

Inara de Amorim Rosas
Universidad Federal de Bahía

Argentina, Chile e Brasil: uma breve trajetória dos filmes sobre ditadura e um olhar contemporâneo a partir de três filmes

Argentina, Chile and Brazil: a brief history of films about dictatorship through a look at three contemporary films

Resumen

Este artículo pretende contextualizar sintéticamente el cine de representación histórica de la dictadura en la cinematografía de Argentina, Chile y Brasil para después considerar tres películas contemporáneas de estas filmografías: *Kamchatka* (Argentina, 2002), *Machuca* (Chile, 2004) y *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Brasil, 2006). Sostenemos que el tema de la dictadura adquirió nuevos sentidos con estas películas que, intentando exponer el tema, tienen como protagonistas de los hechos denunciados a niños y eligen narrar desde su punto de vista. Más que realizar un análisis de estos films, el artículo tiene como objetivo situar históricamente las cinematografías de estos tres países, observando dónde divergen y dónde se complementan, e intentar trazar la matriz cultural que les da origen en relación con sus contextos de producción.

Abstract

This paper aims at briefly contextualizing the representation of dictatorship in Argentina's, Chile's and Brasil's cinematography; in order to consider three contemporary films from these countries: Kamchatka (Piñeyro, Argentina, 2002), Machuca (Wood, Chile, 2004) and The Year my parents went on vacation (Hamburguer, Brazil, 2006). We understand that the theme of dictatorship has gained new meanings from these films, which in an attempt to expound the theme, have children as protagonists of the facts reported and choose their point of view to drive the narrative. Less than performing an analysis of these films, this work intends to historically situate the production of film on the subject in these three countries, noting where they diverge or relate to each other and refer to their cultural matrix in relation to their contexts of production.

Palabras clave

Cine Latinoamericano
Dictadura
Kamchatka
Machuca
El año que mis padres se fueron de vacaciones

Key words

Latin american cinema
Dictatorship
Kamchatka
Machuca
The year my parents went on vacation

Inara de Amorim Rosas (UFBA)

Recibido 31-03-2014. Aceptado 01-07-2014

Revista TOMA UNO (N° 3): Páginas 69-83, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

1. Em recente crítica ao filme *Infância Clandestina* para o jornal *Folha de São Paulo*, o crítico Ricardo Calil opina que histórias de luta contra as ditaduras latino-americanas vistas pelos olhos de crianças se tornaram quase um subgênero do cinema recente, citando os filmes *Kamchatka* (2002), *Machuca* (2004), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *A culpa é do Fidel!* (2006). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1197091-critica-trabalho-e-o-mais-amargo-da-leva-atual-de-filmes-politicos-com-criancas.shtml> Último acesso em 09 de junho de 2013.

2. O Mapa das Mediações de Martín-Barbero (2004 e 2009) se movimenta sobre dois eixos, o primeiro diacrônico – das relações entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais e outro sincrônico – das relações entre Lógicas de Produção e Competências de Recepção. O primeiro eixo significar perceber como esses conceitos se relacionam a partir de características

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo traçar uma breve trajetória acerca do cinema de representação da ditadura nos países Argentina, Chile e Brasil e depois lançar um olhar sobre três filmes contemporâneos dessas cinematografias *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), *Machuca* (Woods, 2004) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Hamburguer, 2006). Acreditamos que esta vertente de filmes com protagonista infantil está bastante ligada ao cinema latino americano recente, que esses filmes representam um olhar contemporâneo sobre a temática da ditadura que ganhou um novo sentido de expressão a partir desses filmes; que numa tentativa de arejar o tema, possuem crianças como protagonistas dos fatos relatados e detentoras do ponto de vista, conduzindo as narrativas¹.

Para tal reflexão, tentamos pensar os filmes como obras de representação histórica, pertencentes a um gênero, a uma categoria específica. Para complementar essa noção, nos aproximamos dos conceitos caros aos Estudos Culturais, que encara a concepção de gênero enquanto categoria cultural, que considera não apenas o aspecto textual do produto analisado, mas também as complexidades advindas do seu caráter histórico e mutável, considerando os fatores externos responsáveis pela construção do produto, os valores carregados em cada escolha de elemento.

Para Martín-Barbero, em seu livro *Dos Meios às Mediações*, os gêneros não aparecem como propriedades dos textos, mas sim uma estratégia de comunicação, ligada aos vários universos culturais. Mais do que uma estratégia de produção, o gênero seria também (ou até mais) uma estratégia de leitura das obras (Barbero, 2009: 64). Mesmo não aprofundando o uso das categorias analíticas propostas pelo autor na análise das obras cinematográficas aqui presentes, Martín-Barbero foi fundamental para pensarmos na questão de como as matrizes culturais estão relacionadas ao produto final, proposta contida no seu *Mapa das Mediações*².

Para a reflexão deste artigo, não nos utilizaremos de uma metodologia propriamente dita, tentaremos empreender um resgate de dados a partir de autores que analisaram as obras historicamente, tentando nos aproximar dos respectivos contextos de produção dos três filmes que são tratados aqui com mais precisão, através de entrevistas com a equipe das três obras cinematográficas.

Notas sobre o cinema latino americano

A indústria hollywoodiana se consolidou desde cedo como a grande indústria cinematográfica mundial. Sendo assim, a produção da América Latina sofria com a falta de recursos de produção dos filmes, como também de distribuição, dominada massivamente pelos filmes estadunidenses.

A partir da década de 60, década de muitas mudanças sociopolíticas e culturais ao redor do globo, surgiu a noção de cinema latino americano como uma manifestação artística que se unia tanto pelo idioma, como por temáticas e propostas estéticas que tinham como perspectiva construir um mercado de cinema latino americano formado por espectadores que desejavam ver a si próprios (García, 2007: 13).

Os cineastas e teóricos do terceiro mundo ressentiam-se não apenas de dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também das representações caricaturais da sua história e cultura. (...) Em resposta a essas caricaturas os teóricos-críticos-latino-americanos apostaram em um cinema feito por e para latino-americanos, que fosse um porta voz mais adequado das experiências e perspectivas latino-americanas. (Stam, 2003: 114)

Influenciados por essas novas ondas de mudanças culturais na Europa³, o cinema latino americano pode constituir seu próprio movimento, o chamado *Cinema Novo Latino Americano*, que serviu como expressão cultural a uma nova geração de cineastas dispostos a comprometer-se

com mudanças em nível continental. “O terceiro cinema passa pela brevíssima de Birri, pela estética da fome de Glauber, e por tudo mais que pensamos ao partir em busca de uma dramaturgia cinematográfica que nos represente tal como somos; o que pensamos” (Avellar, 1995: 158).

O *Cinema Novo Latino Americano* se apoiou no nacionalismo cultural e em programas sociais e políticos de esquerda, se formando no calor da filosofia e da libertação dos movimentos populares e independentes. Para Joel Del Río(2007), os primeiros avanços desse cinema ganharam força com o golpe pinochista, no Chile, quando as intenções regionais se difundiram através de ações cinematográficas coletivas e militantes, contra o subdesenvolvimento e a opressão. As produções latino americanas começaram a crescer e a se fortalecer, a partir das especificidades sociais, econômicas e culturais de cada país, para, “através de seus filmes, retratar o testemunho cinematográfico de suas realidades” (Río, 2005).

