



## Cine y peronismo: El Estado en escena.

Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009. 272 p.

*Clara Kriger*

---

Soleni Biscouto Fressato<sup>1</sup>

O livro de Clara Kriger, *Cine y peronismo*, fruto de sua tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, possui, pelo menos, dois méritos: o primeiro é o de ultrapassar as correntes mais tradicionais nos estudos sobre cinema na Argentina, aliando-se àquelas mais atuais, que consideram a complexidade das relações entre cinema e Estado. E o segundo é o de se propor a fazer um estudo mais completo, analisando não apenas as leis criadas pelo Estado peronista, que facilitavam as produções cinematográficas, como também confrontar essas leis com os filmes produzidos no período. O resultado é um trabalho de grande fôlego, que traça um amplo panorama do fazer cinematográfico, nos anos 1940 e 1950, na Argentina.

Percebendo os limites das teses de Domingo Di Núbia sobre o cinema argentino, que busca os culpados pelo fracasso e encontra no Estado o réu ideal, endossadas por outros autores, como Leopoldo Torre Nilsson e José Agustín Mahieu, Clara Kriger, seguindo os passos inovadores da geração de 1990, procura compreender a intrincada rede de complexidades existente entre as leis peronistas sobre a produção e distribuição de filmes e o próprio fazer cinematográfico. Para tanto, ela estabelece relações com o contexto internacional, buscando articulações, semelhanças e diferenças. Nesse sentido, obras que analisam a relação entre estados autoritários (como o franquismo, o fascismo, o nazismo e o stalinismo) e a produção cinematográfica permitiram à

autora refletir sobre o cinema do primeiro peronismo em suas particularidades e articulações, evitando leituras simplistas e explicações lineares.

Embasada por esse arcabouço teórico mais amplo, a proposta da autora é repensar alguns conceitos e periodizações amplamente aceitos sobre o cinema clássico argentino, mas que, na verdade, carecem de maiores críticas e reflexões, pois não dão conta da materialidade fílmica, em suas rupturas e continuidades, tanto do ponto de vista estético como narrativo, temático e identitário.

De imediato, a autora refuta a hipótese, tão defendida pela historiografia tradicional, de que o cinema produzido durante o governo peronista referia-se ao passado, devido à forte censura para refletir sobre o presente. Para Clara, os filmes produzidos nesse período, como toda a produção fílmica, expressam de diversas maneiras as fortes transformações que viveu a sociedade argentina.

Na primeira parte do livro, Clara analisa as leis, regulamentações, declarações e ações diversas da Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación e também a conduta dos setores afetados por tais leis. Para a autora, esta relação (entre Estado e produtores do cinema) jamais foi um fenômeno unidirecional e de dominação. Foi antes um processo construído entre as partes interessadas, com relações de poder dinâmicas e assimétricas. O resultado desse jogo de forças é uma produção cinematográfica heterogênea, com múltiplas expressões estéticas e culturais, que satisfazem os desejos de todos os setores envolvidos.

Apesar de não explicitada em discursos ou folhetos institucionais, a política do governo peronista para a produção cinematográfica contemplava o triplo estatuto do cinema: área industrial, campo da estética e patrimônio cultural.

Como em outros países latino-americanos, inclusive o Brasil, a primeira iniciativa do governo peronista foi criar um amplo conjunto de leis de proteção e incentivo à indústria do cinema nacional e dificultar a importação do cinema estrangeiro. Essas leis favoreciam não apenas os estúdios cinematográficos, mas também artistas e trabalhadores da indústria do cinema, porém não resolviam os problemas mais estruturais, que, vez ou outra, causavam crises nas empresas produtoras. A intervenção do Estado na produção cinematográfica foi se construindo a partir de um leque de acordos e resistências de ambas as partes. O certo é que essa intervenção beneficiou as condições gerais de produção, tornando-as mais favoráveis, principalmente com relação aos custos financeiros e às medidas administrativas. Essa atitude de favorecimento à produção fílmica permitiu ao Estado um maior controle sobre as produções. No entanto, esse controle se deu apenas sobre os curtas-metragens documentais, deixando o campo da ficção fílmica com mais liberdade de expressão.

Se a interferência do Estado peronista na área industrial foi significativa, isso não ocorreu no campo artístico. Não havia a promoção de nenhuma corrente estética, nem a criação de academias de ensino cinematográfico (o que facilitaria a invenção de técnicas e propostas artísticas), nem sequer a criação de prêmios de qualidade artística, com exceção apenas dos festivais de 1948 e 1954 em Mar del Plata. Essa situação revela o completo desinteresse do Estado pela questão. Também não existiram privilégios para os que obedeciam aos cânones da cinematografia hegemônica, nem punições para os que não a obedeciam. De forma geral, os produtores seguiram mais o modelo narrativo e estético do cinema clássico, não colocando em tensão as autoridades. Como não havia incentivo, também não havia censura. Não foi criado nenhum aparato burocrático, nem existiu nenhum departamento ou funcionários designados especificamente para a tarefa da censura.

Durante a primeira etapa do peronismo, de 1947 a 1951, os filmes ficcionais foram considerados muito mais como entretenimento do que como produção cultural, não merecendo nenhum espaço nos objetivos culturais e artísticos do Estado. A situação mudou durante o Segundo Plano Quinquenal (1953-1957), pelo menos para os filmes documentários e os noticiários, que passaram a ser considerados como constitutivos da formação da consciência artística nacional e objetos culturais de forte carga didática. Os documentários desse período explicavam as razões e consequências das medidas do governo e destacavam a imagem de Juan Domingo e Eva Perón, identificados como o Estado e a nação.

