PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARIA ALZUGUIR GUTIERREZ

Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno
da América Latina e as letras

São Paulo

2014

MARIA ALZUGUIR GUTIERREZ

Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno
da América Latina e as letras

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
doutora em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Programa de Pós-
Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro
Machado Júnior

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gutierrez, Maria Alzuguir

Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras / Maria Alzuguir Gutierrez. -- São Paulo: M. A. Gutierrez, 2014.

217 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior
Bibliografia

1. cinema 2. América Latina 3. análise fílmica 4. literatura 5. latino-americanismo I. Júnior, Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: GUTIERREZ, Maria Alzuguir

Título: Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes para obtenção do
título de doutora em Meios e Processos
Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Augusto

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo financiamento da pesquisa, sem o qual minha dedicação a este trabalho não teria sido possível.

Ao professor Rubens Machado: pelo estímulo que me deu quando, depois de terminar o mestrado, eu me questionava se devia prosseguir na via acadêmica; por estabelecer um clima favorável de trocas e um espaço de pertinência no grupo de pesquisa que organiza; por ser um orientador que prima pela reflexão; e por respeitar os caminhos do trabalho, acompanhando-o segundo um princípio de plena liberdade.

Ao professor Jorge Ruffinelli que me acolheu na universidade Stanford com imensa generosidade e simpatia. Pela confiança que depositou em mim, ao convidar-me para o estágio de estudos lá, conhecendo tão somente um projeto de pesquisa. Pelo debate de ideias em seu curso sobre teoria literária latino-americana, de que foi um grande prazer participar.

Aos professores Eduardo Morettin e Ana Cecilia Olmos, pela participação na banca de qualificação, pela contribuição à pesquisa através de suas leituras atentas do trabalho então apresentado.

A Elen Döppenschmitt, colega e amiga com quem organizei, durante o doutorado, dois cursos ministrados no Memorial da América Latina, sobre temas relacionados a esta pesquisa, pelo intercambio de ideias, materiais e referências, e por partilhar comigo minhas emoções como professora iniciante.

A Regina Almeida, a quem raras vezes agradei por todos os anos de generosa disponibilidade. A Irene Stickel Mueller, pelos bons conselhos, e por abrir meus olhos para outras dimensões da vida. A Karina Grecu, por me ajudar a não deixar que minha cabeça corra adiante do meu corpo.

Entre os amigos daqui, especialmente aos pais colegas da Alecrim, que contribuíram a fazer a partida do Brasil menos dolorosa, ao nos dar segurança a respeito do vínculo; e às suas crianças, muitas das quais viveram a primeira experiência de separação de um amigo, com a ausência das minhas filhas. Entre aqueles dos Estados Unidos, à família Giffen, e especialmente à Fátima, cuja afetividade portuguesa ajudou-nos a nos sentir melhor por lá.

À Liliana e ao Ricardo, ao Calil e à Esther, pelo imenso apoio e por todo o carinho que têm brindado à minha família.

À minha mãe, pelas revisões de português e pelo legado de sensibilidade estética e senso crítico. Ao meu pai, por assumir “missões” deixadas para trás na atabalhoadada partida, e por ter transmitido a mim seu amor pela Universidade de São Paulo. Ao meu irmão, à Pati e a suas filhas, por seu devotado afeto.

Às minhas filhas, não por serem a alegria do meu viver e o elo com o que há de mais essencial na vida. Mas por terem enfrentado com coragem a mudança para outro país e o aprendizado de uma nova língua. Verdadeiro exemplo de coração aberto que, sem quaisquer preconceitos, é capaz de fazer amigos “pra valer” onde quer que esteja.

Ao Augusto, pela ajuda com o inglês, por acreditar em mim e abraçar o projeto da viagem; por ser interlocutor interessado, que me permite formular ideias no diálogo; por dividir comigo o projeto mais importante de todos; e por ser o maior companheiro que eu poderia haver tido.

RESUMO

GUTIERREZ, M.A. **Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras.** 2014. 217f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho busca compreender a articulação do cinema moderno da América Latina com a literatura que lhe era contemporânea e a tradição letrada latino-americana na construção de um projeto nacional-continental. Para isto, recorre-se à análise de três filmes: *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, Brasil/Espanha, 1970), *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1971) e *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolívia/Espanha, 1989). *Cabezas cortadas* apresenta múltiplas relações com a literatura: a afinidade com os “romances de ditadores” publicados na América Latina nos anos 1970; além disso, ao pretender-se uma apropriação “borgeana” de Shakespeare, o filme se situa, no panorama latino-americano, dentro de um amplo movimento de revisão da obra do bardo. Com *Una pelea cubana contra los demonios* Gutiérrez Alea adaptou estudo histórico homônimo de Fernando Ortiz, publicado em 1959. No filme observa-se um diálogo mais amplo com a obra de Ortiz, para além da pesquisa histórica que lhe serve de inspiração. Quanto a *La nación clandestina* e o desenvolvimento da obra de Sanjinés, estes podem ser compreendidos através de uma comparação com o chamado neo-indigenismo literário da região andina. Se, como afirmou Jean-Claude Bernardet, o cinema brasileiro encontrou temas e formas na literatura, a tese que aqui se apresenta é de que o mesmo pode ser afirmado com relação ao cinema moderno da América Latina em geral: os cineastas fundaram os alicerces para a criação de um “cinema latino-americano” nas letras, terreno em que uma consciência latino-americana mais se havia enraizado até então.

Palavras-chave: cinema moderno, letras, latino-americanismo

ABSTRACT

GUTIERREZ, M.A. A “critical moment for Latin American self-awareness”: modern Latin American film and literature. 2014. 217f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This research seeks to understand how modern Latin American cinema articulates itself with the literature of the same period and with Latin America literary tradition in building a national-continental project. To achieve this goal we have the analysis of three modern Latin-American movies and their links with literature. The films are Glauber Rocha's *Cabezas cortadas* (1970), Tomás Gutiérrez Alea's *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) and Jorge Sanjinés' *La nación clandestina* (1989). In the case of *Cabezas cortadas*, what interested me the most was the idea of analyzing the movie as something akin to the “dictator novels” that were published around the 1970s, same time as the movie was produced; also, by attempting to be a “Borgean” appropriation of Shakespeare the movie inserts itself in a broad revision of the playwright’s work within the Latin American panorama, as it was produced at a time in which *The Tempest* was being revisited by Caribbean writers. With *Una pelea cubana contra los demonios*, Gutiérrez Alea has adapted Fernando Ortiz’s historical investigation published in 1959. In the movie we see a broader dialogue with Ortiz’s work, beyond the historical research that inspires it. As for *La nación clandestina* and the development of Sanjinés' work, these may be understood from a comparison with the so-called literary neo-indigenism of the Andes region. If Brazilian cinema has found themes and forms in literature, as states Jean-Claude Bernardet, the present thesis states that the same may be said about modern Latin American film in general: the moviemakers have created in literature the foundation for a “Latin American Cinema”, the field in which a Latin American consciousness had spread its roots the furthest at the time.