A partir da década de 60, no período histórico da Guerra Fria, várias ditaduras foram impostas na América Latina, a maioria delas fruto de golpe militar. Na cinematografia de alguns desses países, naturalmente, existem filmes que retratam o referido momento histórico do seu país. Temos o filme chileno *Chove sob Santiago* (1976), de Helvio Soto; os filmes argentinos *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis e *Crônica de uma fuga* (2006), de Adrián Caetano; e os brasileiros *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto e *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.

Nos tópicos seguintes, abordaremos brevemente da cinematografia da Argentina, Chile e Brasil, tentando refletir sobre a matriz cultural dos filmes *Kamchatka*, *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* e tratando dos seus respectivos contextos de produção.

Argentina: cinema como representação e resgate histórico

Ao longo do século XX, a Argentina passou por períodos de regimes extremamente autoritários e por intensos abalos econômicos, fatores que vieram a influenciar de forma significativa o seu cinema, tanto em termos de condições de produção, quanto de temática. Os movimentos sociais criticavam ferozmente a classe dominante e o cinema vinha como expressão de opinião e como forma de registrar momentos importantes da história do país⁴.

Desde el punto de vista industrial, el cine argentino es próspero. Desde el punto de vista artístico es muy pobre. Pocos proyectos son aceptados y creo que la principal razón de que esto ocurra es la censura, que en Argentina ha llegado a ser la más arbitraria, reaccionaria, incoherente y castradora del mundo occidental. (Oliveira apud King, 1994: 135)

Com o retorno do regime democrático em 1984, com a eleição do presidente Raúl Alfonsín em outubro de 1983, a cinematografia argentina respirou os ares de sua liberdade de expressão, o que refletiu num cinema essencialmente ligado ao discurso político nos anos que se seguiram dessa década. No ano de 1984, dos 26 filmes produzidos no país, 16 focaram o período da repressão militar (Serelle, 2013: 5).

A revisão do período ditatorial na Argentina foi imediata, sendo o regime condenado amplamente pela sociedade. Em 1985, já havia se instaurado um tribunal para se julgar os altos comandantes das forças armadas que cometeram atrocidades durante o regime e em 1986, numa experiência inédita na América Latina, o Tribunal de Justiça de Buenos Aires condenou cinco dos mais altos comandantes do Exército. O caráter de testemunho do cinema também foi estimulado pelo próprio estado, que subsidiou a arte cinematográfica para que ela retornasse aos aspectos mais sombrios do passado ditatorial, como o sequestro, tortura e assassinato de milhares de cidadãos (Almeida, 2009: 10; Serelle, 2013: 5-6; King, 1994: 140).

A metáfora mais utilizada na época era de que as salas escuras de projeção teriam virado confessionários. A produção argentina começou a se destacar mundialmente, e o seu cinema era

dominantes de um meio social (que advém de um processo histórico) residual – do passado, mas que ainda opera no presente e emergente – novas relações formadas em oposição ao meio dominante. Em suma, nos ajudar a compreender o filme analisado como presente em certa realidade/ contexto e as configurações que permitiram o formato industrial do filme tal como ele é.

3. A Nouvelle Vague, na França; o Neorealismo, na Itália, que tiveram início no final da década de 50.

4. No seu texto *Cinema argentino: a representação reativada*, Andrea Molfetta cita que em um artigo publicado no jornal francês *Le Monde* em 2002: “a saúde do cinema argentino é inversamente proporcional a sua situação econômica” (Molfetta, 2011: 177).

conhecido como o cinema que retratava a ditadura militar, inclusive pela projeção do filme *A história oficial* (1985), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro.

Entre metade dos anos 90 e começo dos anos 2000, a produção de cinema argentino ganha a denominação de *Nuevo Cine Argentino*, que caracteriza uma vigorosa retomada nas produções do país (que caiu consideravelmente durante o período ditatorial). Isso ocorreu em grande parte devido a uma resolução assinada pelo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) em 1994, que estabelecia uma cota de filmes argentinos nas salas de cinema nacionais, que eram até então tomadas em 90% por produções americanas. O instituto, ainda, na mesma época, aprovou outras leis de fomento e regulação da atividade cinematográfica que permitiram que a produção argentina aumentasse e tivesse maior projeção nacional e internacional (Silva, 2007).

O *Nuevo Cine Argentino*, seguindo essa tendência de resgate histórico, se tratava de um cinema ativo, crítico, social, sobretudo porque estava contextualizado na crise econômica dos anos 90. Mas era também um cinema de jovens realizadores que conseguiram imprimir grandes marcas autorais em seus filmes. Mais do que a temática, muitos dos filmes desse *Nuevo Cine* tinham grande apuro estético, com narrativas mais incomuns, o que veio a iniciar uma tendência minimalista do cinema contemporâneo argentino, que é um cinema que não trata de temas imediatamente políticos, propondo outra dramaturgia, outra encenação. Dentre os cineastas que se destacaram nesse período estão Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrian Caetano e Juan José Campanella. Esses diretores realizaram filmes premiados que souberam dosar em sua narrativa as temáticas caras ao país e qualidade estética.

Para Gonzallo Aguillar, as produções do *Nuevo Cine Argentino* podem ser interpretadas como “construções críticas que permitam descrever mundos decadentes e movimentos que são capazes de dar conta da relação entre filme e sociedade” (Aguillar, 2006: 8, tradução nossa). Andrea Molfetta, no livro *Cinema Mundial Contemporâneo*, aborda o cinema argentino no contexto dos acontecimentos políticos sociais e culturais da década de 1990 e 2000, com destaque para o governo liberal de Carlos Menem, afirma que a marcante desintegração social do governo Menem dizimou o sentido de representatividade política e de representação em todos os campos. Essa nova geração de cineastas, como Lucretia Martel, Adrian Caetano e Pablo Trapero “buscou, assim, uma restauração, ou resistência do poder de representação da ficção, no caso, dentro de um realismo cru, com forte influência do tratamento documental da imagem, do cinema direto” (Molfetta, 2011: 179).

O NCA (*Nuevo Cine Argentino*) desenvolveu, como poucos, o poder do cinema para realizar um diagnóstico social. O conjunto é anti-idealista. Depois de tudo, como ser humano num mundo animalizado, onde se assiste ao modo como se desfazem as redes de solidariedade (de classes, pessoas, familiares), reduzindo drasticamente as chances de sobrevivência? No cinema, que, como nos melhores momentos da história do realismo, desenvolveu para seu público, com uma arte austera, a tragédia humana por trás da transfiguração social que atravessa o país. (Molfetta, 2008: 179)

Dentro desse contexto, o diretor Marcelo Piñeyro lança *Kamchatka* (2002), um filme que em meio ao *Nuevo Cine Argentino* traz uma temática mais recorrente do cinema da década de 80 pós-ditadura, que era a recente história da ditadura militar. Mesmo tratando de uma temática vista por vezes como “saturada” do cinema argentino, ele traz um olhar diferente sobre o período ditatorial por se tratar de uma visão através do olhar de uma criança, por estar mais centrada nas percepções do menino protagonista e explorando as relações interpessoais da obra e seu espaço narrativo, que acaba por dizer coisas que a história não diz. Sem mostrar a violência crua da ditadura, já representada em outros filmes, como *La noche de los lápices* (1986), *La amiga* (1989), *Um muro de silêncio* (1993) e *Garagem Olimpio* (1999), por exemplo, *Kamchatka* mostra os efeitos colaterais da perseguição e da violência, como a fuga, a perda da identidade, a solidão (Passeti, 2003: 13-14).

