

Cinema no Peru

Das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano

Gillone, Ana Daniela de Souza - danielagillone@gmail.com

Pós-doutoranda do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do grupo de estudos Cinema e Vanguardas e Cinema Latino-americano, integrado ao CNPq e Unifesp. Coordenou cursos de cinema latino-americano no Memorial da América Latina.

Resumo

Esse artigo traz parte da trajetória do cinema no Peru e reflete sobre o conjunto das produções a partir de dois eixos. O primeiro mostra como a produção do cinema peruano retrata, ao longo dos anos 1980, o conflito armado vivido no país, tornando-se um de seus elementos mais distintivos e aquele que até hoje tem influência nas propostas da filmografia recente. O segundo mostra como a nova geração de diretores está utilizando das referências do conflito armado e mesmo do que veio antes dele como os processos de dominação de colonizadores sobre andinos para produzir filmes com temas representativos da cultura peruana. O objetivo é entender como o cinema está sendo pensado pela atual geração de diretores.

Palavras-chave

Cinema peruano, Novo cinema na América Latina, Cultura andina, Conflito armado

A produção do cinema no Peru vem se consolidando silenciosamente nos últimos anos. A média de longa-metragens no país está entre cinco a doze produções por ano. Um número pouco expressivo, mas que tem conquistado espaço nos festivais internacionais. No ano passado, *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, filme que traz o imaginário andino e a realidade das diferenças sociais na cidade de Lima, levou o Urso de Ouro em Berlim e foi indicado ao Oscar

de melhor filme estrangeiro. Nesse ano, há duas produções que mais se destacaram nos festivais. São filmes de diretores que estréiam com seus primeiros longas com diferentes temáticas. *Octubre (2010)*, dos irmãos Daniel e Diego Veja ganhou a mostra *Un Certain Regard* do último Festival de Cannes e propõe o abandono como tema das histórias que se passam entre quatro núcleos: um recém-nascido abandonado em uma lixeira, uma irmã à procura de uma família que pode ser considerada como sua própria, uma mulher idosa que deseja morrer, e três mulheres e muito perto delas, três homens solitários. *Contracorriente (2010)*, de Javier Fuentes León, ficção que expõe uma relação homossexual secreta em uma aldeia de pescadores. É uma co-produção entre Colômbia e Peru que marcou passagem no Sundance.

Nessa geração de cineastas que surgiu no final da década de 1990, os três diretores Claudia Llosa, Ricardo de Montreuil e Josué Mendes já contam com dois longas-metragens e se evidenciam por seus estilos. Certamente dois longas é pouco para se definir o “estilo” de um cineasta, mas em *La Teta Asustada* é impossível não perceber as semelhanças com o longa de estréia de Llosa, *Madeinusa (2006)*, uma narrativa que se passa durante o “Tempo Santo”, período que vai da sexta-feira Santa ao domingo de Páscoa no vilarejo peruano fictício, *Manayaycuna*, que está localizado entre as remotas montanhas da Cordilheira Branca peruana. As proximidades de ambos os filmes se dão pela dificuldade da comunicação entre duas culturas opostas, e o plano de deslocamento de ambas as personagens em função da figura materna: Fausta, de *La Teta Asustada*, precisa levar o corpo da mãe ao povoado e Madeinusa, nome dado a protagonista do filme homônimo, precisa encontrar a mãe que está em Lima. Desta geração, Llosa é a cineasta que se dedica a trazer a cultura andina. O arcaico prevalece em suas narrativas e o moderno é usado para enfatizá-lo.

Mais voltado para trazer a cultura peruana globalizada, os dois filmes de Ricardo de Montreuil, *La mujer de mi Hermano (2008)*, como o próprio nome já diz, traz dois irmãos que disputam uma mesma mulher, em tom de rivalidade que remete aos arquétipos Abel e Cain, e *Màncora (2005)*, que expõe o encontro das personagens locais com o estrangeiro. Um filme com personagens fronteirços, que definem a realidade da juventude no Peru. Mostra, com a figura de um jovem ressentido que mora em Lima e que decide se deslocar para as praias de Mánкора para resgatar uma relação, os problemas que são desencadeados para quem só conhece superficialmente as pessoas e o lugar. Montreuil consegue explorar o universo sedutor da juventude e suas crises de relacionamento.