Keywords: modern film, literature, Latin Americanism

Sumário

1. Prólogo - <i>Loca por ti, América</i>	11
1.1. Apresentação.....	11
1.2. Do projeto à tese: caminhos de pesquisa.....	14
1.3. Limites.....	16
1.4. Do Brasil à América Latina.....	17
2. Introdução - Um “momento crítico de tomada consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras.....	19
2.1. O cinema novo no Brasil e a literatura.....	19
2.2. Do Brasil à América Latina.....	28
2.3. Literatura, apogeu e queda da cidade letrada.....	34
2.4. “América Latina”.....	39
2.5. Latino-americanismo em crise.....	43
2.6. Numa crise maior: as teorizações “pós”.....	47
2.7. De volta ao Brasil.....	50
2.8. ...e à <i>nuestra</i> América.....	55
3. Uma “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”: <i>Cabezas cortadas</i> , filme de ditador e esperpento de Glauber.....	58
3.1. Em diálogo com a crítica europeia.....	58
3.2. “Uma poética da leitura”.....	60
3.3. Caliban.....	64
3.4. <i>Literatura en la revolución y revolución en la literatura</i>	67
3.5. “Tupi or not tupi”.....	69
3.6. Filme de ditador e esperpento.....	72
3.7. Discursos.....	74
3.8. O momento do <i>agon</i>	78
3.9. Presentificação e textualidade.....	81
4. <i>Una pelea cubana contra los demonios</i> : uma estranha alegoria de Gutiérrez Alea...84	
4.1. Introdução.....	84
4.2. Polêmicas culturais.....	85
4.3. Don Fernando Ortiz.....	89
4.4. <i>Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar</i>	91

4.5. <i>Los factores humanos de la cubanidad</i>	98
4.6. A fonte.....	100
4.7. Uma leitura alegórica.....	103
4.8. A iluminação.....	105
4.9. O olhar e as visões.....	108
4.10. Uma heresia de Gutiérrez Alea.....	112
5. <i>La nación clandestina: o íntimo abigarrado</i>	114
5.1. <i>La nación clandestina</i> em alguns fragmentos.....	114
5.2. O filme na obra de Sanjinés.....	127
5.3. Indigenismo e neo-indigenismo.....	132
5.4. A personagem do mestiço/migrante.....	137
5.5. A desconstrução da mestiçagem.....	140
6. Um ensaio de conclusão.....	148
6.1. O intelectual em crise.....	148
6.2. Em busca do povo.....	153
6.3. A irrupção do inconsciente.....	155
6.4. Brecht na América Latina.....	156
6.5. De volta a Sanjinés.....	159
6.6. A “explosão do realismo”.....	160
6.7. Transculturação narrativa e heterogeneidade.....	162
6.8. Especulações em torno de Rama e Cornejo Polar.....	170
6.9. Os três filmes em relação.....	175
6.10. Transculturação narrativa e heterogeneidade nos filmes.....	179
Apêndice	
“Glauber Rocha”: o autor em <i>Claro</i>	183
1. O autor no cinema.....	183
1.1. O autor em Glauber.....	184
1.2. <i>Claro</i>	187
1.3. A morte do “autor”.....	192
1.4. O autor redivivo.....	194
Bibliografia.....	198

1. Prólogo: *Loca por ti, América*

1.1. Apresentação

Esta pesquisa consistiu da análise de três filmes do moderno cinema da América Latina em seu diálogo com a cultura letrada latino-americana, na busca por compreender como se articulou tal cinema com esta tradição na construção de um projeto nacional-continental.

O filme *Cabezas cortadas* (Brasil/Espanha, 1970), de Glauber Rocha, foi analisado em suas múltiplas relações com a literatura. Foram investigadas especialmente a afinidade do filme com os “romances de ditadores” publicados na América Latina nos anos 1970 e a declaração do cineasta de que o filme seria “uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare”. Busquei entender o que havia de “borgeano” nesta reapropriação de Shakespeare por Glauber, e situá-la no panorama latino-americano, já que o filme foi realizado num momento em que a peça *A tempestade* era revisitada por escritores e ensaístas do Caribe.

Com *Una pelea cubana contra los demonios* (Cuba, 1971) Gutiérrez Alea adaptou estudo histórico homônimo de Fernando Ortiz, publicado em 1959. Na análise do filme, procurou-se observar seu diálogo com a obra de Ortiz num sentido mais amplo, para além da pesquisa histórica adaptada, com o objetivo de captar o que é que se havia buscado neste autor no momento em que o filme foi realizado. Além desta aproximação ao universo de Ortiz, a obra de Alea foi analisada a partir de duas perspectivas: de um lado, uma leitura alegórica que procurou situar a crítica nela contida no contexto dos debates que se faziam a respeito da cultura em Cuba à época de sua realização; de outro, uma aproximação que tentou dar conta da leitura “literal” da obra, da experiência imediata do espectador, através de ideias tomadas de empréstimo do estudo de Todorov sobre a literatura fantástica.

O filme *La nación clandestina* (Bolívia, 1989), de Jorge Sanjinés, foi analisado a partir da observação mais detida de alguns fragmentos seus, e de sua inserção no conjunto da obra de Sanjinés; e do traçado de uma associação entre o desenvolvimento desta e aquele do chamado neo-indigenismo literário da região andina, particularmente

segundo a escrita de José Maria Arguedas. Da análise fílmica e do estudo sobre a literatura indigenista e neo-indigenista, sobreveio a necessidade de pôr em foco a figura do mestiço/migrante.

No texto de introdução ao trabalho – “Um ‘momento crítico de tomada de consciência latino-americana’: o cinema moderno da América Latina e as letras” – se apresentam as grandes questões de interesse a nortear esta pesquisa: o latino-americanismo de certos realizadores do cinema moderno na América Latina, e sua relação, mais do que com a literatura em particular, com as letras em sentido geral. A expressão “momento crítico de tomada de consciência latino-americana” foi tomada do ensaio de Bareiro Saguier sobre a literatura do mesmo período. A busca por compreender a relação cinema/letras/latino-americanismo, e minha escolha de filmes da América Latina como *corpus* de minha pesquisa levaram-me a um questionamento a respeito da própria ideia de América Latina. Neste sentido, incorporei ao trabalho a discussão sobre a pertinência ou não de falar-se em “*nuevo cine latinoamericano*”. Para introduzir tais debates, começamos comentando alguns exemplos de filmes do cinema novo brasileiro, em que o diálogo com a literatura se faz presente. Partindo daí, tentou-se extrapolar a reflexão ao cinema da América Latina, na busca por compreender a articulação deste cinema com a literatura que lhe era contemporânea e a tradição letrada latino-americana na construção de um projeto nacional-continental.

Em seguida aos três capítulos de análise fílmica, ensaiou-se uma análise comparativa dos filmes a partir dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade, cunhados respectivamente por Ángel Rama e Cornejo Polar para a interpretação de obras literárias. Com a apropriação destes conceitos, a proposta era ler os filmes a partir do repertório da tradição crítica latino-americana. A comparação entre os três filmes a partir de tais conceitos é precedida por uma aproximação entre as obras de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea. A proposta de começar com a comparação mais geral da obra destes dois cineastas surgiu da constatação, ao longo da pesquisa, de que eles coincidiam no momento em que lidaram com determinados assuntos: a conscientização popular, a autocritica do intelectual e a irrupção do inconsciente. O traçado deste paralelo entre as obras de Glauber e Alea oferece maior contextualização às análises fílmicas que estão no centro do trabalho; a obra de Sanjinés é retomada em

seguida, visto que já havia sido abordada no capítulo referente a *La nación clandestina*¹. Daí passamos a uma descrição dos conceitos propostos por Rama e Cornejo Polar e da fortuna crítica mais atual a respeito dos mesmos; e então à comparação entre os filmes analisados na tese: primeiro a partir de elementos comuns a todos eles – o recurso ao plano-sequência, a presença do povo e a irrupção do inconsciente – e finalmente através dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade.