***Kamchatka*: entre jogos e metáforas, uma nova abordagem da ditadura**

O filme *Kamchatka* (2002) narra uma história que se passa no ano de 1976, dias após a instauração do golpe de estado na Argentina. O filme explora o cotidiano de Harry, um garoto de 10 anos, e sua família, que passa a viver escondida das forças opressoras do regime por sua militância política. Neste filme, mesmo a ditadura sendo vista como pano de fundo, ela é representada na tensão que demonstram os personagens e nas consequências de suas ações.

Trata-se do quinto filme do diretor Marcelo Piñeyro, sendo o primeiro que trata da ditadura⁵. No entanto, o primeiro trabalho de Piñeyro no cinema como foi diretor de produção de A história oficial, o filme argentino ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro que entre outras temáticas trata das crianças desaparecidas durante a ditadura militar e das Avós da Praça de Maio.

5. O diretor até então tinha realizado três filmes sobre crimes e corrupção e uma biografia.

O filme foi baseado num argumento do diretor e de Marcelo Figueras, com roteiro do último; co-produção entre Argentina (Patagonik Film Group e Oscar Kramer) e Espanha (Alquimia). O diretor diz em entrevista realizada em 2002 (Association FAL33, 2002) que quando foi procurar um produtor argentino para o filme em meados de 2000, chegaram muitos comentários dizendo que um sobre resistência seria um tanto anacrônico. Logo depois, a Argentina entra numa profunda crise econômica. Falar de resistência, segundo o diretor, passou a ser também um assunto do presente. *Kamchatka*, que estreou apenas em outubro de 2002, foi o filme com a segunda maior arrecadação do ano no país sendo também o filme escolhido na Argentina para disputar a vaga de melhor filme estrangeiro no Oscar no ano seguinte.

Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, Piñeyro ressalta a importância de se tratar a temática da ditadura nos anos 2000, pois o momento histórico pode ser visto com mais clareza e com mais dimensão do horror pelo qual a Argentina passou. Ele ainda diz que o filme é uma tentativa de não apenas falar da ditadura propriamente dita, mas de tentar mostrar de como a atmosfera de medo e violência marcou profundamente o cotidiano de muitas famílias.

Kamchatka (...) é o reflexo de uma Argentina madura, vinte anos após o final da ditadura. A memória daquele regime começa a ficar um pouco distante, sendo lembrada vagamente em dois momentos – um deles, uma gravação de TV. A ditadura não é menos violenta neste filme do que nos outros, apenas muda sua violência: ela não é mais escancarada, mas sim silenciosa, perseguidora nas sombras que força as pessoas a fugirem e faz filhos perderem seus pais. (Passetti, 2003: 14)

O consagrado ator argentino Ricardo Darín, que atua no filme *Kamchatka*, é questionado em uma entrevista (Do Rosário Caetano, 2011) sobre o porquê das ditaduras militares terem sido e ainda serem tão recorrentes nos filmes realizados na América Latina, ao que ele responde:

Porque era necessário falar destes períodos terríveis que nossos países viveram em décadas recentes. Mas, e isto é consenso hoje, o tema parece em fase agônica. Chegaram novos cineastas, integrantes de uma geração que não viveu a ditadura. Se viveu, foi como criança ou adolescente. Então estes realizadores buscam novas narrativas, novas soluções, novos ângulos para arejar o tema. Tive a alegria de atuar num destes filmes que buscaram um novo olhar sobre o período ditatorial argentino: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002). O realizador mostrou a ditadura pelo olhar das crianças. Ao invés de lamentar um tempo de muitas dificuldades, de sinalizar culpas, ele propôs uma bela reflexão sobre o período. (do Rosário Caetano, 2011: párr. 14)

Para Marcelo Piñeyro, na primeira entrevista mencionada, de 2002, diz que *Kamchatka* não pode ser definido como um filme sobre a ditadura, mas como um filme que fala da relação de pais e filhos, de legados e o marco que é a ditadura os empurra para certas ações. Para o

diretor, a ditadura é o gérmen da maioria dos problemas argentinos de hoje, por isso a continuidade do forte interesse em se tratar do tema. Mas sempre buscando novos olhares. Apesar de não considerar o filme autobiográfico, pois ele tinha 20 anos na época em que o filme é ambientado, a relação que Harry tem com os jogos tem muito a ver com a sua infância “Os mundos ficcionais e lúdicos servem para entender e traduzir a realidade para uma pessoa. Isso sempre funcionou comigo. A ficção me serviu desde pequeno para que eu entendesse as coisas”.

Chile: dos documentários históricos a uma reconsolidação das ficções

A cinematografia do Chile, assim como a de toda a América Latina de modo geral, é caracterizada pela inconstância e por tentativas de se criar uma indústria cinematográfica. Poderíamos afirmar que a história do cinema chileno é semelhante a nossa, considerando um número menor de produções e que os estudos e as pesquisas historiográficas sobre o cinema chileno se encontram em grau pouco avançado, diferente do nosso cinema, que possui uma tradição de produção acadêmica (Nuñez, 2010b: 1).

Após algumas décadas de produções incipientes e tentativas de realização após a chegada do cinema sonoro, é criada pelo governo a CORFO (*Corporación de Fomento de la Producción*), em 1939, com o intuito de se desenvolver uma indústria cinematográfica nacional. A partir dessa corporação é criada a Chile Films S.A. em 1941, empresa de capital misto que visa uma produção no estilo hollywoodiano ao usar como exemplo o cinema argentino. Vários técnicos e cineastas argentinos foram contratados pela empresa, justamente em um momento em que o cinema daquele país vivia uma crise frente ao crescimento da indústria mexicana, que era impulsionada graças ao capital norte americano. O que a indústria chilena aprendia com os portenhos naquele momento eram as dificuldades de se criar uma indústria cinematográfica na América Latina em molde internacional. Nesses primeiros anos de existência, entre 1944 e 1949, a Chile Films consome um capital expressivo na construção dos seus estúdios, mas realiza poucos longas ficcionais, e dentre eles, apenas dois foram dirigidos por chilenos, *La amarga verdad*, em 1945 e *El hombre que se llevaron*, em 1946 (Ossa Co, s/d; Nuñez, 2010a: 6).

