecendo no Brasil naquele momento. No filme, o político conservador Porfírio Diaz, através de um golpe, pôs fim aos planos do governo populista de Vieira. Paulo Martins, o jornalista intelectual e conselheiro político, que desaba ao ver o governo destruído e lamenta sua ideia da resistência armada ser recusada, não resiste aos acontecimentos e vai de encontro ao seu fim. Paulo é a figura da classe intelectual que não reconhece seu fracasso em conversar com o país. Xavier afirma:

A jornada de Paulo não configura conquistas de caráter épico ou o cumprimento de um destino trágico, pois o sacrifício do herói não tem o significado cósmico desejado. Ele se dá na solidão das dunas, jardim de uma guerra que não houve e para a qual a insistência da metralhadora erguida pode representar ainda um convite, um último recado. De imediato, no entanto, o dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca empatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder no início dos anos 60.[...]Não surpreende, portanto, seu trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida com o povo[...]Seu traço constante é a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites, na figura do militante. (2012, p. 63-64)

As passagens de Paulo são as representações chave do movimento do filme e das mensagens de Glauber. O fracasso da revolução, o desgaste do movimento e a censura transformaram o cinema novo para o que seria sua última fase entre 1968 e 1972. Esse último

momento é de contradição. Assim como a Bossa Nova tinha se transformado no movimento musical Tropicalismo, inspirado pelo cinema novo, porém num contexto quase que oposto. O Tropicalismo ou Tropicália rompe com a militância política direta e passa a ser uma expressão semelhante à contracultura, com o objetivo de chocar os padrões morais e estéticos da sociedade através de performances artísticas e apologia a diversidade. A última fase do Cinema Novo foi considerada Tropicalista, com apelos exóticos e uso de elementos brasileiros. Apesar de romper com a militância política, ainda sobra espaço para obras clássicas como *Macunaíma* (1969) narrando a história do famoso anti-herói brasileiro. Apesar de não ir politicamente contra o regime, *Macunaíma* sofre uma longa censura de 16 anos até ser exibido integralmente na TV (PINTO,2007). A maioria dos pedidos da censura envolviam as cenas com apelo sexual, pessoas nuas ou palavrões. Com a diminuição dos filmes políticos, a maior censura era a “moral” como mostra a tabela abaixo.

Tipos de Produção	Censura Moral	Censura Política	Ambos os tipos de censura	Sem censura	Total
Produção	57	04	09	20	90
Co-produção	23	0	08	02	33

(Fonte: MARTINS, 2012)

Apesar da forte censura, o mercado nacional de comédia erótica cresceu e disparou com as famosas Pronochanchadas, que com os devidos cortes e algumas facilitações podiam ser exibidas nas salas. Dificilmente eram vetadas totalmente pelo regime, já que eram produzidas em sua grande maioria, pela EMBRAFILME, órgão estatal responsável pelo fomento das produções brasileiras na época, na tentativa de criar algum tipo de identidade nacional, aumentando a participação de filmes nacionais nas salas de cinema. A maioria desse conteúdo era realizado por produtoras localizadas no que foi conhecido como “Boca do Lixo”, região de São Paulo caracterizada pelas suas produções de baixo orçamento. Lá também eram realizados diversos filmes de faroeste, comédia, e até terror, como os de José Mojica Marins, mais conhecido pelo personagem “Zé do Caixão”.

Indo contra a tendência da produção erótica e banal, surge um movimento entre 1968-1969 denominado “Cinema Marginal” que trazia a fome do sertão do Cinema Novo para a

cidade, a favela, e o personagem violento e marginal. Os filmes confrontavam com o público, com o sistema de consumo e a comunicação em massa. *O Bandido da Luz Vermelha* (1969) de Rogério Sganzerla exemplifica bem a transição da fome ao lixo, como explica Xavier (2012, p. 182, 183):

O bandido dessacraliza de vez o tempo, se aloja no vácuo gerado pela crise da história. Sua paródia a teleologia tem como parâmetro organizador o próprio senso de periferia, assumido agora não mais como anomalia insuportável. Dado o universo projetado na tela, o destino da “bomba-relógio” terceiro-mundista é a anomia, hipótese que o filme encena na forma paranoica das vozes ao final.[...]Separado do centro – a bomba, a fome – seu paradigma de urbanidade é a Boca do Lixo cuja engrenagem globaliza a experiência nacional em termos de boçalidade.

