

PARA ALÉM DE UMA GRANDE NARRATIVA PARA O CINEMA DE UM PEQUENO PAÍS:

ANÁLISE DO LIVRO *DE AMORES DIVERSOS: DERIVAS DE LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA URUGUAYA (1944-1963)*

Amieva Collado, Mariana. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

FABIÁN NÚÑEZ¹

Desde a década passada, a editora da Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), em parceria com a Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), edita teses defendidas em universidades argentinas, a partir de uma política de publicações e de premiações a trabalhos acadêmicos sobre cinema. É o caso do livro *De amores diversos: derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)* de Mariana Amieva Collado, oriundo de sua tese de doutoramento em História, defendida na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, da Universidad Nacional de La Plata (UNLP), em 2021. O livro foi disponibilizado online para download em 2023, vindo a ter uma versão impressa em uma edição limitada no ano seguinte. A proposta da pesquisa, ao ter acesso a documentos e fontes em arquivos audiovisuais uruguaios, até então pouco investigados, é compreender um período de formação e consolidação de uma determinada cultura cinematográfica no Uruguai, o que inclui não apenas cineclubs, revistas de cinema, cinematecas e festivais, mas também a realização fílmica e editais públicos de produção cinematográfica. É justamente por sua cultura cinéfila que o Uruguai é conhecido, centrando a sua fama em um aparente paradoxo: apesar de uma arraigada e difundida cinefilia, é um país sem tradição de realização cinematográfica, com uma dimi-

1. Fabián Núñez é professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também é credenciado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine). Sua formação acadêmica se deu inteiramente na UFF: Bacharel em Comunicação Social (Habilitação em Cinema), Mestre em Comunicação, Imagem e Informação e Doutor em Comunicação. É membro do Comitê Gestor do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF) e líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).



nuta filmografia nacional. Ou seja, um pequeno país de cinéfilos, cineclubistas e críticos de cinema, mas não de cineastas. É evidente que sempre há hipóteses para responder a esse paradoxo, como o fato de ter um reduzido mercado doméstico que não conseguiria manter os custos de uma indústria cinematográfica local ou o tradicional desinteresse do Estado uruguai pella área, ao longo de todo o século passado, o que motivava aos desejosos em fazer filmes a cruzar o Rio da Prata para trabalhar no cinema argentino... entre outras tentativas de respostas. É exatamente em diálogo com um determinado senso comum e em embate com certos mitos sobre o cinema uruguai que Amieva faz uma arguta análise, a partir de uma minuciosa interpretação de fontes e documentos, sobre o fenômeno cinematográfico no Uruguai, seja como recepção, como realização ou como circulação, em um período anterior e nos inícios do aclamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). E nesse aspecto, a sua pesquisa se torna uma referência obrigatória nos estudos de cinema latino-americano, ao compreender a experiência do cinema do período do imediato pós-guerra, i.e., as décadas de 1940 e 1950, não como uma mera transição para o NCL, mas em sua própria singularidade. Assim, é com o propósito de entender os mecanismos próprios desse período que Amieva rompe com uma visão teleológica e, em geral, monumentalizadora dos cinemas novos na América Latina. Em suma, além de trazer uma leitura original de um período pouco estudado do cinema uruguai e, desse modo, romper com certas “verdades” já entronizadas sobre a tão jactada cinefilia uruguai, a autora tampouco reproduz os discursos que entendem um determinado período histórico como um mero preâmbulo ao NCL ou um incômodo hiato entre o cinema silencioso e o cinema moderno em um país que não teve condições de lançar as bases de um cinema clássico-industrial.

186

Em seu livro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Paulo Antônio Paranaguá afirma que houve o surgimento de um novo espectador que precedeu o advento dos cinemas novos. Nessa conjuntura, Paranaguá também chama a atenção para o profundo impacto do neorealismo italiano em nossos países. Na verdade, ele ousa propor a existência de um neorealismo latino-americano, que se manifestou em obras dos anos 1950 e se prolongou em expressões tardias, como *Largo viaje*, longa-metragem chileno de 1967. Entendemos a proposta original de Paranaguá não apenas como um esforço de pensar filmes com uma grande proximidade estética num certo recorte de longa duração, mas também, como uma provocação à historiografia celebratória ao NCL, cujos cineastas se orgulham de fazerem parte de um movimento cinematográfico de caráter continental – diferente da expressa maioria das escolas filmicas de teor nacional (expressionismo alemão, nouvelle vague francesa, etc.) –, embora reconheçam as singularidades de cada cinematografia e da obra de cada autor. No entanto, é um equívoco interpretar a proposta de Paranaguá como uma mera atitude iconoclasta de *enfant terrible*. Trata-se de uma mudança de perspectiva historiográfica, uma ação sempre louvável do ponto de vista teórico.