Ossa Coo frisa que o biênio 1945-46 é o auge desse breve resplendor industrial, com a produção de dezesseis longas, a maior marca desde a chegada do som ao país. Porém, o projeto da Chile Films S.A. se comprova, em poucos anos, como um grande fracasso financeiro, obrigando-a a fechar as portas dos estúdios, em 1949. A ordem da CORFO é desmantelar a empresa, mas, frente à pressão da opinião pública, decide-se por alugá-la para a iniciativa privada (aos irmãos Taulis). Somente em meados dos anos 1960, a empresa volta ao controle estatal. Portanto, a Chile Films S. A. –a “Vera Cruz chilena”– marca uma triste experiência, que derrubou por terra a pretensão de se criar uma cinematografia nacional, que somente será retomada, em outros termos, pela geração do chamado “Nuevo Cine Chileno”. (Nuñez, 2010a: 7)

Os anos 1950 são marcados por um período escasso da produção fílmica chilena. Em 10 anos (1951-1961) foram realizados apenas treze longas, cinco deles com direção estrangeira. No entanto, a década foi importante para o surgimento de instâncias que futuramente seriam importantes para o crescimento e amadurecimento do cinema do país na década seguinte, como a criação de cursos universitários de cinema, cineclubes e associações de diretores e produções cinematográficas, com o intuito de promover iniciativas frente ao estado que auxiliassem o setor.

O mais relevante deste cenário entre as décadas de 50 e 60 é o reconhecimento cada vez maior do papel cultural do cinema na sociedade chilena. “O seu ingresso no espaço universitário e a formação de cineclubes em todo o país denotam um amadurecimento da prática cinematográfica, que coaduna com os ideais políticos dessa geração” (Nuñez, 2010b: 8).

Na década de 60, o cinema chileno possuía uma produção modesta, mas que retratava em sua maioria as carências e misérias do país no presente momento. Também foi uma década em que se consolidaram alguns festivais de cinema no país, como o *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* e o *Festival de Cine en Viña del Mar*. No começo da década de 70 também houve um forte estímulo ao cinema pelo governo da Unidade Popular. Mas em 1974, já no contexto ditatorial de Pinochet, a produção de filmes que vinha em ascensão baixa completamente. Alguns órgãos do Estado e departamentos das universidades que possuem carreiras ligadas ao audiovisual são fechados. Muitos realizadores são presos ou exilados. Nas décadas de 80 e 90, os realizadores chilenos fazem filmes fora do país e muitos realizadores estrangeiros realizam filmes sobre a situação política vivida no Chile.

Muy pocas películas fueron producidas por los argentinos en el exilio, a diferencia de la impresionante calidad y cantidad de producciones chilenas. Pero, por supuesto, las circunstancias eran distintas: para los chilenos hubo campañas de solidaridad organizadas y un público mucho más consciente de la destrucción de su país. El genocidio argentino no recibió la misma publicidad, pese a los esfuerzos de varios países que apoyaban a los refugiados. (King, 1994, p.136)

Dos filmes estrangeiros que tratam da ditadura chilena feitos na época do regime de Pinochet se destacam o filme do cineasta grego Costa-Gavras *Missing – Desaparecido*, um grande mistério (1982) e o documentário francês *El espiral* (1975). Recentemente, a cineasta Julie Gavras, filha de Costa-Gavras, realizou o filme *A culpa é do Fidel!* (2008), filme com um tom autobiográfico que conta a história de Anna de La Mesa, uma menina de nove anos que vive em Paris, bem provida, católica e avessa a mudanças, que no contexto da década de 1970 tem seu universo seguro abalado quando seu pai advogado e sua mãe, jornalista da famosa revista Marie Claire resolvem largar seus empregos se envolver pessoalmente no governo do presidente chileno Salvador Allende e na situação socioeconômica e política do mundo em geral.

Por causa da ruptura causada na sociedade chilena com a derrubada de Salvador Allende, há uma singularidade na historiografia do cinema chileno que não encontramos em nenhuma outra. Mouesca divide o Cinema Chileno em dois: o Cinema Chileno no Chile e o Cinema Chileno no exílio. É sintomático esse recorte metodológico que indica o caráter sumamente nacionalista do povo chileno e, sobretudo, o fator ideológico subjacente a essa historiografia. (Nuñez, 2006: 201)

Como na época do regime militar não havia recursos para a realização de filmes, muitos cineastas começaram a trabalhar com publicidade. Durante esse período, a maior expressão do cinema chileno foi documental, pelo menor custo e pela maior facilidade de produção em meio ao contexto político conturbado. Os três documentários mais expressivos que tratam de uma ditadura militar na América Latina são chilenos, *La batalla del Chile*, *La lucha de um Pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán, dividido em três partes, de 1975, 1976 e 1979.

Na crítica de Vera-Meiggs intitulada “Machuca: los equilibrios de la Historia”⁶, a autora afirma são poucos os filmes de ficção feitos no país que tratam da ditadura militar do país. Sem dúvida o gênero documental expressou esse compromisso com a memória do país, mas que a ficção mais expressiva produzida no Chile foi *Machuca* (2004)⁷.

Machuca no contexto do cinema chileno contemporâneo

O filme *Machuca*, de Andrés Wood, possui uma produção de quatro países: Chile, Espanha, Inglaterra e França, afirmando a tradição histórica do Chile se realizar filmes com esforço coletivo de produtoras estrangeiras. Se passa em uma época de bastantes dificuldades econômicas e polarização política e retrata o maior trauma histórico vivido pelo Chile, o golpe de Estado de setembro de 1973. Possui como eixo narrativo principal a amizade de dois garotos de classe sociais distintas, Gonzalo Infante e Pedro Machuca, que passam a estudar juntos num renomado colégio em Santiago devido à política igualitária do presidente Salvador Allende.

6. Esta crítica e as principais informações sobre história do cinema chileno contidas neste trabalho estão disponíveis no site CineChile – Enciclopedia del cine chileno: www.cinechile.cl. Último acesso em 26 de dezembro de 2013.

7. Recentemente, a produção americana, francesa e chilena *No* (2012), que retrata os últimos anos do governo Pinochet, chamou atenção por se destacar em importantes festivais de cinema.
- Filmes históricos tendem a sair filmes mais caros, por conta da reconstrução do espaço, da arte e do figurino. Andrés Wood disse em entrevista para o site chileno *El periodista*⁸ que a coprodução com a França, Inglaterra e Espanha (Ibermedia, Corfo e Fondart) foi fundamental para que o filme fosse realizado. Trata-se do quarto longa-metragem do diretor Andrés Wood e até hoje seu filme mais importante. É um dos filmes nacionais mais assistidos no Chile e ganhou 20 prêmios, sendo onze deles internacionais.

8. Entrevista publicada em 15 de janeiro de 2005. Recuperado em 26 de dezembro de 2013, de: <http://mais.uol.com.br/view/a56q6z-v70hwb/machuca--andres-wood-04026AD-C8903E6>.
- Desde o seu primeiro filme que Wood foi reconhecido como um diretor que aborda temáticas do mundo popular. Em *Historias de fútbol* (1997), o futebol entra apenas como pretexto para abordar temáticas mais cruas. Os protagonistas são seres marginais, excluídos da sociedade e do futebol profissional. Em *El desquite* (1999) é mostrado o mundo campesino chileno, através das relações entre patrões e empregados em um latifúndio na primeira metade do século XX. No seu filme seguinte, *La Fiebre Del Loco* (2001), conta a história de dois vigaristas num porto de pesca que desejam comprar um molusco chileno bastante apreciado cuja pesca passa a ser proibida. Foi o primeiro filme de Wood que tem coprodução internacional, com as produtoras mexicanas Deseo- Tequila Gang y Altavista. Para o diretor, esse é como se fosse seu primeiro filme, pois foi a primeira vez que ele teve certeza de que o filme estrearia nos cinemas. Como já citamos, em *Machuca* o diretor também contou com coprodução internacional.