A crítica à boçalidade que a sociedade brasileira havia se tornado, a falta de objetividade em confrontar a situação atual, fez do cinema marginal uma referência e, em até certo ponto, subversiva. Outro filme que retrata essa situação é *Pixote* (1980) de Hector Babenco, que mostra a dura realidade das ruas de São Paulo, onde crianças entram cedo em contato com a violência e drogas. O cinema marginal durou pouco. Fatores como o desinteresse dos exibidores e até do público e a pressão militar que exilou diretores como Sganzerla e Julio Bressane fez com que o movimento fosse suprimido e tivesse o seu fim. Mostrar um Brasil sem perspectivas políticas e culturais ficava para trás e a pornochanchada representava 40% da produção nacional, com cerca de 90 filmes por ano. Talvez, como afirma Priori, “Há a tese de que o Estado autoritário queria controlar as massas por meio de sua “imbecilização”. Que cerveja, futebol e “sacanagem” seria a fórmula.”

Somente em 1984, após a abertura política, obras puderam ser finalizadas ou finalmente liberadas. O caso mais famoso é a obra *Cabra Marcado para Morrer* (1984) do diretor Eduardo Coutinho que, rodado em 1964, seria um filme que contaria a história de João Pedro Teixeira, líder camponês que foi assassinado. Teve suas filmagens interrompidas devido ao golpe, seu material apreendido e confiscado sob a acusação de ser comunista e estar produzindo material subversivo, retornando somente 17 anos depois para finalizar o filme, agora em forma de documentário, contando o prejuízo desses 17 anos de perseguição militar à família de João Pedro.

Irmãos diferentes

Um paralelo com o cinema chileno no período do golpe pode ser feito a partir daí. No

final dos anos 1950, o Brasil começa a ter uma preocupação maior em discutir os problemas e questões sociais, se afastando do modelo tradicional norte-americano e se aproximando de uma linguagem que tivesse referências a nossa própria cultura. A estética da fome proposta pelo Cinema Novo foi a questão e o cenário protagonista dessa linguagem. Adaptações cinematográficas de livros e poemas que discutiam o tema começaram a surgir com *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos – o mesmo diretor que foi precursor do Cinema Novo – e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. Todos esses filmes retratavam a miséria e pobreza dos sertões brasileiros, sugerindo além da crítica soluções e alternativas para o cenário, através principalmente da distribuição de terras para fortalecer os camponeses. Esse fortalecimento dos camponeses se dava através das Ligas Campesinas criadas em 1955 no nordeste brasileiro, que eram retratadas no filme *Cabra Marcado* de Eduardo Coutinho. Essas mesmas ligas foram enfraquecidas por representarem ideias de origem comunistas de partilha, ideia a qual era consequentemente opositora ao regime.

O entrave encontrado pelo cinema político brasileiro em abordar os temas camponeses foi a não identificação do resto do país com o tema. A falta de unidade opositora causou um fracasso prático, pois a obra não causava uma reação objetiva na sociedade. O próprio movimento do Cinema Marginal mais a frente tinha problemas com unidades e centralidade de pensamento e era bem dividido. A falta do apoio e identificação popular fez dos filmes apenas filmes. Enquanto que no Chile, a coalização de partidos de esquerda denominadas Unidade Popular, responsável pela eleição do presidente Salvador Allende trabalhava em conjunto com o cinema, em sua maioria documentários sobre a própria Unidade Popular e sobre a força que o trabalhador, do campo ou cidade, tem se trabalhado em conjunto de forças. A falta de unidade que as Ligas Campesinas do nordeste brasileiro tinham com os sindicatos das cidades, por exemplo, era quase nula, ao contrário das organizações chilenas, que tinham o diálogo aberto entre sindicatos, movimentos estudantis e organização de trabalhadores do campo e cidade. Essa unidade refletiu sobre toda a obra cinematográfica política chilena no período e sobre toda a população, formando uma sociedade representativa e participativa, a mesma que Glauber desejava no Brasil e não existiu.