Na aceleração da capital peruana, Josué Mendez, em *Días de Santiago* (2004), conta a história de um ex-soldado da marinha que retorna à Lima após vários anos na selva peruana. Traz o preto branco para definir contraste com trechos coloridos da vida do soldado. Com uma proposta diferente fez *Dioses* (2008), para trazer a classe alta peruana, descrevendo o luxo e a hipocrisia na vida de uma família que, durante as férias de verão, se instala em sua mansão perto do mar. Fora do contexto de cineastas que já têm dois longas, outro nome que não poderia deixar de ser citado é Gianfranco Quattrini que em *Chicha tu madre* (2006), traz a dificuldade de enfrentar mudanças. Em sua história vemos o mundo popular no Peru com Julio César, um taxista da cidade de Lima, que sofre muitas transformações ao saber da gravidez de sua filha.

O Peru é um país que não tem uma tradição cinematográfica como o Brasil, México e Argentina, por isso as dificuldades de produção são ainda maiores. A busca por temas que tragam a realidade local como resistência às imposições do mercado dominante do cinema *hollywoodiano* traz o sentido de formação de identidade desta nova filmografia. Jameson (2004), ao se referir a dimensão utópica do cinema em trazer rupturas a padrões convencionais, define a necessidade de trazer o local nas narrativas e identifica os cinemas feitos na América Latina com essa potencialidade. O autor resgata o conceito “cinema imperfeito¹” e define sua atuação no período do “capitalismo tardio” e da pós-modernidade que surge a partir do fim da utopia socialista, no final dos anos 1980, com a queda do muro de Berlim e a ascensão do neoliberalismo. Sobre esse período observa, também, tendências na filmografia que são reflexos do momento de esvaziamento das ambições de vanguarda. A manifestação do ressentimento intelectual contra o “gesto utópico” e identifica um filme nostálgico. Percebe uma predominante preocupação do resgate histórico na filmografia contemporânea. (JAMESON: 1997 b). Essas relações entre cinema e a história mostram que nessa nova filmografia existe o gesto político de resgatar a história para se entender a realidade. Boa parte das histórias contadas por essa nova geração, quando não trazem a política explícita dos anos de chumbo, trazem a representação da distopia concreta de um período marcado pela ideia que caracteriza o ressentimento contra o que pode existir de pensamento revolucionário.

¹ Cinema imperfeito é um projeto de Júlio Garcia Espinosa, e que Jameson (2004), o traz em sua defesa aos cinemas periféricos contra Hollywood. A estética de um cinema que apresenta imperfeições ganha uma dimensão utópica que se opõe a cultura norte-americana. A improvisação e a descoberta estética que já aparecia no “*cinema vérité*”, permanece no cinema contemporâneo, ou pós-moderno feito na América Latina.

A questão política na nova filmografia

O acesso a esse novo cinema do Peru é muito restrito. Os filmes só chegam ao Brasil e até outros países quando conseguem ter projeção nos festivais. Grande parte dessa filmografia traz conhecimento e crítica sobre uma sociedade que convive com a negação da cultura andina e com o ressentimento histórico de atos macabros. Tais como os que temos nas histórias que trazem Tupac Amaru e outros caciques ou mesmo das que trazem o conflito armado com o Sendero Luminoso de um lado, os militares do governo de outro e no meio a sociedade. São com essas histórias que o cinema no Peru dissemina conhecimento e crítica. Essa reprodução da realidade nas narrativas mostra uma atitude política nesses filmes. Mesmo os filmes que se preocupam em mostrar aspectos sobre relacionamentos ou mesmo o mundo sedutor da juventude estão trazendo essa atitude. Roland Barthes traz a referência de que todo cinema tem sua dimensão política, mesmo os que não tratam diretamente do assunto. Com filmes explicitamente políticos ou não, essa geração está sendo responsável pela formação de uma filmografia com um público articulado às diversificadas propostas estilísticas. A maior parte das histórias traz, de alguma forma, temas já reiterados na década anterior, como o terrorismo e a qualidade de vida da sociedade. A diferença está na forma como esses jovens diretores as estão narrando.