Tanto do ponto de vista industrial como estético e cultural, os filmes ficcionais permaneceram no esquecimento.

Na segunda parte do livro, e este é seu grande caráter inovador, a autora se debruça sobre o conteúdo das películas, ou seja, analisa o fazer fílmico em si, associado à compreensão das leis criadas pelo Estado peronista. Para facilitar a análise, Clara Kriger dividiu os filmes em quatro grandes grupos. No primeiro grupo, estão os curtas-metragens produzidos pela Subsecretaría de Información y Prensa, agência do Estado. Apesar de já existirem antecedentes dessa prática, foi no governo peronista que se realizou grande quantidade de filmes com o objetivo de difundir os atos do governo e de glorificar os líderes partidários. Até 1950, o objetivo maior da Subsecretaría foi privilegiar a produção de noticiários cinematográficos que enaltessem os eventos políticos e partidários, além de fixar em imagens de altos funcionários do governo peronista.

O marco do período foi a produção de *docudramas*. Enfatizando na tênue linha de separação entre o documentário e a ficção, os *docudramas*, além de revelarem de forma objetiva parte da realidade social, também a reconstruíam, dando-lhe novos significados e interpretações, inserindo cenas ficcionais. O

resultado foi a construção de ficções que puderam ensinar a ver e a pensar a realidade de uma maneira determinada. Os *docudramas* são considerados, pela autora, como os primeiros filmes do cinema político argentino, responsáveis em comunicar um projeto político e difundir as ideias e obras do governo.

Mesmo com conteúdos heterogêneos, de forma sub-reptícia, os *docudramas* construíram uma nova Argentina para que a sociedade, organizada a partir de uma vinculação familiar, pudesse desfrutá-la. Frente aos conflitos sociais, nesses filmes o Estado surge, nas palavras de Clara, como um *deus ex machina* (p. 130), resolvendo, de forma mágica, sem especificar o desenvolvimento dos processos, todos os problemas.

O segundo grupo de filmes é o dos voltados para a representação de um Estado forte, integrado por instituições modernas e eficazes, a exemplo dos hospitais, escolas e juizados, que garantiriam o desenvolvimento de todos os setores sociais, mas que, principalmente, beneficiariam os despossuídos. Nesses filmes o Estado adquire o papel de protagonista, convertido, em determinadas ocasiões, no agente da narração fílmica. São filmes marcados pelo didatismo sobre o funcionamento das instituições do Estado e da conduta que se espera dos cidadãos. No entanto, apesar da forte presença do Estado, não há referências políticas explícitas, nem imagens de líderes justicialistas ou do movimento de massas.

Nesse grupo de filmes, uma das características marcantes é o hibridismo estético, pois, além de valorizar as tradições culturais populares, essas produções cinematográficas também dialogavam com os realismos europeus e, notadamente, o cinema clássico hollywoodiano.

O terceiro grupo é formado por filmes que representam um passado recente e têm um caráter de denúncia da realidade social. A mediação do Estado é fundamental para a solução dos problemas apontados na narrativa. Por fim, o último grupo é o dos filmes que remetem à realidade contemporânea, revelando os efeitos dos discursos e políticas do Estado peronista.

De forma geral, nos filmes do período peronista, a interferência do Estado foi maior nos documentários, sendo clara a necessidade de difundir e promover os atos e as políticas do governo. Já os mais de 400 longas-metragens de ficção produzidos no período não fazem referência a personalidades do governo, nem a rituais peronistas. São filmes que se caracterizam pela pluralidade de temas e de personagens. Porém, apesar da inexistência de referência direta ao Estado, na maioria desses filmes existem imagens que representam as instituições, os discursos e as políticas estatais, sem fazer exatamente propaganda partidária.

Ficcionais ou documentários, esses filmes revelam um Estado que avançou sobre a sociedade em seu cotidiano e interveio em todas as áreas que

afetavam a vida pessoal e familiar. Os conflitos políticos e os questionamentos sociais e críticos não tiveram muito espaço; para Clara Kriger, “predominou a ideia de inclusão social, de conciliação de conflitos e a possibilidade de desenvolvimento individual dentro de uma harmonia social” (p. 251). Num movimento duplo, os filmes desse período permitem refletir sobre a legitimidade que adquiriu o governo peronista, como também, são documentos sobre a construção dessa legitimidade. Eles representam e expressam a realidade social, mas também a constroem, dando-lhe novos significados.

Enfim, o livro de Clara Kriger, pela seriedade teórica e metodológica, torna-se uma referência nos estudos na área e esclarece lapsos, até então não investigados, da produção argentina do período peronista. Oxalá, jovens pesquisadores, inspirados por esse livro, continuem a desbravar as nuances da cinematografia argentina e de outros países da América Latina. Os amantes da relação cinema-história agradecem.

## NOTA

---

<sup>1</sup> Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, onde defendeu a tese *Caipira sim, trouxa não. Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi* (2009), publicada em 2011 pela EDUFBA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Oficina Cinema-História e editora da Revista *O Olho da História* ([www.oollhodahistoria.org](http://www.oollhodahistoria.org)). Contato da autora: [sol\\_fresato@yahoo.com.br](mailto:sol_fresato@yahoo.com.br).