9. Entrevista publicada em 15 de janeiro de 2005. Recuperado em 26 de dezembro de 2013, de: <http://mais.uol.com.br/view/a56q6z-v70hwb/machuca--andres-wood-04026AD-C8903E6>.
- Mais do que trazer essa temática social, *Machuca* ainda traz a questão do golpe militar de Pinochet, que foi mais abordado por outras cinematografias do que pela do seu próprio país (por questões políticas e econômicas que já abordamos). Segundo o diretor Andrés Wood em entrevista para TV UOL em 2005⁹, a ideia do filme surgiu de uma experiência pessoal no começo dos anos 70 –assim como Gonzalo Infante ele estudava em um colégio privado na capital Santiago que passou a receber alunos com baixos recursos, o que durou até pouco depois do golpe, quando os militares passaram a intervir na administração do colégio–. Para Wood, foi uma experiência que o influenciou em vários aspectos, desde sua opção política até os filmes que realizou, o tipo de cinema que ele faz. O diretor ainda fala que no Chile havia uma falta do cinema com relação a estes anos da história dos países. Em outra entrevista, ao jornal *Folha de São Paulo*, em janeiro de 2005, Andrés Wood responde o porquê de filmar uma história sobre a ditadura chilena naquele momento:

E por que não? Quando deveria tê-la contado? Será que é muito tarde? [risos] Acho que não. Mas não sou o primeiro a tratar desse tema. Durante o período de exílio, se fez cinema, de alguma maneira. O meu filme é um dos primeiros que tocam no tema voltando à época do governo Allende. Isso se deve a dois fatores principais: o primeiro é o preconceito com relação ao cinema relacionado com esses anos ou com política. Há um pensamento de que esse tipo de filme não levaria ninguém ao cinema. O segundo é que também há, por um lado, uma espécie de autocensura, por ser um tema difícil e que até hoje divide ao meio o país. Os chilenos têm muito em comum entre si quando se olha para frente; se voltamos a 1973, a sociedade fica rachada na metade. Quando decidimos que o ponto de vista seria o das crianças, nos atrevemos a fazer o filme (Rodrigues, 2005: párr. 7).

Ainda para o diretor (Thomazoni y Azevedo, 2001), o êxito do filme –que tem o terceiro maior público da história do filme chileno– tem a ver com o olhar a partir das crianças, que segundo ele é uma perspectiva que abre muitas portas, especialmente para os jovens, pois o filme acabou se convertendo numa ponte entre gerações. Além disso, trata-se de um filme muito emotivo, que tem várias formas de acesso do espectador. “Foi uma restrição que nos deu liberdade”, conclui o diretor sobre realizar o filme sob o ponto de vista da criança protagonista.

Brasil: do ativismo do Cinema Novo ao cinema contemporâneo

No Brasil, o período do regime militar (1964-1985) consistiu paradoxalmente numa época de intensa atividade cultural. Mesmo com a censura, as expressões artísticas se mostraram bas-

tante ricas e plurais e muito como forma de resistência. Foi a época em que surgiram grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, grandes nomes da dramaturgia como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e José Celso Martinez Correa. No cinema, tivemos o nascimento do Cinema Novo na década de 60, que contestava a lógica anterior nacional.

Com Glauber Rocha à frente, os diretores do Cinema Novo defendiam a ideia de que os modos de produção são indissociáveis da linguagem e, portanto, um país subdesenvolvido deveria buscar formas de expressão cinematográfica próprias (sintetizadas nos manifestos da “estética da fome” e da “estética do sonho”), bem como na célebre frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. (Butcher, 2005b: 17)

Apesar de ter filmes significativos que tratem da realidade social brasileira da década de 60 e 70, o Cinema Novo não pode tratar de forma aberta de assuntos relacionados ao regime político vigente. Desse período, o filme que mais abordou as opressões do período foi *Terra em Transe* (1967), do diretor Glauber Rocha. Significativo para situar o cinema no contexto da época é citar *Cabra Marcado para Morrer* (1984), documentário de Eduardo Coutinho sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba assassinado em 1962. A ideia inicial de Coutinho era realizar um filme de ficção sobre o caso e o contexto das ligas camponesas naquela região. No entanto, em razão do golpe militar as filmagens foram interrompidas em 1964. Parte da equipe do filme foi presa “sob alegação de comunismo”. Dezessete anos depois, o trabalho é retomado, se tornando agora documental, recolhendo depoimentos dos camponeses que trabalharam na primeira filmagem e da viúva do camponês assassinado, que passara a viver na clandestinidade e separadas dos seus filhos.

O cinema brasileiro de 1969 a 1989 era controlado pela EMBRAFILME, a Empresa Brasileira de Filmes, com misto de capital público e privado, que funcionava sob controle do governo. Em termos de mercado, ela foi bem sucedida entre meados dos anos 70 e o começo dos anos 80. Seu grande título foi *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), que atraiu mais de 11 milhões de espectadores, sendo até hoje o segundo maior público do cinema brasileiro (Butcher, 2005b: 17-18).

Um dos primeiros filmes a falar sobre o regime militar de forma aberta é *Pra Frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, que foi lançado já em um contexto de abertura política. Entre outros filmes lançados na época de maior abertura do regime foram *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles e *O beijo da mulher aranha* (1985), dirigido por Hector Babenco e coproduzido junto com os Estados Unidos. Outro filme significativo que traz a temática da ditadura militar e que foi lançado algum tempo depois é *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira.

O número mais expressivo de filmes sobre a ditadura foi da última década, que coincide com um crescimento do cinema brasileiro, que pode ser considerada uma fase de consolidação do Cinema da Retomada¹⁰. Dentre esses filmes estão *Cabra Cega* (2004), de Toni Venturi; *Quase dois Irmãos* (2002), de Lúcia Murat; *Zuzu Angel* (2004), de Sérgio Rezende¹¹; *Batismo de Sangue* (2006), de Helvécio Ratton e o filme que analisamos *O ano em que meus pais saíram de férias*.

O ano em que meus pais saíram de férias: futebol e solidariedade

O ano em que meus pais saíram de férias é um filme ambientado no ano de 1970, onde Mauro, um menino apaixonado por futebol, se vê obrigado a passar um tempo na casa do seu avô paterno judeu, porque seus pais fugiam da repressão por sua militância política contra a ditadura militar vigente. Mauro sai então da sua cidade, Belo Horizonte, para ir viver em São Paulo, no bairro do Bom Retiro, forte reduto de judeus e italianos, na época.

Devido à súbita morte do avô, Mauro vai viver com Shlomo, vizinho do seu avô e que trabalha na sinagoga do bairro. Ele passa a viver num exílio particular, esperando por um telefonema

10. O termo “Cinema da Retomada” diz respeito ao processo de retorno da produção cinematográfica brasileira após sua grande maior crise no Governo Collor, que fechou a Embrafilmes e não criou nenhum outro órgão para substituí-la. Trata-se de um termo que prioriza o setor produtivo, já que não havia unidade estética entre os filmes lançados (Butcher, 2005a: 14,15).