Essas narrativas nos filmes documentais e de ficção mostram como as questões sobre a realidade social no Peru estão sendo contadas. É através da construção dessas histórias que os filmes definem a partilha de um conhecimento ou crítica que pode intervir nas relações sociais. Há uma compreensão da realidade do cinema em sua abrangência política. Os vínculos existentes entre arte e política já definidos por Kant, Platão, Aristóteles, entre outros pensadores, são revisitados por Rancière (2005), que traz uma leitura do cinema, do teatro e da literatura na acepção de serem configurações da experiência, dos atos estéticos que ensejam novas formas de manifestação da subjetividade política. Diferentemente da estetização da política, é no terreno estético que se prossegue uma batalha que já foi centrada nos discursos situacionistas da década de 60 com uma crítica radical da política “Existe, portanto, na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política própria à era das massas, de que fala Benjamin” A idéia é a de definir que essa estética não deve ser entendida como uma apropriação da política por uma vontade do autor em uma obra de arte. Essa estética pode ser entendida num sentido kantiano, revisitado por Foucault “como o sistema das formas a *priori* determinando o que se dá a

sentir”. É neste “sensível” que a forma estética surge como manifestação política que vigora visível ou invisível num espaço comum (Ibid:16-17).

Nas artes encontramos um recorte dos tempos e dos espaços do que é visível e invisível, do que pode existir de coerente ou de ruído, definindo, ao mesmo tempo, um acontecimento próprio e revelador do que está em jogo na política como forma de experiência: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades dos espaços e dos possíveis do tempo”. A representatividade a partir da percepção de uma ordem social que surge através de um recurso que não é aparentemente visível. Rancière se refere às artes como “‘maneiras de fazer’, que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Ibid:17). Traz também a ideia de que as narrativas são realidades inventadas, independente das formas escolhidas para se construir ou reconstruir histórias fictícias ou documentais. O filme, entendido como uma narrativa, que por ser produzida a partir de uma exteriorização subjetiva do autor, tem sua dimensão utópica e reveladora. A reprodução da realidade como uma forma de exteriorizar representações define parte da dimensão política do cinema, com suas possibilidades de influenciar os sonhos e as escolhas pessoais e coletivas. As escolhas do autor ao incluir na ficção, ou no documental, recursos que aproximam o espectador à narrativa. O realismo que vigora nos novos cinemas latino-americanos mostra uma opção estética que traz uma aproximação entre espectador e obra. Esse próprio estreitamento que o autor pensa em ter com o espectador mostra um gesto político. Essa intenção de proporcionar uma experiência define a maneira como o cinema atua na partilha, na disseminação das noções políticas.

Essas noções políticas experimentadas nos filmes peruanos, que usam do recurso documental para a construção das narrativas, é uma maneira que Claudia Llosa e outros cineastas de sua geração encontraram para trazer as questões das diferenças sociais e do imaginário andino que passou por influências da colonização. A reprodução da realidade social peruana está no centro do campo dessas produções que vêm conquistando espaço com narrativas inventivas e otimistas em comparação ao cinema dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Essa nova geração traz histórias que se passaram no Peru, com elementos mais implícitos para se referirem às questões políticas. O conjunto das produções da década 1980, cuja temática predominante foi o desastre provocado pelo terrorismo, definiu uma filmografia com uma característica mais

populista, como retrato da realidade social. À medida que a crise social e econômica e o terrorismo foram diminuindo, surgiram essas novas produções que definem o novo cinema do Peru.

Cinema durante os anos de chumbo

Durante todo o período de conflito e até hoje, o cineasta atuante e mais popular do Peru é o Francisco José Lombardi, que surge em 1977, com seu primeiro longa, *Muerte al Amanecer*. Ele faz um filme atrás do outro. Tem dezessete filmes e trouxe o tema mais debatido dos anos 80, o conflito armado com *La boca del lobo* (1988). De Lombardi só foi exibido *Pantaleón y las visitadoras* (2000), porque esse filme, que é uma adaptação da obra de Mario Vargas Llosa, foi ganhador de vários prêmios no Festival de Gramado. O filme traz, com o melodrama, uma forte carga de erotismo e humor. É considerada a produção nacional mais vista no Peru – cerca de um milhão de espectadores. Lombardi é o cineasta que mais produz desde os anos 1970, uma época em que a única lei existente subsidiava apenas a exibição, obrigando as salas a passarem filmes peruanos, e a saída encontrada pelo diretor foram as coproduções. Conhecido por adaptar obras de literatura peruana do conterrâneo Vargas Llosa, um dos mais importantes escritores de língua espanhola, se projetou com a conhecida *La ciudad y los perros*, que estreou em 1985.