Amieva dialoga com Paranaguá ao pensar justamente que relações há entre esse novo espectador, surgido na cinefilia do pós-guerra, e a produção cinematográfica, para além de um mero período de transição, como já comentamos anteriormente. Desse modo, o livro é dividido em duas partes, uma dedicada ao cineclubismo e à cultura cinematográfica, e a outra, aos realizadores dos anos 1950. Que relações existem entre esses dois fenômenos? Eis o cerne da questão que mobiliza a investigação de Amieva. E, assim, o seu livro se inicia a partir do pioneirismo – não apenas no Uruguai, mas também na América Latina – do Departamento de Cine Arte do SODRE (então Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), criado por Danilo Trelles, em 1943. No entanto, pouco se sabe de Trelles devido à lacuna documental, apesar de ser uma figura de relativa importância na história do cinema latino-americano (nos anos 1960, ele viria a trabalhar com Nelson Pereira dos Santos no Brasil). O que encontramos são “causos”, devido ao seu vínculo com o partido comunista, dando ar de filme de espionagem, como comenta ironicamente a autora (aqui não podemos deixar de mencionar um certo humor presente no texto de Amieva, ao longo de seu livro – o que é admirável). Mas, não são apenas as lendas em torno de Trelles que ela enfrenta, mas, em especial, as lendas criadas pelo cineclubismo uruguaio. A partir de documentos, Amieva descreve e reflete sobre como se deu a formação desses grupos, quem frequentava as suas sessões, como eram as suas programações e como se dava o acesso às cópias. Essas questões são atravessadas pela autora em debate com os recentes estudos de recepção que estão sendo realizados atualmente em vários países da América Latina, preocupados em pensar quem era o público e como se dava o ritual de “ir ao cinema”. Assim, apesar da cinefilia ter sido interpretada como uma prática intrinsecamente masculina pela historiografia (como não pensar no célebre livro de Baecque, embora circunscrito à França?), Amieva chama a atenção para a forte presença de mulheres nas sessões promovidas pelos cineclubs montevideanos. Portanto, apesar de os relatos se concentrarem nas atividades cinéfilas protagonizadas pelos homens, a população feminina também tinha um peso no consumo de filmes num emergente circuito cinematográfico alternativo que estava se estruturando no pequeno país rio-platense. Outra preocupação da autora, em consonância com os atuais estudos sobre cinemas regionais, é a homonímia entre cultura cinematográfica uruguaia e a sua manifestação em Montevidéu. Atenciosa a esse ponto, Amieva é diligente em frisar que a sua investigação se refere basicamente à capital do país.

Destacamos a análise do livro em torno da realização cinematográfica surgida nos anos 1950. Amieva se detém não apenas nos documentos do período, mas também nos relatos memorialísticos deixados pelos realizadores, assim como na historiografia produzida, em geral, por pessoas próximas a esses cineastas. Desse modo, a autora busca compreender como se formou essa geração “sem mestres”, conhecida por seu autodidatismo e forjada na precariedade técnica. Em face desse aspecto, consolidou-se uma ideia de que esse cinema surgiu praticamente *ex*