No documentário *La Batalla de Chile* uma frase de uma entrevistada ao ser perguntada porque participava da manifestação em apoio ao governo popular resume a posição da massa popular chilena: “Estoy aqui porque soy chilena, tengo que defender el gobierno de allende porque es mi gobierno, el gobierno del pueblo.” (*La Batalla de Chile*

1:27:30). Essa determinação e organização política reflete nos mais de 178 filmes chilenos realizados no exílio frente a quase inexistência de semelhante produção por parte de brasileiros. A teoria revolucionária fez parte da realidade chilena, que teve seu cinema como forma de resistência, ao cabo de que no Brasil as transformações do cinema acabaram que diluindo o viés político pouco a pouco substituído por produções baratas e de raso conteúdo. Apenas com o fim do regime produções políticas voltaram a acontecer.

Se fazia necessário contar ao mundo e para si mesmo tudo que havia acontecido. Não apenas na forma de documentários como também em filmes de ficção, obras retratando a ditadura surgiam de diferentes partes do Brasil. Filmes como *O que é Isso Companheiro?* (1997) de Bruno Barreto e *Lamarca* (1995) de Sergio Resende faziam necessária a crítica sobre o regime. O Brasil, então com a EMBRAFILME fechada em 1990, teve apenas um filme nacional estreado em 1992 e começou a partir dali o que foi conhecido como o “Cinema de Retomada”.

No Chile, logo após o fim da ditadura em 1990, cineastas exilados começam aos poucos a retornar e um dos primeiros diretores a produzir nessa volta é Silvio Caiozzi com *La Luna en el Espejo* (1990), assim Ricardo Larraín e *A Fronteira* (1991) que contava a história de um professor que, devido à repressão, fora obrigado a se isolar em um lugar remoto. A partir da retomada, as produções sobre o período foram aumentando e até hoje filmes são lançados com uma história ou perspectiva nova sobre o período, tentando trazer à luz tantas histórias que foram enterradas nos anos de chumbo.

Referências

ALBORNOZ, César. **1973, la vida cotidiana de un año crucial**. - Santiago, Chile: Editota Planeta, 2003.

MARTINS, William de Souza Nunes. **A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988**.

Disponível em : <http://www.redib.org>. Acesso em 10/09/2015.

MOUESCA, Jacqueline. **Cine chileno: veinte años, 1970-1990**. Santiago, Chile: Ministério de Educación, 1992.

_____. **Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)**. Santiago, Chile: Ediciones del Litoral, 1988.

PARRA, Isabel. Conversacion con Miguel Littin, en Araucaria de Chile n.21, Madrid, 1983.

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. Disponível em : <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 14/10/2015.

PRIORI, Mary del. **A pornochanchada e as “duas caras” do brasileiro**. Disponível em: <http://historiahoje.com/?p=3429> Acesso em 14/09/2015.

_____. **Macunaíma: dezesseis anos de luta contra a censura**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br> Acesso em 14/10/2015.

RAMOS, Alcides. **A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho, col. - *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006)** Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/1520> Acesso em 22/09/2015.

SALINAS, ACUÑA, MARTÍNEZ, SAÍD, SOTO “**Prefiero registrar antes que mistificar el cine chileno, Entrevista a Raúl Ruiz**”, Primer Plano Nº 4, Primavera 1972, Ediciones Universitarias de Valparaíso

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**;. São Paulo: Cosac Naify,1983.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1962. P&b, 74 min.

BATALLA de Chile, La. I, II & III. Direção: Patricio Guzman. Chile , 1972-1979. P&b, 272 min.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. P&b/cor , 119 min.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. P&b, 125 min.

DIALOGOS de Exiliados. Direção: Raúl Ruiz. Chile, 1975. Cor, 100 min.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. Cor, 110 min.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1966. P&b, 10 min.

MORTE Vida Severina. Direção: Zelito Viana. Brasil, 1977 . Cor, 85 min.

REALISMO Socialista . Direção : Raul Ruiz . Chile, 1973. P&b , 270 min.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967. P&b, 106 min.

VOTO + Fusil. Direção: Helvio Soto . Chile, 1971. P&b, 70 min.