É de Lombardi o primeiro filme peruano que se refere explicitamente ao conflito. *La boca del Lobo* (1988), traz o massacre de camponeses por uma patrulha da polícia em 1983. Um aspecto interessante e que marca uma intenção do autor é a não-presença do Sendero Luminoso². Sua invisibilidade como um inimigo, acaba acentuando o clima de ameaça e tensão que paira sobre um destacamento militar sentado em uma comunidade andina de combate à subversão. A tragédia e a vergonha pela deserção das forças de segurança de um povo que tem uma história marcada pela violência são representadas em um dos filmes de maior sucesso do diretor. Outras obras de Lombardi se referem diretamente e, também, indiretamente ao conflito. De certa forma materializa o inconsciente coletivo que sempre estará presente na lembrança dos anos de chumbo.

O conflito entre as classes, a crise social, que ficam sempre à frente, definindo o estado das coisas, e a verdade escondida podem ser vistas ou sentidas pelo espectador nos filmes de

^{2 2} Essa organização é uma dissidência do Partido Comunista do Peru (PCP), planejada nas universidades e que foi liderada pelo professor de filosofia, Abimael Guzmán, conhecido por sua capacidade de engajar os alunos.

Lombardi: *Muerte de un magnate* (1980), *Caídos del cielo* (1990), *Sin compasión* (1994) e *Bajo la piel* (1996). No final da década de 90 e durante o período fujimorista, o conflito continua com forte traço explícito de suas narrativas, mas trazendo pouca expressividade cinematográfica, como *Mariposa Negra*, (2006), y *Ojos que No Ven* (2003) décima terceira e quarta produção do diretor. Esses seus dois filmes dos anos 2000 trazem, como pano de fundo, o conflito para retratar a corrupção da última década. É tão descritivo o filme *Ojos que No Ven*, que nada perturba. Traz uma letargia, uma generalizada ausência de emoção e indignação.

No conjunto dessas produções que trazem o conflito³, além dos filmes de Lombardi, há mais cinco filmes feitos durante a década de 1990. Dentre eles, o filme que mais traz leitura crítica do período é *La Vida es una Sola* (1993), da diretora Marianne Eyde. O filme fala sobre a insurgência no Sendero Luminoso. Uma narrativa que consegue revelar a infiltração de um grupo de terroristas em uma comunidade andina. A história revela o drama de uma camponesa que se apaixona por um militante senderista, e tem que lidar com a recusa de sua comunidade, cujo modo de vida é dominado pela doutrinação extremista e aniquilamento pela invasão militar. Através de grandes planos-sequencia, as cenas trazem um realismo expressivo. As fotografias desse filme, feitas por César Pérez, colaborador do boliviano Jorge Sanjinés, valorizam a paisagem andina. Os outros quatro filmes trazem contextos diferentes para a abordagem da narrativa sobre o conflito. O filme *Ni con Dios ni con el diablo* (1990), de Nilo Pereira Del Mar, traz a questão da escolha pela sobrevivência através da história de um pastor perseguido por militares e terroristas, que resolve deixar sua comunidade para trás e se refugia em Lima.

O universo do cárcere também é mostrado nessa filmografia. A história de um presidiário, aspirante a escritor, que é expert em fugas é mostrado em *Alias 'La Gringa'* (1991) de Alberto Durant. O filme traz uma reconstrução, como pano de fundo, do massacre que aconteceu em 1986, e retrata a história dos presos senderistas. Fora do cárcere e do campo o filme *Anda, Corre, Vuela...* (1995), dirigido por Augusto Tamayo, tem uma estrutura narrativa ágil que traz o urbano como espaço de conflito entre policiais e terroristas. O tratamento que deram ao filme está mais voltado à linguagem televisiva. E, por último, temos *Coraje* (1998),