Estudioso das relações cinema-literatura, Robert Stam dedicou um ensaio à questão da superação da noção de “fidelidade” no estudo das adaptações cinematográficas de obras literárias, deslocada por categorias como dialogismo e intertextualidade. São estas noções que conferem unidade às análises fílmicas aqui apresentadas. Afinal, das obras escolhidas como objeto de estudo, somente uma delas é adaptação de um texto pré-existente. E, mesmo neste caso - de *Una pelea cubana contra los demonios* -, o que presidiu a análise não foi o problema da adaptação em si, mas a ideia de um diálogo entre o filme, a obra de Ortiz, e o contexto cubano do momento em que foi realizado. Com relação a *Cabezas cortadas*, a proposta foi observá-lo através de sua inserção num repertório de debates relacionados ao universo cultural latino-americano. A análise conduziu à noção de intertextualidade, pois este filme foi realizado a partir de uma “poética da leitura”. Quanto ao filme de Sanjinés, o que motivou a análise “dialógica” foi uma necessidade pessoal de leitura, a demanda por entendê-lo dentro de um contexto cultural mais amplo. A entrada neste universo se deu através dos debates, bastante desenvolvidos, a respeito da literatura indigenista e neoindigenista da região andina.

Foi incluído, como apêndice a este trabalho, um texto elaborado no decurso da pesquisa: trata-se de uma análise de *Claro* (Itália, 1975), de Glauber Rocha, elaborada como trabalho final de uma das disciplinas cursadas durante o doutorado, ministrada pelo professor Pablo Gasparini, a respeito da literatura “extra-territorial”, de autores que viveram em mais de um país e fizeram da condição migrante um motor de sua obra. No ensaio, pretendeu-se observar *Claro* a partir da noção de “autor”, e refletir sobre a

¹ Não que não se possam encontrar, na obra de Sanjinés, problemas similares. Mas entre Glauber e Alea há uma coincidência maior, tanto do momento em que cada problemática foi abordada como na maneira como o fizeram estes cineastas. É possível pensar que talvez seja mais fácil uma aproximação, a partir do Brasil, à Cuba do que à Bolívia, por razões históricas e culturais.

identidade que se enuncia nessa autoficção. Com relação ao problema do autor no cinema, se teve como base o estudo de Jean-Claude Bernardet. O texto foi incluído como apêndice porque também esta análise se baseou num diálogo com a literatura, de onde o cinema tomou a concepção de autoria, e de onde se extraiu a ideia de “autoficção”. Assim, o texto apresenta o problema da noção de autor, que de certa maneira perpassa a tese. Não que as análises tenham sido feitas na busca pela “marca autoral” de cada cineasta. Mas o conhecimento mais geral da obra de cada um deles foi importante para o estudo do filme em questão (particularmente no caso de Sanjinés, como se verá). No entanto, evitei apoiar-me em declarações e textos dos cineastas para a análise dos filmes. Embora se encontrem, aqui e acolá, menções a declarações ou ideias dos cineastas, elas não presidiram as análises fílmicas. Serviram, às vezes, como mote para uma reflexão ou como forma de contextualizar um filme em particular, mas não de maneira que dirigissem a leitura das obras.

1.2. Do projeto à tese: os caminhos da pesquisa

De início, a proposta era que os conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade estruturassem toda a pesquisa, e servissem de instrumento às análises fílmicas. No entanto, a metodologia proposta foi a de extrair dos próprios filmes, a partir de uma análise preliminar de cada um, o instrumental teórico e os comentários necessários a uma análise posterior, mais aprofundada. Isto se revelou um grande acerto: primeiro porque, destas análises preliminares, surgiram questões que eu não havia imaginado no projeto, e, além disso, evitou-se a imposição de conceitos preestabelecidos ao objeto de investigação. As tais análises prévias me conduziram por caminhos diversos dos planejados e a problemas que, embora possam ser relacionados aos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade, não necessariamente pediam que eles entrassem no debate. Assim, os conceitos foram abandonados como estrutura da pesquisa, mas mantidos no ensaio final em que se propõe uma comparação entre os filmes, visto que, com tudo o que já se havia estudado sobre a transculturação narrativa e a heterogeneidade, eles acabaram servindo para estimular esta reflexão comparativa. De toda maneira, e apesar desta mudança, Ángel Rama e Cornejo Polar

permaneceram como grandes referências no estudo da literatura da América Latina, como se pode notar nos capítulos sobre *Cabezas cortadas* e *La nación clandestina* (no caso de *Una pelea*, foi necessário buscar referências cubanas, como aquela de Ambrosio Fornet, por exemplo).

Esta metodologia foi responsável pelo grande sentido de liberdade que presidiu a pesquisa. Cada análise me conduziu por caminhos distintos. Meu plano para a análise de *Cabezas cortadas* era relacioná-lo aos romances de ditadores. Porém, uma disciplina sobre literatura argentina – organizada pela professora Ana Cecilia Olmos, e ministrada pela professora convidada Nancy Fernández, da Universidade de La Plata - levou-me a desenvolver uma reflexão sobre a declaração de Glauber de que o filme era uma “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”. Além disso, acompanhei como ouvinte algumas aulas de uma disciplina ministrada em Stanford pela professora Marília Librandi Rocha. Destas aulas me veio a ideia de que devia entender a apropriação de Shakespeare por Glauber no contexto dos debates que se faziam na América Latina a respeito de Caliban. Tal disciplina também trouxe referências importantes ao debate estabelecido na introdução da tese.

No caso de *Una pelea cubana contra los demonios*, a proposta inicial era de compará-lo com os romances históricos escritos em Cuba à época de sua realização, especialmente com a obra de Carpentier. No entanto, durante a pesquisa, alguns fatores se sobrepuseram a esta ideia. O interesse pelos debates culturais que aconteciam em Cuba no momento da criação do filme. Uma leitura sobre a literatura fantástica para o curso do professor Ruffinelli, que frequentei como ouvinte em Stanford, que me ajudou a compreender o que no filme me provocava inquietação, e a voltar minha atenção à construção de olhares que havia ali. Além disso, compreender a importância da obra de Ortiz na cultura cubana demandou dedicação. Em função destas outras demandas, abandonou-se a ideia da comparação com Carpentier.

No caso de *La nación clandestina*, senti a necessidade de trazer à baila o percurso da obra do cineasta: para enxergar aspectos do filme em questão; e também porque era no desenvolvimento estético de Sanjinés que eu encontrava o sentido do paralelo com a literatura neoindigenista, pois o que têm em comum é a *busca* por como representar o indígena. Apesar de toda a elaboração formal do filme, em termos de

movimentação de câmera e construção sonora, o que sobressaiu em minha leitura foi a questão da personagem protagonista: foi assim que resolvi enveredar – pelo menos um pouco – pelo problema do “mestiço”, ou do “migrante”.

Foi por trilhar estes diferentes caminhos de análise que cada filme foi lido dentro de um âmbito específico: cubano, no estudo de *Una pelea*, andino, com relação a *La nación*, e ibero-americano, no caso de *Cabezas cortadas*. Deve-se acrescentar ainda que, apesar de a proposta ter sido fazer uma leitura intertextual dos filmes, observados em seu diálogo com o universo letrado, procurou-se evitar que tal leitura obliterasse a experiência estética audiovisual de cada filme, que não se esgota no intertexto.

1.3. Limites

A perspectiva “latino-americana” que se estabelece pela escolha de filmes de diferentes países da América Latina como objeto de investigação é, como já se afirmou, um dado fundamental para este trabalho. No entanto, o fato de trabalhar com filmes de diferentes países e cineastas, a partir de relações diversas com as letras, nos coloca alguns limites. Isto porque a sensação que fica é que cada filme poderia ser objeto de uma tese específica. Para citar um exemplo: o tema do indigenismo e do neoindigenismo demanda uma pesquisa muito mais aprofundada, trata-se de um assunto prolífico e que assume matizes diversos nos diferentes países andinos.