11. O diretor Sérgio Rezende também dirigiu o filme *Lamarca* (1994), sobre o guerrilheiro Carlos Lamarca.

12. Esses dados, assim como os dados da produção presentes nessa parte do artigo estão foram extraídos do press release de O ano em que meus pais saíram de férias disponível no site oficial do filme na época do lançamento e encontrado atualmente no site de uma das produtora do filme: http://gullane.com/uploads/projects/release/43/O_ano_em_que_meus_pais_sairam_de_ferias-0.pdf. Último acesso em 10 de junho de 2013. O diretor Sérgio Rezende também dirigiu o filme Lamarca (1994), sobre o guerrilheiro Carlos Lamarca.

13. Prêmios recebidos pela série Castelo Rá-Tim-Bum: PRÊMIO CORAL - 12o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Cuba "Rá-Tim-Bum" (1990), "PRÊMIO APCA - Melhor Programa Infantil "Rá-Tim-Bum"(1992), PRÊMIO APCA - Melhor Programa Infantil "Castelo Rá-Tim-Bum" (1994), Festival de New York - Medalha de Prata Categoria Infantis "Castelo Rá-Tim-Bum"(1994), Medalha de Ouro do Fes-

dos pais, que nunca vem. Chega a Copa do Mundo de Futebol e as esperanças do garoto aumentam, porque o pai havia prometido que assistiriam ao campeonato juntos. É dentro desse contexto do tricampeonato brasileiro, do regime militar e do bairro do Bom Retiro –onde convivia judeus, italianos, gregos– que Mauro aprende a conviver com as diferenças nesse mundo novo, fazer amizades e sai da experiência amadurecido.

Trata-se do segundo filme de longa metragem do diretor Cao Hamburger, que havia dirigido anteriormente *Castelo Rá-Tim-Bum, O filme* (1999), que obteve críticas calorosas e grande aprovação do público. Antes dos longas, o realizador dirigiu os curtas *O menino, a favela e as tampas de panela* (1995), as animações *Caçada ao Pantanal* (1990), *A garota das telas* (1989) e *Frankstein Punk* (com co-direção de Eliana Fonseca, de 1989) –todos voltados para o público infanto-juvenil– e o documentário *Tietê* (1993), com os quais ganhou prêmios no Brasil e no exterior¹².

Na TV, além de ter dirigido a premiada série infantil *Castelo Rá-Tim-Bum* (1995), dirigiu um dos episódios da série da TV Globo em parceria com a O2 filmes *Cidade dos Homens* (2004), que mostra o cotidiano de dois garotos em uma favela, Laranjinha e Acerola, em meio às tentações do tráfico e foi responsável pela criação e direção geral da série *Filhos do Carnaval* (2006), parceria da O2 filmes com a HBO e que conta a história do dono de uma escola de samba e banqueiro do “jogo do bicho” e seus quatro filhos.¹³

Sua produção para televisão posterior a *O ano em que meus pais saíram de férias* seguiu-se na linha com/ou para criança/jovem: *No estranho planeta dos seres audiovisuais* (Canal Futura, 2008), *Família Imperial* (Canal Futura, 2012), *Pedro e Bianca* (TV Cultura, 2012) e *Crocs* (2013, TV Cultura) mas também ousou ao lançar a inicialmente a microssérie na Rede Globo Xingu, que posteriormente virou filme, numa produção da O2 Filmes em parceria com a Globo Filmes e equipe bastante semelhante a de *O ano*.

De acordo com o press release do filme, divulgado na época em seu site oficial, Cao Hamburger teve a ideia para o roteiro de *O ano* alguns anos antes quando morava em Londres e trabalhava com a produtora de programas infantis Radgoll. Com bastante experiência de trabalho com atores mirins, sua experiência na Inglaterra o inspirou a, além de contar uma história sobre diversas formas de exílio e de como o protagonista Mauro aprende a conviver e sobreviver no mundo, falar sobre o mito da seleção brasileira de futebol da Copa de 70 e também de realizar uma história que ajudasse a dissolver alguns preconceitos e estereótipos do Brasil. Um dos motivos que a Gullane Filmes, principal produtora do filme, entrou no projeto, ainda de acordo com o press release, é a sua vocação para uma carreira no exterior, por conta da temática universal e tratamento estético do filme.

Para Cao Hamburger, trata-se de um filme de geração e de equipe. Apesar de não ser um filme autobiográfico, contém um misto das experiências dos roteiristas e diretores integrantes da equipe do filme. O diretor, assim como o protagonista da sua história é filho de pai judeu e mãe católica e viu os pais serem presos durante a ditadura militar.

O roteiro do filme é assinado também por Cao Hamburger junto com mais três roteiristas Cláudio Galperin, Braúlio Mantovani (roteirista da série e filme *Cidade dos Homens* e dos filmes *Tropa de Elite*) e Anna Muylaert (também roteirista do filme e série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum*), tem como diretor de arte Cássio Amarante (diretor de arte de Central do Brasil e Abril despedaçado) e direção de fotografia de Adriano Goldman (também diretor das séries *Filhos do Carnaval* e *Cidade dos Homens*) .

A fotografia foi pensada de forma que a câmera desse um tom de subjetividade e de testemunho. Se em o *Castelo Rá-Tim-Bum* Hamburger diz trabalhava com referências a Spielberg, *O ano* tinha uma estética mais documental, tecnicamente mais simples, mais próxima ao cinema contemporâneo argentino.

O ano em que meus pais saíram de férias, lançado em 2006, está inserido em um frutífero contexto de produção do cinema brasileiro. Até aquele momento, o cinema da retomada teria o maior número de lançamentos, cerca de 70. Um filme importante responsável por essa fase crescente produção foi o fenômeno *Cidade dos Homens* (2002), que obteve público expressivo nas salas nacionais e fez grande sucesso internacional –entre premiações e festivais–.

Cidade dos homens foi responsável por abrir várias portas do cinema nacional. Primeiro com relação à temática –a partir dele, tratar o tema da violência deixou de ser tabu no cinema da retomada–. Segundo por causa da sua parceria com a parceria entre a *O2 Filmes* e a *Globo Filmes*, aumentando o público de cinema brasileiro. (Butcher, 2005a)

A *Globo Filmes* foi criada em 1997, mas se tornou efetiva a partir de 2000, inicialmente transformando em filmes grande sucessos da televisão. Foi nessa mesma época que a empresa propôs a cinco produtoras trabalhar em regime de co-produção. Os primeiros produtos a terem destaque foram *Cidade dos Homens*, da *O2* e o programa televisivo *Cena Aberta*, da Casa de Cinema de Porto Alegre. O retorno que a *Globo Filmes* daria para os filmes seria espaço em mídia.

A presença da Globo viria, em tese, suprir o filme nacional daquilo que ele tem de mais frágil em relação ao poderoso concorrente norte-americano: os altos investimentos em marketing. O preço a pagar é certa domesticação da linguagem audiovisual, adaptada a um padrão de gosto médio, tal e qual se busca em uma televisão de sinal aberto e grande alcance público. Não por acaso, vários filmes recentes parecem se enquadrar com perfeição no famoso “Padrão Globo de Qualidade”, marca registrada da empresa e da qual ela muito se orgulha. (Oricchio, 2008: 144)

Apesar da Globo Filmes ter entrado como coprodutora em *O ano que meus pais saíram de férias*, o filme teve uma bilheteria considerada modesta. No entanto, o filme circulou relativamente bem no país (com 68 cópias¹⁴) e em vários países do mundo, seja nas salas de cinema, seja em importantes festivais de cinema, como o *Festival do Rio*, *Festival de Berlim* e o *Festival de Cinema Latino-Americano* de Huelva, ganhando inúmeros prêmios,¹⁵ e sendo também o candidato brasileiro a disputar a vaga de melhor filme estrangeiro no Oscar.