³ Os anos mais sanguinolentos no Peru vão de 1980 a 1992, quando se captura o líder senderista Abimael Guzmán e seus principais aliados. Em 2000, Alberto Fujimori abandona o Peru. A guerra interna do país ainda não estava fechada e nesse ano houve acontecimentos que envolvem membros e simpatizantes do pensamento senderista, com ataques às Forças Armadas e manifestações públicas de apoio a grupos terroristas. Depois de Fujimori, passou Valentín Paniagua Corazao e Alejandro Toledo Manrique. Hoje, Alan García que ocupava o cargo antes de Fujimori, em 1984, voltou a ser o presidente.

também de Alberto Durant, que traz a personalidade María Elena Moyano, uma lutadora social peruana, popularmente conhecida como "Madre Coraje", que foi assassinada em Lima, em 1992, por um comando de aniquilamento do grupo terrorista Sendero Luminoso. O filme que poderia ter sido explorado com imagens documentais acabou só mostrando o grande dia com grupos de transeuntes, o que deixou o filme sem profundidade, sem persuasão. São poucas as contradições mostradas e quase não há conflitos dramáticos diante do que foi a história dessa mulher.

A dura realidade concreta reproduzida

Dentre os filmes mencionados, que trouxeram a história do conflito armado, alguns mais críticos conseguiram definir aspectos mais implícitos sobre o Sendero Luminoso - movimento que iniciou seus ataques em 1964. Uma organização com ideias revolucionária, mas que atuou com terrorismo. A utopia iluminada está presente apenas no nome Sendero Luminoso, que se baseia em uma máxima do marxista peruano José Carlos Mariátegui: "El Marxismo-Leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución" ("O Marxismo-Leninismo abrirá o caminho iluminado para a revolução"). Esta citação era usada no cabeçalho do jornal do grupo. No Peru, os diversos partidos comunistas são diferenciados pelo título de suas publicações. Com o Sendero Luminoso crescia a necessidade da revolução comunista, com estratégias inspiradas na revolução chinesa de Mao Tsé Tung como o caminhar do campo para a cidade.

O que os filmes contaram sobre esse período, foi basicamente a combinação de violência extrema e uma proposta com apelo comunista, e que por ser voltado aos interesses das populações oprimidas teve seu apelo popular, e forte adesão dos camponeses e andinos. Muitos camponeses e indígenas eram senderistas. O Sendero conseguia chegar às massas camponesas, com uma apropriação das lendas e da mitologia indígena. Uma das apropriações estava na forma como anunciavam as mortes de delatores, com um cadáver de cachorro. Na cultura inca, os mortos deviam ser enterrados com seus cachorros. O movimento se apresentava com a audácia de ser uma renovação do Império Inca, pronto a destruir colonizadores. Uma imagem reforçada que causava pânico nas pessoas durante a década de 1980. Até os anos 1990, a organização foi influente e conseguiu fazer o partido ser candidato no início da década. O seu objetivo era o de superar as instituições burguesas peruanas por meio de um regime revolucionário e comunista de base camponesa, utilizando-se do conceito maoísta de Nova Democracia. Desde a captura de seu

líder, Abimael Guzmán, em 1992, o Sendero Luminoso teve apenas atuações esporádicas, e no começo dos anos 2000, surgiram notícias que o Sendero voltava a atacar.

Do genocídio cultural ao terrorismo

Alguns poucos filmes latino-americanos se preocupam em resgatar a história do que foi o genocídio cultural promovidos contra os índios enquanto houve o processo de colonização. Temos mais filmes peruanos preocupados em trazer em suas narrativas o terrorismo em si do que o terrorismo como o resultado de um sistema opressor que se iniciou com a colonização, com a chegada do povo espanhol, em 1531, quando aproveitaram de um período de fragilidade da civilização inca, que estava debilitada por uma recente guerra civil. Ainda não fizeram um filme de ficção relevante sobre a civilização que se centralizou em Cuzco, e se estendia por uma vasta região, do norte do Equador até o centro do Chile, quando chegou o conquistador espanhol Francisco Pizarro⁴ a procura das riquezas incas, e executou o imperador inca, Atahualpa, durante a Batalha de Cajamarca. Mas é a esse passado que traz a figura de Pizarro que restabeleceu a cidade de Cuzco como nova colônia espanhola e que como governador do Peru, teve poderes cruéis sobre os nativos, formando a base social da colônia que os diretores buscam os referenciais para criarem suas histórias. A população indígena do Peru foi obrigada a criar gado, galinhas e trabalhar na plantação e colheita das culturas agrícolas trazidas do continente europeu, e “às minas espanholas foram lançados centenas de índios escultores, arquitetos, engenheiros e astrônomos confundidos entre a multidão escrava para realizar um tosco e esgotador trabalho de extração” (GALEANO, p, 65).