Uma pesquisa é como o Big Bang a expandir-se infinitamente e em todas as direções. Não só seria possível aprofundar cada capítulo, como também os vários temas e categorias conceituais que os perpassam. Poderiam ter sido mais desenvolvidos e aprofundados, por exemplo, o problema do papel do intelectual, o assunto do barroco, a noções de alegoria, nacional-popular, e assim por diante. O que se propôs, de toda maneira, não foi uma leitura extenuante de toda a bibliografia sobre estes cineastas e e suas obras, nem sobre os temas e conceitos acima mencionados, mas sim uma leitura original dos filmes, pautada pelas relações intertextuais que se procurava estabelecer. Também me preocupava o “latino-americanismo” dos cineastas, que se reflete na pesquisa. Assim, dei preferência a uma bibliografia “*nuestra*”, não por qualquer tipo de xenofobia, mas sim devido a meu interesse por conhecer o que nós já pensamos sobre

nós mesmos - daí a ideia inicial de tomar como base conceitos cunhados por Ángel Rama e Cornejo Polar, mestres da crítica latino-americana.

1.4. Do Brasil à América Latina

Fique claro que este trabalho é uma leitura brasileira dos filmes, e neste sentido possivelmente terá maior interesse para interlocutores brasileiros. Por exemplo: no caso da análise de *La nación clandestina*, o que a guiou foi a demanda por compreender a obra de Sanjinés dentro de um contexto cultural mais amplo; tal necessidade, no entanto, talvez não existisse para um boliviano, formado no caldo da cultura andina. Para a análise do filme de Gutiérrez Alea, pareceu ser preciso, numa digressão, fazer uma breve apresentação de Fernando Ortiz e de sua obra, desnecessária provavelmente para um cubano. Assim, o trabalho foi se configurando como um estudo do cinema da América Latina para brasileiros.

Com relação à América Latina, o Brasil está dentro e fora ao mesmo tempo. Por um lado, compartilha com os outros países de *nuestra América* uma posição geopolítica, elementos históricos e culturais. Por outro, a língua separa o Brasil da América hispânica, e nunca houve aqui a mesma circulação de materiais culturais como a que acontece entre os outros países da América Latina. Assim, talvez na Argentina, por exemplo, seja mais natural falar em “América Latina”, e um pesquisador deste país que se coloque filmes da América Latina como objeto de estudo quiçá não sinta a mesma necessidade de se questionar sobre o conceito de “latino-americano”. Talvez seja possível usar essa posição brasileira a favor da pesquisa, tornando produtivo o estranhamento sobre o “latino-americano”. Esta posição torna necessário trazer à leitura dos filmes elementos de apoio para alguém que não é nativo do país de origem de determinado cineasta. A relativa distância pode favorecer o olhar comparativo; e, ao mesmo tempo, partindo do Brasil, trata-se de um olhar implicado naquilo que se discute. Também a brasilidade da pesquisa fica marcada pelo referencial teórico brasileiro trazido à baila nesta mirada à América Latina – note-se na tese a importância dos trabalhos de Jean-Claude Bernardet e de Ismail Xavier.

Por fim, cabe fazer uma breve referência às origens desta pesquisa. Ela começa

com uma viagem à Bolívia, nos idos de 2005. Nesta ocasião apresentei um curta-metragem que havia feito como trabalho de conclusão do curso de graduação em um festival de cinema e vídeo dedicado a representações da classe trabalhadora. Este festival tinha se iniciado na Argentina, com o objetivo de difundir a produção que havia surgido naquele país a partir da movimentação política de 2001. Ao fim do festival na Bolívia, ficou indicada a proposta de levá-lo também ao Brasil. Assim foi que em 2006, junto a um grupo de pessoas que foi crescendo, participei da organização do FELCO (*Festival latinoamericano de la clase obrera*) no Brasil.

Tomar contato com a produção “militante” da América Latina e com o nível de politização que os companheiros dos outros países apresentavam foi não somente inspirador, como me levou a vários questionamentos. Desta produção recente havia muitos trabalhos realizados em caráter de urgência, com relativamente pouca elaboração formal. Isto me moveu a querer conhecer mais o cinema moderno da América Latina, quando, como se diz, vanguarda política e vanguarda estética estiveram de mãos dadas. Enfim, o que moveu esta pesquisa foi uma grande paixão latino-americana, vinda destes companheiros a quem admirei pela politização e em quem me reconheci, por um inconfundível sentimento de identidade; uma coisa difícil de definir, que talvez só se possa sentir: o sentimento de ser “latino-americana”.

2. Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras

2.1. O cinema novo no Brasil e a literatura

Em seu clássico ensaio sobre o cinema novo brasileiro, publicado no calor da hora, em 1967, Jean-Claude Bernardet, na tentativa de desfazer a ilusão de que este cinema fosse popular, o analisava como expressão das contradições da classe média. Bernardet comentava como, em sua “cata de formas”, o cinema bebeu na fonte das formas populares - tendo aproveitado particularmente o patrimônio do Nordeste, no “prolongamento de uma atitude” (2007, p.166) antiga entre os artistas brasileiros. Apesar desta busca do popular, Bernardet avaliava que o cineasta brasileiro preocupava-se com a cultura oficial, ligando-se a outras formas de arte na procura por uma tradição brasileira, estabelecendo verdadeiro diálogo com o texto literário, em que se toma em consideração tanto a realidade concreta como a realidade literária.

Neste sentido, *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964) são casos paradigmáticos. Bernardet afirma que “se é verdade que, na literatura, o ascetismo de Graciliano Ramos e o barroco de Guimarães Rosa representam dois pólos característicos da cultura brasileira, *Vidas secas* e *Deus e o diabo* deram ao cinema as feições principais da cultura que a burguesia brasileira elaborou” (2007, p.170). *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1968) é exemplar de um momento em que o cinema novo tenta superar algumas das contradições apontadas por Bernardet em seu ensaio. Nesta nova abordagem, que procura incorporar criticamente elementos da cultura de massas, na busca de uma aproximação ao público, novamente o cineasta recorre à literatura. Finalmente, *Kuarup* (Ruy Guerra, Brasil, 1989) é um caso de interesse para observar ao mesmo tempo a continuidade e a dissolução do projeto cinema-novista. Estas obras serão aqui brevemente abordadas para uma introdução, através de exemplos filmicos, ao tema deste texto e desta pesquisa: a relação entre o cinema moderno da América Latina, as letras e o latino-americanismo. Trata-se de oferecer exemplos das distintas maneiras como a relação cinema-literatura deu frutos – não sem alguma arbitrariedade, pois

muitos outros filmes poderiam ser mencionados, mas, com estes, a tentativa é dar conta de uma trajetória, do desenvolvimento desta relação. Esta breve introdução ao tema do texto será feita com apoio em críticos que já abordaram os filmes que nos servem de exemplos.

No caso de *Vidas secas*, merece atenção o tema da transposição às telas do discurso indireto livre que caracteriza o romance. Por um lado, no filme o monólogo interior desaparece, cedendo lugar a diálogos diretos e esparsos: como afirma Randal Johnson, “a luta interna de Fabiano com a linguagem, por exemplo, não existe; o que recebemos é o *fato* de sua inarticulação” (2003, p.55). Por outro lado, Nelson Pereira dos Santos logra manter na película a “distribuição democrática da subjetividade”, e isto através de vários mecanismos analisados por Johnson: por exemplo, o filme explora a técnica do campo/contracampo, usada com os quatro protagonistas humanos e a cachorra (como na sequência relativa às miragens de Baleia). Uma subjetivação da imagem também é obtida por meio de movimentos de câmera, como *travellings* em câmera na mão que evocam a experiência de cruzar o sertão, um movimento vertiginoso que sugere a tontura e queda do menino mais novo, e assim por diante.