nihilo, uma vez que não existia uma produção cinematográfica sistemática no Uruguai. Sob tal perspectiva, é difícil distinguir o profissional do amador. Nesse ponto, Amieva tece as suas reflexões a partir dos recentes estudos sobre cinema amador, entre eles, os de Lila Foster no Brasil. Assim, ao apontar para os meandros da difícil definição de “cinema amador”, o trabalho de Amieva nos faz refletir sobre o sentido que tem/teve um cinema amador no Uruguai, país conhecido por sua escassa filmografia, e no Brasil, onde historicamente sempre houve uma grande produção filmica. Embora não seja o objetivo específico de suas análises, a pesquisa de Amieva nos atenta para o quanto diverso pode ser o chamado cinema amador, dependendo, inclusive, do lugar a ele designado pela historiografia de uma determinada cinematografia. E, seguindo esse rastro, a autora estuda os concursos promovidos pela Comissão de Turismo e os Festivais de Cinema Documental e Experimental, esses últimos organizados pelo Departamento de Cine Arte do SODRE. Tais festivais foram consagrados pela historiografia, ao serem interpretados como as raízes do NCL e não estudados em sua singularidade, como atenta a autora. É por esse viés teleológico que foi lido o I Congresso Latino-Americano de Cineístas Independentes, realizado durante o III Festival, ocorrido em 1958, e que contou com a presença de Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Ruiz, Manuel Chambi, além de John Grierson, considerado o pai da escola documental britânica. É justamente pelo esforço de romper essa leitura consolidada, que Amieva estuda, por exemplo, a origem do uso do inusual termo – também em Castelhano – “cineísta”. Podemos afirmar que na bibliografia sobre cinema latino-americano que circula no Brasil, essa é a primeira vez que encontramos tal explicação.

No final de sua pesquisa, Amieva identifica o término desse determinado tipo de cinema realizado no Uruguai. Ela reconhece o contexto político-ideológico e sociocultural dos turbulentos anos 1960 como um critério que modificou o papel que o cinema deveria cumprir para uma nova geração de cineastas e de espectadores. No entanto, além disso, a autora identifica o desmoronamento do neobattlismo e de seu esforço de criação de um Estado de Bem-Estar Social no Uruguai como um dos critérios para entender as mudanças ocorridas no âmbito cinematográfico local. Assim, a chegada ao poder do Partido Nacional e, por conseguinte, a retração de políticas públicas no setor cultural e a escalada autoritária que caracterizou a década de 1960 no Uruguai, culminando com o golpe de Estado de 1973, transformou radicalmente o cenário local, em consonância com a conjuntura latino-americana marcada pelo impacto da Revolução Cubana e pela posterior instauração de ditaduras no Cone Sul. Amieva não esmiuça em pormenores as inter-relações entre esse contexto sociopolítico nacional e continental e o meio cinematográfico local. Talvez esse seja um aspecto que o leitor do livro sinta falta. Mas, por outro lado, o foco da autora é o cinema. Ou seja, a sua reflexão é sobre a cultura cinematográfica uruguaia do pós-guerra e, não, a história política e social do Uruguai, embora ela esteja, sim, presente. Logo no começo do livro, Amieva reconhece que

o seu objeto está intrinsecamente vinculado a um determinado momento da história do Uruguai, que também se tornou mítico. Propulsado pela exportação de carne e couro, somado a uma consolidada estabilidade política em uma região tradicionalmente instável, construiu-se a imagem do Uruguai como uma pequena nação com alto nível de bem-estar social e uma população majoritariamente de origem europeia, vindo a receber a alcunha de a “Suíça da América”. Logo, não são apenas com os mitos da cinefilia uruguaia que Amieva precisou lidar, mas também, com uma determinada ideia de país.

Por fim, não podemos deixar de mencionar o lugar da investigação de Mariana Amieva no âmbito das pesquisas de cinema realizadas no Uruguai nos últimos anos. Como a própria autora reconhece, a sua investigação está inserida num rico ambiente de intensa troca de ideias graças a uma maior sistematização acadêmica dos estudos sobre cinema que estão ocorrendo no país. Podemos identificar a consolidação desse campo com a formação do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), coletivo interdisciplinar e interinstitucional do qual Amieva é integrante. As atividades do GEstA, com a realização de projetos, publicações e colóquios, situaram definitivamente o Uruguai no mapa dos estudos acadêmicos sobre cinema na América Latina, atraindo para si colegas de países vizinhos, como pesquisadores argentinos, brasileiros, chilenos, colombianos e mexicanos. Desse modo, Amieva dialoga – e com muita intimidade – com seus pares, sejam locais, sejam vizinhos. Salta aos olhos como se dá a proximidade de sua pesquisa com as investigações de outros pesquisadores uruguaios, como Germán Silveira, Isabel Wschebor e, sobretudo, Cecilia Lacruz, entre outros. É diante desse cenário que nos congratulamos com o quanto o conhecimento é uma construção coletiva. Não se trata de nenhum modo de diminuir os méritos pessoais da pesquisadora. Muito pelo contrário. É revigorante contar com Mariana Amieva ao nosso lado nas trincheiras dos estudos de cinema latino-americano.

REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Co-sacnafy, 2010.
- FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2016.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica, 2003.