Nesse contexto das opressões de colonizadores sobre os indígenas, há um filme norte-americano que reproduz uma história que mostra a situação da criança indígena nas minas de ouro. No filme *The Devils Miner* (2005) de Kief Davidson, Richard Ladkani, vemos parte de uma definição que Galeano traz de Darcy Ribeiro; “os indígenas foram o combustível do sistema produtivo colonial” e ainda são. (Ibid: 66). Galeano, o autor poeta que narra utopia e esperança

⁴ Pizarro ficou por menos de dez anos no poder e foi assassinado por uma facção comandada pelo militar Diego de Almagro. Em resposta aos conflitos internos que surgiram na província com a morte de Pizarro, a Espanha enviou à colônia, em 1544, Blasco Núñez Vela, assentado como o primeiro vice-rei da região que acabou sendo assassinado pelo irmão de Pizarro. O regime colonial foi abalado por uma subsequente guerra civil. Em 1542, foi criado o Vice-reino do Peru, abrangendo quase todo o domínio espanhol nas Américas, que teve sua divisão em 1717 com a criação do Vice-reino de Nova Granada e em 1776 com o surgimento do Vice-reino do Rio da Prata.

de renascimento da dignidade indígena, traz em *Veias Abertas da América Latina*, a vida do cacique, descendente direto dos imperadores incas, que também tem sua história reproduzida no filme que recebeu seu próprio nome *Tupac Amaru* (1983) de Federico García Hurtado. Uma co-produção peruana-cubana-alemã, que focaliza as conseqüências da execução na praça principal de Cusco, em 18 de maio de 1871, do líder Inca José Gabriel Tupac Amaru, sua família e vários oficiais. O filme mostra Tupac, quando ele sitiou Cuzco com seu movimento revolucionário que teve grande envergadura, e que continua a trazer a necessidade de reflexão sobre esse passado. A história que não pode ser esquecida e que traz a rebelião acirrada na província de Tinta para abolir a realidade cruel de serviços obrigatórios nos socavões de prata na província, entre outros quadros de opressões. Foi com o apoio de milhares que Tupac anunciou ter condenado a força o então corregedor real Antonio Juan de Arriaga. Poucos dias depois da condenação de Arriaga, Tupac Amaru comunicava a abolição de todos os impostos e da mão de obra indígena. A marcha da revolução de Tupac seguiu para Cuzco e milhares de índios aderiram com seu guerrilheiro que acreditavam que se morressem nessa guerra ressuscitariam para desfrutarem de todas as riquezas que foram roubadas pelos colonizadores. Tupac foi traído e capturado por um de seus chefes, foi entregue, aos espanhóis. Submetido a suplícios junto com esposa e filhos, teve seus braços e pernas amarrados em quatro cavalos para ser esquartejado. Seu corpo não partiu e então mutilaram seu corpo, decepando cabeça e braços. “Essa prática macabra acompanha a história. Zumbi dos Palmares, Cacique Sepé Tiaraju, Virgulino Lampião, Che Guevara também tiveram seus corpos mutilados após suas mortes” (NOGUEIRA:2007).

Tendências e perspectivas

Nesta nova etapa do cinema, diferentemente dos anos 80⁵, existem leis de incentivo e a criação das salas de cinema que contam com as novas tecnologias de exibição. Como boa fase, resultada recentemente pelas alterações que fizeram nas leis de fomento ao cinema do Peru. A lei que destinava recursos para produzir seis produções por ano, cada uma recebendo US\$ 150 mil,

⁵ Em contextos diferentes da baixa produtividade do cinema brasileiro da década de 80, e da paralisação que houve com a entrada de Collor de Melo até a retomada, os outros países da América Latina tiveram sua crise no cinema dos anos 80. No Peru, a questão econômica do país emperrou a produção cinematográfica. As dificuldades econômicas da década de 80 afetaram gravemente o desenvolvimento da cinematografia nacional. Os produtores tiveram mais dificuldades que nunca para a recuperação do investimento, devido a falta de controle da inflação que diminuía rendimentos e aumentava os interesses dos empréstimos bancários. As produções recorriam a recursos técnicos baratos como o video digital.

agora passou a contemplar 12 filmes selecionados através de concursos, permanecendo o mesmo valor do recurso. Só no ano passado, foram apresentados 46 roteiros. A maturidade está sendo conquistada pelos diretores junto ao interesse despertado nacional e internacionalmente pelos últimos filmes. O governo do Peru se encorajou a criar uma lei favorecendo o cinema nacional. O resultado acaba por desencadear no empreendimento de algumas co-produções com México, Argentina e outros países da América Latina.