Tais mecanismos proporcionam uma rica transposição ao cinema da perspectiva recíproca que ilumina a personagem pelo acontecimento e este por aquela, de acordo com a análise do romance elaborada por Antonio Candido. Segundo Candido, pela relação paisagem/geografia humana, este livro incorpora Graciliano Ramos às tendências mais típicas do romance do Nordeste, sempre voltado para os vínculos homem/natureza (2006). Assim, ao mesmo tempo em que cria uma versão cinematográfica fiel ao espírito do romance de Graciliano Ramos, Nelson Pereira elabora, de acordo com Johnson, uma leitura crítica e criativa da obra original; e isto através dos usos da câmera, entre tomadas objetivas e subjetivas; da inclusão de trechos semidocumentais; da dialética entre realidade objetiva e drama pessoal; da justaposição entre som e imagem; da explicitação da marginalização das personagens; e da fotografia seca e áspera de Luis Carlos Barreto. A conclusão de Johnson é de que “o estilo de Graciliano Ramos, um estilo idealmente feito para exprimir estados psicológicos, sensação física e experiência concreta, é traduzido com sucesso para o filme” (2003, p. 56).

A respeito de *Deus e o diabo na terra do sol*, Sylvia Nemer investiga sua relação com a literatura de cordel. Ela observa como a narração musical insere o relato no passado e lança a história em direção ao futuro, enquanto a imagem a atualiza no presente. Nemer analisa assim a defasagem temporal entre o contar e o mostrar, sendo que tal duplicidade evidenciaria “um procedimento típico da poesia oral: a repetição do passado no presente a partir da prática de transmissão” (2007, p.149). Como na literatura de cordel, a história leva o espectador para o espaço do mito, do imaginário, da fábula, ao mesmo tempo em que anuncia o futuro, a possibilidade, a utopia, a esperança. Nemer trata também de como a própria história de *Deus e o diabo* é baseada em temas recorrentes na literatura de cordel e nos heróis que povoam os folhetos, tais como vaqueiros, cangaceiros, jagunços e beatos. Também é possível enxergar no filme o diálogo com a literatura erudita, que já havia trabalhado sobre o universo do sertão².

Sucesso de público, com mais de dois milhões espectadores (cifra expressiva na época), *Macunaíma* foi o produto mais exitoso de um período em que os cineastas do cinema novo brasileiro buscaram manter um diálogo mais estreito com o público, conquistar o mercado. Segundo Ivana Bentes, esta releitura do modernismo, do nacionalismo, e do tropicalismo reconciliou o cinema novo com a crítica, a bilheteria e o mercado internacional. A autora afirma que Joaquim Pedro defendia uma posição singular no cinema brasileiro com respeito à importância das chanchadas e das pornochanchadas, e neste sentido propôs um diálogo com tais gêneros em vários de seus filmes, de maneira a estabelecer esta ligação com o público (BENTES, 1996). Ismail Xavier, porém, afirma que em *Macunaíma* tal diálogo com a chanchada se dá pela “negação de seus pressupostos”, já que o cineasta se aproveita do potencial de comunicação desta “linguagem narrativa de fácil leitura”, mas declara sua “morte simbólica” pelo esgotamento de sua figura central, o malandro.

A análise de Ismail Xavier destaca, já na primeira cena, a “carnavalização” que a imagem opera sobre o relato, visto que o grotesco nela exibido se superpõe à voz *over* da locução neutra que atestava a dimensão lendária, estabelecendo-se a ironia pela

² A este respeito, afirma Bernardet que, “como Guimarães, Glauber Rocha parte de um material selecionado na tradição popular e reelabora em matéria erudita, faz do sertão o mundo, coloca sua personagem principal entre dois polos antagônicos; poder-se-ia até perceber afinidades entre o uso da elipse narrativa em *Grande sertão: veredas* e em *Deus e o Diabo*, assim como certas semelhanças literárias entre os diálogos do filme e o estilo de Guimarães Rosa” (2007, p.170).

dissonância entre som e imagem³. Há no filme, segundo Ismail Xavier, um deslocamento no tema da Muiraquitã: na adaptação se altera o motivo da busca, já que, no romance, a perda do talismã provoca a mudança para a cidade, o que não acontece no filme. Nele a migração de Macunaíma é inserida no fenômeno migratório geral, a mudança para a cidade não mais se apoia em “motivos próprios ao mito”, mas tem “fundo sociológico”. Constrói-se assim um “espaço mais real”, acorde à proposta de tornar “mais crítico” o enfoque da saga de Macunaíma. Nas palavras de Xavier (1993, p.142):

Ausente a dimensão da busca, peregrinação, o filme tem de preencher o caminho em direção à cidade de um novo sentido, o qual será encontrado pelo diálogo com outra tradição: a do realismo ficcional que nos remete ao próprio cinema dos anos 1960 e através dele, à literatura dos anos 1930.

Em *Macunaíma*, de acordo com Xavier, a representação do mundo urbano privilegia, “não o clichê da incompatibilidade, mas o encaixe entre a matriz de uma alienação tipicamente moderna, própria à cultura de massas, e a matriz arcaica do ‘caráter nacional’” (1993, p.156). Trata-se, segundo Ivana Bentes, da proposição de uma associação entre nosso caráter nacional e o sem nenhum caráter do capitalismo. Dos dois polos da metáfora antropofágica, aquele positivo do matriarcado e do comunalismo aborígenes, e o negativo do darwinismo social exploratório implícito no capitalismo selvagem, a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade enfatiza, segundo Robert Stam, o polo negativo. Há no filme uma crítica ao caráter predatório do “milagre econômico” brasileiro; Stam cita texto escrito por Joaquim Pedro para a apresentação do filme no festival de Veneza em que este começava afirmando que a “antropofagia é um modo exemplar de consumismo adotado pelos povos subdesenvolvidos” (Andrade apud STAM, 2009, p.424)⁴. A “grande sacada” do filme é assim, para Bentes, mostrar como “a antropofagia pode ser remédio ou veneno” (1996, p.98), como antropofagia e autofagia podem ser as duas faces da mesma moeda.

³ Robert Stam lembra como as categorias criadas por Bakhtin têm sido relevantes para a leitura de certas correntes culturais latino-americanas, já que a paródia e a carnavalização são recursos apropriados a situações caracterizadas pela assimetria cultural. As ideias da antropofagia, de “digerir produtos importados e explorá-los como matéria prima de uma nova síntese” (2009, p.412) seriam uma resposta “carnavalizada” ao colonialismo cultural.

⁴ Texto escrito por Joaquim Pedro de Andrade para apresentação de *Macunaíma* no festival de Veneza. No livro de Stam não se especifica sua data, presume-se que seja da época do lançamento do filme.