Considerações finais

Ao pensar em traçar esse breve panorama acerca da cinematografia de filmes de ditadura da Argentina, Chile e Brasil, nosso primeiro pensamento foi unir em um só artigo países com processos históricos tão similares –os regimes ditatoriais aconteceram simultaneamente– e com trajetórias igualmente parecidas na tentativa de se implementar uma indústria cinematográfica.

Ao escolher os filmes *Kamchatka*, *Machuca* e *O ano em que meus pais saíram de férias* como representantes de um novo olhar sobre os filmes de ditadura, o fizemos pela semelhança entre as três realizações: as três se passam nos anos 70 em seus respectivos países que viviam um contexto político conturbado, possuem uma criança protagonista dos fatos relatados e prezam por uma abordagem do cotidiano e das relações interpessoais, que uma abordagem mais direta do regime militar. Ao longo do trabalho, vemos como essa memória histórica segue sendo importante, por mais que se busquem, esteticamente e narrativamente, outras formas de contar episódios duros dos nossos países.

Vimos que a Argentina já possui uma tradição em filmes históricos e de denúncia, conforme tratamos. Também foi um país que logo se voltou para a dura história recente do seu país, revivendo-o e refletindo-o através do cinema. O número de produções audiovisuais sobre a ditadura é bem mais extenso e abrangente. No ano passado, por exemplo, o governo argentino, através do seu Ministério da Cultura, decidiu produzir desenhos animados que contassem para

tival de New York - Melhor Programa Infantil- I"Rá-Tim-Bum" (1990). Prêmios recebidos pela série Filhos do Carnaval: PRÊMIO APCA - Grande Prêmio da Crítica (2006) e PRÊMIO ABC - Melhor direção de fotografia (televisão) para o fotógrafo Adriano Goldman.

14. Segundo o site da ANCINE, Agência Nacional de Cinema, foram lançados 72 filmes brasileiros e foram distribuídas 2.484 cópias, numa média de 34, 5 cópias por filmes. Lançado com 68 cópias, *O ano em que meus pais saíram de férias* é considerado um filme com uma boa distribuição. Informações disponíveis em http://oca.ancine.gov.br/rel_distribuiçao_anteiores.htm. Último acesso em 14 de janeiro de 2014.

15. Segundo o site IMDB, *O ano em que meus pais saíram de férias* foi indicado a 36 prêmios e venceu 18, entre eles o Troféu de Melhor Filme no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, Troféu Redentor de Melhor Filme – Júri Popular, no Festival do Rio e vencedor do Prêmio Especial do Júri,

- no Festival de Cinema Latino-Americano de Huelva. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0857355/>. Último acesso em 14 de janeiro de 2014.
16. Extraído da matéria "Animações argentinas explicam ditaduras para crianças", por Marsílea Gombata, da revista Carta Capital. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/desenhos-argentinos-752.html>. Último acesso em 15 de janeiro de 2014.
17. A Comissão Brasileira da Verdade, que investiga violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado entre 1946 e 1988 existe apenas desde 2011.
- as crianças momentos duros da história argentina, como a guerra das Malvinas e a ditadura militar¹⁶.
- Em termos estéticos, vimos que o cinema argentino passou por uma mudança ao final dos anos noventa, devido ao número de escolas de cinema e novos cineastas que chegavam, propondo uma nova abordagem, mais autoral, mais ligada aos elementos estéticos dos filmes do que propriamente a um discurso de denúncia explícito. *Kamchatka* foi lançado no começo de uma década em que muitos críticos consideravam a temática da ditadura saturada; mas acreditamos que o diretor soube unir os dois elementos de forma eficaz: tratar de ditadura, um tema superaproveitado nas duas décadas anteriores, mas também se usou de artifícios estéticos comuns à década de 2000, como um minimalismo narrativo, de silêncios e pouca ação.
- Sobre o Chile, vimos que a ditadura de Pinochet dividiu claramente a cinematografia do país, entre os filmes chilenos feitos no Chile e os filmes feitos no exílio. Ainda sobre a ditadura, observamos que muitos filmes sobre a temática foram feitos por cineastas que não eram do país, como o grego Costa-Gavras e seu filme *O desaparecido* (1982). *Machuca* ganhou uma extrema importância no Chile justamente por ser o primeiro filme de ficção a abordar o turbulento governo da Unidade Popular e a transição para a ditadura de Pinochet. Tal como o Brasil, o Chile ainda precisa se voltar mais para a esse duro momento histórico nas ficções, mas acreditamos que eles seguem esse caminho, principalmente com o sucesso do filme *No* (2012), de Pablo Larraín, que retrata o momento histórico de um plebiscito nacional que determinaria se o General Pinochet permaneceria no governo do país após 15 anos de ditadura. O filme referido, tal como *Machuca*, propõe uma outra abordagem para o período histórico, contado através de uma comédia.
- Já no Brasil, vimos que falta de condições financeiras de produção e por causa da censura, quase não foram feitos filmes contestando a ditadura no seu período vigente. Ao longo dos anos 80 e 90 tivemos poucas obras cinematográficas que abordassem diretamente o tema, como os filmes já citados *Pra Frente Brasil* e *O que é isso, companheiro?*. Na televisão, tivemos a minissérie da Rede Globo *Anos Rebeldes* (1992), escrita por Gilberto Braga, que pela primeira vez mostrou para um grande público cenas de violência, censura e perseguição ocorridas durante o regime militar.
- Politicamente, o Estado foi rever a nossa história mais tardiamente do que o nosso país vizinho,¹⁷ o que refletiu também na nossa expressão artística. Na década de 2000, muitos foram os filmes que abordaram o assunto, e *O ano em que meus pais saíram de férias* se destacou por contar uma história bonita sobre um período traumático, e novamente atribuímos à existência da protagonista criança como fio condutor da narrativa.
- Por fim, ao longo deste trabalho, observamos como a memória histórica representada no cinema segue sendo importante, especialmente a memória sobre a ditadura, cuja tempo ainda tem tanto a nos esclarecer, a nos contar e a nos justificar sobre o período. Em tempos que o Brasil faz 50 anos de golpe militar, por exemplo —e que alguns ainda insistem em chamar de revolução— é preciso seguir lembrando, é preciso seguir fazendo cinema, por mais que ao longo se tempo, naturalmente, se busque outras formas —esteticamente e narrativamente— de contar episódios duros dos nossos países.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Ricardo N. Ribeiro. (2009). As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de A história oficial e Pra frente Brasil. *Baleia na Rede – Revista Online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura*, 1(6). Recuperado 20 de dezembro de 2013, de: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1445>
- AVELLAR, J. C. (1995). *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 34.