Poucos são os filmes peruanos que chegam aos outros países, dentro ou fora do continente. A oportunidade de vê-los no cinema é rara e depende das boas premiações em festivais. Esse novo cinema, que mesmo por estar integrado à lógica pragmática de mercado, reúne os instrumentos necessários para disseminar conhecimento e crítica de uma sociedade que vive a distopia pautada pela insustentável distância entre as classes sociais, criminalidade e concentração de poder. A perspectiva é a de poder falar sobre um cinema peruano, pela qualidade de trabalhos isolados. O volume de produção é pequeno, quando comparado ao Brasil, México e Argentina. Não há uma tradição crítica e nem uma filmografia extensa que possibilite detectar tendências entre núcleos temáticos. O que é possível é fazer uma análise isolada das produções e definir traços comuns entre elas.

Sobre esses traços comuns e temas recorrentes, nos anos 2000, o conflito reaparece, mas o que predomina agora nas narrativas são as figuras que sobreviveram a esse período ou mesmo as que estão sobrevivendo às opressões das diferenças sociais. O ressentimento que foi identificado na conjuntura social e que, como reflexo da realidade, tem certa ressonância na reprodução das histórias trazidas pelo cinema, como o exemplo que temos sobre a análise crítica do cinema brasileiro. O ressentimento aqui é identificado em boa parte da filmografia do novo cinema do Peru. O já mencionado *Dias de Santiago* (2004) é um exemplo de revisita à história do período sangrento. O filme conta como Santiago, ex-combatente de uma organização acostumado a fazer imposições à civilização, onde vivem os que restaram da luta sangrenta contra o terrorismo em seu pior período. Um combate curto e mal sucedido, que envolveu um país vizinho, e que destacou em descaso às áreas. Santiago se descreve como alguém que um dia fez muito quando volta de mãos atadas para a cidade grande. Um homem ressentido e uma realidade de oprimidos. O tema central do filme é o conflito que existe entre a ideologia particular de Santiago com a caótica Lima.

A sobrevivência ao período duro da realidade do conflito armado no Peru também é explorada por Claudia Llosa. Em seu filme *La teta asustada* (2009), traz com Perpétua, mãe de Fausta, a história das mulheres andinas que foram violentadas durante o período do conflito armado. Essa diretora conta a realidade do Peru de forma complexa por trazer o imaginário andino em suas produções. Transgride, revelando alguns tabus. Mostra as tensões que surgem da relação entre colonizador e andino. A diretora utiliza-se do realismo mágico⁶ em seus filmes. A batata que Fausta tem em sua vagina como tampão para não passar pela mesma situação que a mãe é um dos elementos que surge como referência a esse estilo realista mágico, cuja finalidade é a de mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum.

O ressentimento acompanha a vida de Fausta e traça o destino para sua liberação. Em *La Teta Asustada* e no primeiro longa da diretora *Madeinusa* (2006), aparecem as coisas mais repudiadas pela sociedade. Ela é barroca⁷ nas escolhas estéticas e na postura. Traz coisas que não são olhadas de frente como a pedofilia, os abusos sexuais e outras formas de perversões. Transgride padrões convencionais, mostrando a perversão que acontece na vida cotidiana. Em *Madeinusa*, logo nas primeiras cenas, a diretora mostra a protagonista sendo abordada pelo pai e pedindo para que ele espere o “tempo santo” porque nesses dias o que é proibido não será visto por Deus. Na narrativa o ressentimento é inerente na própria crença construída. A sociedade vive um presente que necessita do resgate da morte do Cristo para poder se liberar.