Com *Kuarup*, Ruy Guerra adapta o livro homônimo de Antonio Callado (grafado *Quarup*), de 1967. É preciso recordar o significado que teve o livro no momento de sua publicação para entender a escolha do cineasta de levá-lo às telas nos anos 1980. A obra de Callado, a partir deste romance, foi lida como expressão do projeto nacional-popular na cultura brasileira, afirma Lígia Chiappini Moraes Leite. Ela discute a recepção deste livro a partir de algumas críticas publicadas à época de sua primeira edição. Com relação à crítica de Ferreira Gullar publicada então na revista *Civilização brasileira*, Chiappini afirma que esta, no limite, confundia a revolução com o livro. Segundo a autora, a leitura de Gullar situa *Quarup* na tradição da literatura brasileira como retomada permanente do projeto romântico de construção da nacionalidade. Para Gullar, o livro é a descrição do “processo de desalienação de um homem, que termina por se transformar em povo, que agora pode ser qualquer um” (Gullar apud CHIAPPINI, 1982, p.137)⁵. Segundo Chiappini, a leitura de *Quarup* correspondeu às “expectativas de um público que, tendo perdido a revolução na realidade, quer[ia] conservá-la viva, pelo menos nos livros” (1982, p.139). Nas palavras da autora (1982, p.139):

Os marcos teóricos em que se movem essas leituras são os princípios dos Centros Populares de Cultura, de uma arte engajada e mobilizadora, do romance realista lukacsiano, o conceito de conscientização, bebido na pedagogia de Paulo Freire, os princípios isebianos de Cultura Nacional, Modernização e Consciência Nacional.

No entanto, no romance, a dimensão interna vai minando o tom eufórico de romance nacionalista. Apesar de poder ser considerado representativo do nacional-popular, há em *Quarup* uma suspeita relativa a este projeto. Para Chiappini, ao mesmo tempo exemplar do projeto de arte engajada, o livro também parece traçar a história da impossibilidade de um projeto nacional-popular, lançando uma indagação sobre a existência da nação. Segundo ela, os críticos se ativeram a seu horizonte de expectativas, delimitado pelos esquemas realistas de um lado e pela ideologia da nacionalidade orgânica por outro. Mas, para a estudiosa, *Quarup* já demonstrava “o mal estar da ficção realista no século XX” (Arrigucci Jr apud CHIAPPINI, 1982, p.153)⁶, revelava o retrato de um país plural, contraditório, e expunha “o descaráter brasileiro,

⁵ Chiappini extrai a citação de: Ferreira Gullar. “Quarup”. *Civilização brasileira*, nº15, 1968.

⁶ Expressão extraída de: Davi Arrigucci Jr. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

pelo contraponto de perspectivas em jogo que ironicamente subvertem o projeto alencariano de representação da nacionalidade harmônica” (CHIAPPINI, 1982, p.153). De acordo com a crítica, nas várias “teorias” expostas pelas personagens do livro sobre o Brasil, encontra-se frequentemente a paródia de ideólogos do passado e do presente; há no livro uma revisão crítica da palavra como instrumento revolucionário manejado pelo intelectual; e, ao mesmo tempo em que tematiza o “anacronismo da noção de Pátria, em tempos de internacionalização do capital e do trabalho”, *Quarup* expõe a tese de que “é sempre preciso reinventar um centro” (CHIAPPINI, 1982, p.161/2).

Da recepção do livro à do filme muita coisa mudou: enquanto o foco da recepção do livro centrou-se nas ideias de conscientização, consciência nacional e engajamento político, a recepção do filme se ateve ao problema indígena e ao tema da ecologia. O que nos interessa aqui é o deslocamento na recepção das obras. Poucos foram os críticos que, como Fernando Gabeira, viram no filme uma discussão das várias ideologias sobre o Brasil. Houve uma polêmica relativa a um processo movido por alguns grupos indígenas através do Ministério Público⁷; além disso, a maior parte das críticas foi extremamente negativa com relação ao filme (haja visto, por exemplo, o título de uma delas, escrita por Amir Labaki: “Com ‘Kuarup’, Guerra faz ‘TV Pirata’ visitar o Xingu”). Na época, Lúcia Nagib refletiu sobre a recepção negativa a *Kuarup*, e

⁷ Trata-se de uma ação judicial movida pelo Ministério Público, em que este acusava a produção do filme de haver lesado os indígenas que participaram do filme, e reivindicava para eles 10% das rendas brutas do filme por seus direitos autorais e de imagem. Os direitos autorais eram exigidos pela cerimônia do Quarup que, de acordo com o procurador, ocupava trinta minutos do filme. Cabe ressaltar que era a primeira vez que o Ministério Público participava de uma ação em defesa dos direitos indígenas, já que antes da nova constituição os índios não eram considerados cidadãos, sendo tutelados pela FUNAI. O procurador afirmava que o contrato não tinha validade por ter sido firmado pela FUNAI, e também que o Parque do Xingu não poderia ser considerado entidade legal apta a firmar o contrato. O cacique Aritana, que encabeçava a ação movida pelos grupos indígenas Yawalaptí, Kamayrá e Cuicuro, alegava possuir uma fita gravada com promessas não cumpridas do produtor. Já os produtores do filme afirmavam que os indígenas confundiram propostas da fundação Kuarup, que eles haviam criado, com compromissos assumidos pela produção. O advogado dos produtores afirmava que os índios eram aculturados, e tinham consciência do que faziam. Ele contestava o ritual do Quarup enquanto fenômeno passível de propriedade intelectual, e se o Ministério Público teria legitimidade para mover uma ação sobre propriedade de imagem. Ele argumentava ainda que a propriedade intelectual sobre uma obra cinematográfica não é compartilhada por extras, que não têm contribuição de personalidade, e que a fundação Kuarup era diferente dos produtores. Enfim, o que parece ter havido foi certo oportunismo de ambas as partes: por um lado, o Ministério Público não podia deixar de aproveitar a ocasião desta superprodução feita entre os índios para mover a primeira ação em defesa dos direitos indígenas. Os produtores do filme, por outro lado, também foram oportunistas, já que usaram o tema indígena no *marketing* do filme (inclusive com os dizeres “com renda revertida para...”) e depois contestaram o processo dizendo ser este tema um fato lateral na história de Nando. Além disso, criaram uma distinção entre a fundação e os produtores do filme, de maneira a se eximirem da responsabilidade pelas promessas que haviam feito. Os autos do processo se encontram depositados na Cinemateca Brasileira.

afirmou que a especulação surgida na imprensa em torno do filme antes de sua estreia dizia respeito à certeza de que o filme não poderia se igualar ao romance, e de que Ruy Guerra jamais seria o mesmo de *Os fuzis* (Ruy Guerra, Brasil, 1964). Escreve ela (NAGIB, 1989, p.185):

Essa expectativa devia, no entanto, suscitar antes de tudo preocupação. Pois se baseia na convicção de que o nosso cinema se tornou incapaz de um mergulho profundo na história e na alma brasileira, como faz o romance de Callado, ou, por extensão, de que a arte perdeu o pé na realidade e o artista está definitivamente divorciado da reflexão política.

A crítica se recusava a pensar na adaptação do romance como “mero capricho de um diretor saudosista”, e procurava ver no filme a tenacidade de um projeto começado em 1967. Além disso, Lúcia Nagib enxerga na versão de Guerra uma tentativa de conferir uma dimensão épico-fantástica à nossa história. No entanto, para ela, o compromisso com o passado leva a falhas, bem como a estética imposta por padrões industriais internacionais. Partilha-se aqui da crítica generosa de Nagib na busca por compreender o gesto ambicioso de Guerra que, em plena “abertura”, lançou-se à realização de uma superprodução que resgata um romance que foi um marco da literatura dos anos 1960, considerado a primeira grande resposta literária à ditadura militar. A tentativa parece ter sido a de recuperar a memória deste período, que havia sido silenciada, através de um projeto épico que se propunha uma revisão dos discursos sobre o Brasil.