BUTCHER, P. (2005a). Cidade de Deus, Cidade dos Homens e a nova relação entre cinema e tv no Brasil. *Estudos Socine de Cinema: ano VI/ Catani, Afrânio Mendes I Garcia, Wilton e Fabris, Mariarosaria (org.)*. São Paulo: Nojosa Edições.

_____ (2005b). *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha.

CALIL, R. (2002, 07 de dezembro). Crítica: Trabalho é o mais amargo da leva atual de filmes políticos com crianças. *Folha de S. Paulo*. Recuperado 12 de agosto de 2014, de: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1197091-critica-trabalho-e-o-mais-amargo-da-leva-atual-de-filmes-politicos-com-criancas.shtml>

COLOMBO, S. (2003, 27 de agosto). Argentina REENQUADRADA. *Folha de S. Paulo*. Recuperado 26 de Dezembro de 2013, de: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2708200306.htm>

DA SILVA, D. M. (2007). *Vizinhos Distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume, Fapesp.

DEL RÍO, J. (2007). *Precursores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano*. Recuperado 10 de janeiro de 2014, de: <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/22/precursores-nacimiento-y-plenitud-del-nuevo-cine-latinoamericano/>

DO ROSÁRIO CAETANO, M. (2011, 26 de junho). A face do cinema argentino. *Brasil de Fato*. Recuperado 10 de junho de 2013, de: <http://www.brasildefato.com.br/node/6927>

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT (2002). *128èmes Rencontres du Cinéma Latino-Américain Dossier d'accompagnement*. Francia: France Amérique Latine FAL33 Bordeaux. Recuperado 26 de Dezembro de 2013, de: <http://www.fal33.org/attachments/article/76/Kamchatka.pdf>

GARCÍA, M. O. (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

KING, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MARTIN-BARBERO, J. (2004). *Ofício do Cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola.

_____ (2009). *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MEDEL, I. (2004, 7 de Maio). “‘Machuca’ es una película para los jóvenes”. *El periodista*. Recuperado 26 de dezembro de 2013, de: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1631/article-61887.html>

MOLFETTA, A. (2001). Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007). In Mascarello, F. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus.

NUÑEZ, F. (2008). Um olhar sobre o cinema chileno. *Seção de Cinema*, 197-210. Recuperado 03 de setembro de 2013, de: <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/4SCI1Fabian.pdf>

_____ (2010a, outubro 15). Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte). *Rua – Revista Universitária de Audiovisual*. Recuperado 04 de janeiro de 2014, de: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3052>

_____ (2010b, outubro 15). Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte). *Rua – Revista Universitária de Audiovisual*. *Rua – Revista*

Universitária de Audiovisual. Recuperado 04 de janeiro de 2014, de: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3067>

ORICCHIO, L. Z. (2011). Cinema Brasileiro Contemporâneo. In Mascarello, F. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus.

OSSA COO, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.

PASSETTI, G. (2003, abril/maio). Filmografia recente sobre a ditadura argentina. *Klepsidra – revista virtual de história*. Recuperado 10 de outubro de 2011, de: <http://www.klepsidra.net/klepsidra16/argentina.htm>

SERELLE, M. (2013, junho). Cinema e Contraluz: limiares da repressão na cultura midiática Argentina. *Anais do XXII Encontro Anual da Compós*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Recuperado 15 de janeiro de 2014, de: <http://encontro2013.compos.org.br/anais/>

STAM, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papirus, 2003.

THOMAZONI, J. y AZEVEDO, R. (2001, 21 de Maio). Entrevista con el director Andrés Wood. Recuperado 26 de dezembro de 2013, de: <http://clasedeespanolblog.blogspot.com.br/2011/05/entrevista-con-el-director-andres-wood.html>

VALENTIM RODRIGUES, L. (2005, 7 de Janeiro). Abrindo feridas. *Folha de S. Paulo*. Recuperado 26 de dezembro de 2013, de: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0701200506.htm>

FILMOGRAFÍA

- A culpa é do Fidel!* (2008). Julie Gavras, Italia-Francia.
A garota das telas (1989). Cao Hamburger, Brasil.
A história oficial (1985). Luis Puenzo, Argentina.
Batismo de Sangue (2006). Helvécio Ratton, Brasil.
Cabra Cega (2004). Toni Venturi, Brasil.
Cabra Marcado para Morrer (1984). Eduardo Coutinho, Brasil.
Caçada ao Pantanal (1990). Cao Hamburger, Brasil.
Castelo Rá-Tim-Bum, O filme (1999). Cao Hamburger, Brasil.
Chove sob Santiago (1976). Helvio Soto, Chile.
Cidade de Deus (2002). Fernando Meirelles, Brasil.
Cidade dos Homens (2004). Cao Hamburger (dois episódios dirigidos), Brasil.
Crônica de uma fuga (2006). Adrián Caetano, Argentina.
Dona Flor e seus dois maridos (1976). Bruno Barreto, Brasil.
El desquite (1999). Andrés Wood, Chile.
El espiral (1975). Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux, Francia.
Família Imperial (2012). Cao Hamburger, Brasil.
Filhos do Carnaval (2006). Cao Hamburger, Brasil.
Frankstein Punk (1989). Cao Hamburger y Eliana Fonseca, Brasil.
Garage Olimpo (1999). Marco Bechis, Argentina.
Historias de fútbol (1997). Andrés Wood, Chile.
Kamchatka (2002). Marcelo Piñeyro, Argentina.
La amiga (1989). Jeanine Meerapfel, Argentina-Alemania.
La batalla del chile – La lucha de um pueblo sin armas (1975, 1976, 1979). Patricio Guzmán, Chile.
La Fiebre Del Loco (2001). Andrés Wood, México.
La noche de los lápices (1986). Héctor Olivera, Argentina.
Lamarca (1994). Sérgio Rezende, Brasil.
Machuca (2004). Andrés Wood, Chile.

Missing – Desaparecido, um grande mistério (1982). Costa-Gavras, Estados Unidos.
No estranho planeta dos seres audiovisuais (2008). Cao Hamburger, Brasil.
Nunca fomos tão felizes (1984). Murilo Salles, Brasil.
O ano em que meus pais saíram de férias (2006). Cao Hamburger, Brasil.
O beijo da mulher aranha (1985). Hector Babenco, Brasil-Estados Unidos.
O menino, a favela e as tampas de panela (1995). Cao Hamburger, Brasil.
O que é isso companheiro? (1997). Bruno Barreto, Brasil.
Pra Frente Brasil (1982). Roberto Farias, Brasil.
Quase dois Irmãos (2002). Lúcia Murat, Brasil.
Rá-Tim-Bum (1995). Cao Hamburger, Brasil.
Terra em Transe (1967). Glauber Rocha, Brasil.
Tietê (1993). Cao Hamburger, Brasil.
Un muro de silencio (1993). Lita Stantic, Argentina.
Xingu (2012). Cao Hamburger, Brasil.
Zuzu Angel (2004). Sérgio Rezende, Brasil.

Inara de Amorim Rosas

Es Licenciada en Comunicación Social/Periodismo y Máster en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la Universidad Federal de Bahía. Actualmente, se desempeña como investigadora en el tema de la ficción audiovisual y sus relaciones con la ficción literaria y la teoría narrativa. En el marco de esa temática, propone una relación dialógica entre el texto narrativo y el contexto social.

Contacto: inararosas@gmail.com