O ressentimento também é recorrente nas histórias de *Octubre* (2010), dos irmãos Daniel e Diego Veja. O abandono e as distopias direcionam as histórias que se passam entre quatro

⁶ O estilo amplia sua abrangência para as narrativas do cinema “realista mágico” e encontramos em Jameson (2004), a definição deste tipo de cinema uma nova concepção de um “real maravilhoso: “ ou seja “não um realismo a ser transfigurado pelo ‘suplemento’ de uma perspectiva mágica, mas sim uma realidade que já é, em si mesma e por si mesma, mágica ou fantástica” (Ibid:176); a condição de ter uma vida cotidiana convivendo com uma batata na vagina.

⁷ A cultura dos dias de hoje, definida como secularizada, e que é denominada como pós-modernidade, traz uma redefinição do barroco. As definições trazidas pelo ensaísta e romancista cubano Severo Sarduy, que prioriza uma visão ampla do barroco, não o limita a determinado período da história ou mesmo da cultura de determinada sociedade. Ele o encontra em diferentes civilizações e épocas. Evidencia o entendimento do barroco como uma atitude generalizada. Traz sua definição do neobarroco na sociedade contemporânea um neobarroco ou barroco moderno que se re-apresenta com sua função dada a *priori* como ruptura do que é convencional ou homogêneo. Outra definição de neobarroco pode ser encontrada na obra de Omar Calabrese (1987), que o enfatiza em sua estrutura complexa inclinada ao excesso e a desmesura.

núcleos: um recém-nascido abandonado em uma lixeira, uma irmã à procura de uma família que pode ser considerada como sua própria, uma mulher idosa que deseja morrer, e três mulheres, e muito perto delas, três homens solitários. Nos dois filmes de Ricardo de Montreuil *La mujer de mi Hermano*(2008), e em *Màncora* (2005), assim como no filme *Contracorriente* (2010), de Javier Fuentes León, entre outros diretores contemporâneos elencados nesse artigo e que por uma questão de espaço não caberia situá-los, a questão do ressentimento também está presente em suas narrativas. As exposições feitas para se pensar o filme em sua dimensão política, avaliadas pelo diálogo que a narrativa estabelece com o espectador mostram que esse cinema traz uma particularidade dos novos cinemas latinos que se define por enfatizar a subjetividade. Os anos de chumbo perduraram mais no Peru do que no Brasil e na maioria dos outros países latinos, mas o período de uma década foi o suficiente para o Peru conseguir trazer filmes que são auto-referentes e que surgem valorizando aspectos da subjetividade política e da cultura do Peru.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- AVELLAR, José Carlos. Pai, país, mãe, pátria. In: Alceu. *Revista de Comunicação, Cultura e política*. Vol. 8- n.15 – jul/dez- 2007.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BATISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus. 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In: ALCEU: *Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v.8, n.15. jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social. pp. 242-255.
- BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987.

- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Volume I. *A sociedade em rede*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ Vozes, 1994.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo : Globo, 1989.)
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34 (1992).
- _____. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Em: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.
- _____. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DENNISON, S and SHAW, L. *Popular Cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester University Press, Manchester, 2004.
- Galeano, Eduardo. *As Veias Abertas da América LATina*: tradução de. Galeano de Freitas, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- _____. *As sementes do tempo*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997 a.
- _____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997 b.
- JOHNSON and STAM, *Brazilian Cinema*, Expanded Edition, New York: Columbia University Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Ornamento da Massa*. Cosac Naify, 2009.
- MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Difel, livro 1, volumes 1 e 2, 1984.
- MARX, K e ENGELS, F. *Ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOGUEIRA, S. *América Latina. História, transformação política e perspectiva no Continente* in *Cultura e comunicação: perspectivas para a América Latina*/ Org. Maria Nazareth Ferreira – São Paulo: CELLAC;ECA; USP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

XAVIER, Ismail. *Humanizadores do inevitável*, ALCEU - v.8 - n.15 - p. 257 - jul./dez. 2007.

_____. *Corrosão Social, pragmatismo e ressentimento no cinema. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*; Novos Estudos, CEBRAP 75, julho 2006.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento* São Paulo: Brasiliense, 1993.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Tradução de Mônica Costa. [Conferência realizada em abril de 2005, no seminário Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo: Sesc Belenzinho. Disponível no Portal Sesc SP < www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/>. Acesso em 10 de out. 2010.