No entanto, há no filme uma contradição entre realismo e artificialidade, entre a *mise en scène* naturalista e uma câmera de movimentação barroquizante, que não repõe a complexidade do livro na tensão entre realismo, linearidade, e fragmentação, alegoria, analisada por Chiappini, mas faz transparecer que o projeto ficou a meio caminho entre um cinema autoral e os paradigmas do mercado. Além disso, o filme já não pode deixar no ar a promessa que fica no romance, quando Nando deixa tudo para incorporar-se à luta armada. Não podendo fazer isto, o filme lança mão do *flash back*, começando com imagens da prisão de Nando e voltando a elas no final, sublinhando talvez a questão da tortura. No entanto, eludidos os capítulos “A palavra” e “A praia”, a prisão de Nando fica desprovida de sentido. Apesar de recorrer ao *star-system*, visando por meio dele

atingir o espectador de TV, Guerra talvez estivesse falando só com sua geração, aquela que conhecia o livro e seu impacto à época. Seu filme pode ser visto como emblema da dissolução do cinema novo, e da ascendente hegemonia da TV e de seus parâmetros⁸.

O que pudemos observar a partir destes filmes, que marcam três períodos na trajetória do cinema novo brasileiro? Com *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*, vê-se os cineastas trabalharem sobre o repertório de temas e formas já colocados em circulação pela literatura, seja de maneira “fiel” a esta, ou pela invenção livre. Dos anos da ditadura, em *Macunaíma* encontra-se o compromisso com o modernismo, e a tentativa de levar a literatura ao grande público, pelo recurso a gêneros populares do passado e do presente⁹. Enquanto em *Kuarup* – já nos anos 1980 - observa-se uma nova estratégia para estabelecer um diálogo com o público: a apropriação de estrelas da TV e de sua linguagem; e se detecta a vontade de manter o vínculo com a movimentação político-cultural dos anos 1960s, a literatura servindo aí como ponte para estabelecer a ligação com o passado.

Enfim, a literatura foi de início uma fonte natural para os cineastas do cinema novo brasileiro, que nela buscaram um “falar brasileiro”, encontraram as bases para sua cinematografia no caudal de histórias da literatura, na formalização que esta já proporcionara da realidade brasileira, se apoiaram na literatura tanto em sua contribuição à construção da identidade nacional como para a realização de uma intervenção política por meio da estética. Paulo Antonio Paranaguá postula que o cinema novo brasileiro se inscreve na sucessão, na filiação direta do modernismo (2003), enquanto Ridenti fala mesmo em um “modernismo temporão” (2000). Numa entrevista, Cacá Diegues afirmou ter sido a literatura brasileira “a maior influência

⁸ Paulo Antônio Paranaguá chama atenção para a mudança de mãos da hegemonia sobre a imagem e a narração na América Latina, de Hollywood para os canais de televisão locais, e o domínio da TV, principalmente sobre a dramaturgia. Ele lembra que os latino-americanos assistem a uma média de quatro horas de televisão por dia. O autor menciona o caso da Europa, em que há uma espécie de matrimônio entre a TV e o cinema, que favorece este último. Na América Latina, ele afirma a importância de uma aproximação entre os meios, mas com a ressalva de que a parte frágil pode ser fagocitada (PARANAGUÁ, 2003). Cabe uma atualização: o fenômeno de massificação da internet e dos canais de televisão a cabo traz de volta uma hegemonia da imagem estrangeira, porém, nada que supere por enquanto o poder das telenovelas brasileiras.

⁹ Com *São Bernardo* (Leon Hirszman, Brasil, 1972), Hirszman segue por caminho bastante distinto ao de Joaquim Pedro. Entre o filme de Hirszman e *Macunaíma*, pode-se observar as opções pelo realismo crítico ou pela alegoria, e a permanência da importância do modernismo e da literatura de 1930 para os cineastas. Sobre *São Bernardo*, consulte-se a análise de Ismail Xavier, que traz aportes teóricos sobre as relações cinema-literatura (1997a).

cultural do cinema brasileiro”: não “cineastas nacionais ou estrangeiros, mas escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos” (Diegues apud AVELLAR, 2007, p.146)¹⁰. Nelson Pereira dos Santos também avalia que os realizadores buscaram uma forma própria para seu cinema em diálogo com a literatura brasileira (apud AVELLAR, 2007)¹¹; enquanto para Paulo César Saraceni, a ligação dos cineastas com os romancistas ajudava a romper com o complexo de inferioridade do cinema com relação às outras artes (apud BERNARDET, 2007)¹². Deve-se afirmar que, mais do que somente à literatura, os cineastas do cinema novo brasileiro estavam ligados a uma tradição letrada, a certa *intelligentsia* que, nas várias artes ou nas diversas áreas das humanidades, procuraram pensar o Brasil. Nota-se também que não se tratou somente de um prolongamento do modernismo dos anos 1920, com seu sentido de liberdade, mas da retomada deste modernismo trespassada pelo engajamento da literatura de 1930.

Entre 1972 e 1974 houve por parte da Embrafilme uma política de incentivo à adaptação. Numa entrevista, Eduardo Escorel ofereceu um depoimento sobre o esforço dos cineastas por se expressarem, a despeito das restrições que lhes eram impostas, na tentativa de “recuperar a possibilidade e a capacidade de refletir as contradições mais vivas da nossa sociedade” (Escorel apud AVELLAR, 2007, p.204)¹³. A respeito do mesmo período, Avellar (2007, p.202) escreve sobre como os filmes buscavam, na adaptação direta de romances e peças teatrais,

[...] uma imagem aceita, não proibida, capaz de funcionar como um deslocamento do cotidiano para uma outra dimensão, para um espaço puramente ficcional: ficção em lugar do dia-a-dia que o poder censurava. [...] Não se chegava à literatura de modo espontâneo, mas como talvez saída possível. Ler, neste momento, era um convite a escrever algo nas entrelinhas [...]

¹⁰ Avellar toma o trecho de depoimento de Carlos Diegues a Alex Viany, originalmente publicado na revista *Civilização brasileira* em 1966, e reproduzido no livro de Viany, *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

¹¹ Avellar toma declarações de Nelson Pereira dos Santos de depoimento a Maria Rita Galvão em *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira/Embrafilme, 1981, e do folheto de divulgação do filme *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil/França, 1994). Rio de Janeiro: Riofilme, 1994.

¹² A referência no livro de Bernardet é a seguinte: “citado por Otávio de Faria em '*Porto das caixas* e o cinema novo” (2007, p.169).

¹³ Eduardo Escorel em depoimento a José Carlos Avellar, parcialmente publicado no “Caderno B” do *Jornal do Brasil* em junho de 1976 e reproduzido no livro de Avellar, *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

Quer dizer, se a literatura de início era uma fonte natural para os cineastas, depois se tornou uma espécie de constrição que, no entanto, serviu para que eles pudessem seguir criando, restabelecendo uma ligação com a realidade brasileira. E, mais tarde, na reabertura, a literatura foi retomada novamente como elo que os religasse à “narrativa da nação” que vinham elaborando antes da interrupção representada pela ditadura militar. Ou seja, o cinema novo brasileiro nasceu junto ao vanguardismo cinematográfico que despertava por todo o mundo, mas, tanto em seus inícios como em sua maturidade, alimentou-se da tradição literária brasileira¹⁴.

2.2. Do Brasil à América Latina

Em Cuba, como no Brasil, houve também o incentivo à realização de adaptações de obras literárias e à produção de filmes históricos. O cinema cubano representa um caso bastante particular, já que ali a Revolução e o ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*) implicaram na necessidade de se constituir uma cinematografia nacional, uma indústria de cinema. Para isto, como opinava García Espinosa, seria preciso não apenas qualidade, mas quantidade (2009). Assim, o cinema cubano encontrou apoio na literatura, não só em seu manancial de histórias, mas também por ser esta uma arte legitimada e com papel fundamental na construção da identidade nacional. Filmes como *El otro Francisco* (Sergio Giral, Cuba, 1974) e *Cecilia* (Humberto Solás, Cuba/Espanha, 1981) propõem uma revisão livre e crítica dos

¹⁴ Se acompanharmos a trajetória de Nelson Pereira dos Santos, encontraremos várias adaptações de obras literárias ou teatrais, da autoria de Nelson Rodrigues, de Machado de Assis, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos, ou de Guimarães Rosa. Recentemente, Nelson fez um filme e uma série sobre a obra de importantes pensadores brasileiros como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, bem como documentários sobre a música de Tom Jobim. Paulo César Saraceni realiza *Porto das caixas* (Brasil, 1962) a partir de história original de Lúcio Cardoso, e adapta para o cinema obras de Machado de Assis, de Lúcio Cardoso, e de Paulo Emilio Salles Gomes. Leon Hirszman realiza filmes a partir de obras de Nelson Rodrigues, de Graciliano Ramos e de Gianfrancesco Guarnieri. Quanto a Joaquim Pedro de Andrade, grande parte de sua obra foi criada em diálogo com a literatura. Além do filme aqui comentado, há uma adaptação de contos de Dalton Trevisan e outra de poema de Drummond, além de filme histórico criado a partir de documentos históricos e textos literários, e de homenagem a Oswald Andrade. Com *Lição de amor* (Brasil, 1975), Eduardo Escorel adaptou *Amar, verbo intransitivo* (1927), romance de Mário de Andrade. Enfim, seria extensa a lista de obras do cinema novo brasileiro inspiradas na literatura. Para as relações cinema-literatura no Brasil, consultar AVELLAR, 2007. Para uma aproximação mais teórica às questões suscitadas pela relação cinema-literatura, ver XAVIER, 2003a, e seu texto já citado sobre *São Bernardo*. E para uma visão de tais relações no cinema mundial, consultar STAM, 2009.

“romances de fundação” (SOMMER, 2004) que os originaram. Outros filmes foram realizados a partir do diálogo com textos contemporâneos, como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) e *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba/Espanha/México, 1993).

Da mesma forma como comentamos estes filmes brasileiros e citamos exemplos do cinema cubano, se poderia observar o cinema da América Latina como um todo, em relação não somente com a literatura, mas também com a música, o teatro ou as artes plásticas. Quer dizer, trata-se de compreender o cinema moderno da América Latina dentro da tradição cultural mais ampla da qual seus cineastas fazem parte¹⁵.

Com relação à denominação “*nuevo cine latinoamericano*”, vale a pena deter-se um instante. O projeto continental, o ideal supranacional constituem, para Zuzana Pick, a fundação ideológica do *nuevo cine latinoamericano*, composto de práticas baseadas no nacional, com projeto orientado para o continental. Ela destaca os festivais de Viña del Mar, em 1967 e 1969, e o encontro na universidade de Mérida, em 1968, como momentos chave de articulação entre os cineastas, e considera o surgimento do festival de Havana, em 1979, e da *Fundación del nuevo cine latinoamericano*, em 1985, como o período de institucionalização e canonização do movimento (PICK, 1993). Uma boa definição das características básicas do *nuevo cine latinoamericano* é oferecida por Núñez: o pensamento voltado para a questão da identidade nacional; a condição de mercado audiovisual consumidor; e o pressuposto epistemológico-político pelo qual o cinema é visto como instrumento de conhecimento da realidade (2009); enquanto Getino e Velleggia definem os seguintes elementos fundamentais do que chamam de “cinema político latino-americano”: o objetivo político, com a prevalência da mediação da instituição política sobre a cinematográfica; a intencionalidade política no tratamento criativo da realidade; a relação discurso filmico-realidade-espectador em que o papel ativo do espectador determina a criação artística. Getino e Velleggia consideram que o cinema político latino-americano representou uma contribuição inegável aos processos de integração regional (GETINO; Velleggia, 2002).

Há autores que contestam o uso do termo “*nuevo cine latinoamericano*”. Tzvi Tal procura demonstrar que não se trata de um movimento cinematográfico homogêneo,

¹⁵ Como fazem Fernando Birri (2007) e Silvana Flores (2012).

concentrando-se na diferença de propostas como aquelas a que Fabián Núñez se refere como a vertente clandestina (*Cine Liberación, Cine de la Base*) e a vertente industrialista (cinema novo brasileiro) (TAL, 2005; NÚÑEZ, 2009). Tal insiste não somente nesta diferença no modo de produção, mas também na questão da representação do povo. Segundo ele, o cinema novo brasileiro buscou estabelecer uma imagem simbólica do povo, sobretudo do camponês, e não se aproximou do povo real em suas lutas concretas, fossem no campo ou na cidade. Já na Argentina teria se desenvolvido um cinema político mais acorde à noção gramsciniana de intelectual orgânico, com os cineastas trabalhando junto às organizações políticas. Tal afirma ainda que a ideia de um *nuevo cine latinoamericano* teria se tornado senso comum no âmbito acadêmico anglo-saxão, que lançaria um olhar exotizante à produção latino-americana.

Opinião semelhante é a que Paulo Antônio Paranaguá exprime ao referir-se à institucionalização “voluntarista e ingênua” do *nuevo cine* pelo ICAIC e o Festival de Havana, afirmando que “o bolivarismo *naïf* dos cubanos e de seus aliados não teve muita influência sobre a literatura cinematográfica, com a exceção de alguns acadêmicos anglo-saxões” (2003, p.16). O autor também questiona o fato de os cineastas terem se tornado seus próprios teóricos e ideólogos (PARANAGUÁ, 1985). No mesmo sentido, Fabián Núñez, embora faça uso do termo, alerta para o risco do fenômeno de celebração do *nuevo cine*, causado pela reprodução do discurso hegemônico sobre o movimento, forjado por seus próprios protagonistas, o que teria levado à sua monumentalização.

Não nos parece que deva ser a preocupação central das pesquisas em torno do cinema moderno da América Latina definir tal nomenclatura, mas sim compreender a produção do período como expressão de um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana” (BAREIRO Saguier, 1979)¹⁶, de intercâmbio e esforço coletivo pela criação de uma cinematografia, e de reflexão a respeito de todo o processo cinematográfico. Queira-se ou não, o fato é que o termo *nuevo cine latinoamericano* foi consagrado e circula entre aqueles que se dedicam a estudar o cinema de então. Quando se fala em *nuevo cine latinoamericano* como um movimento, não se sugere com isto

¹⁶ Em texto sobre a literatura da América Latina, Bareiro Saguier aponta “momentos críticos de tomada de consciência latino-americana” no período romântico da emancipação, no modernismo hispano-americano, no romance social do início do século XX e na literatura dos anos 1950/60.

uma escola ou um estilo, já que há diversidade estética entre os autores geralmente agrupados sob tal rubrica. Com isto, não compactuaria com o que considero certo abuso do termo, como quando Birri ou alguns críticos cubanos o usam para referir-se a todo cinema autoral da América Latina desde os anos 1960 até hoje. O termo *nuevo cine latinoamericano*, no entanto, não exclui a possibilidade de nos referirmos ao cinema novo brasileiro, à “vertente clandestina” da Argentina, ao cinema da revolução cubana, em seus casos singulares, e em seu âmbito nacional ou regional.

Por não ser a preocupação central do trabalho que ora se apresenta definir esta nomenclatura, mas sim compreender a produção do período como expressão de um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”, é que se optou aqui por falar em “cinema moderno” da América Latina, noção mais ampla do que aquela que define o discutido movimento. Chame-se este *nuevo cine latinoamericano* ou não, o fato é que, reconhecendo-o como momento de “tomada de consciência latino-americana” é que se deve entender a necessidade de pensar o período num âmbito internacional.

Tal “consciência latino-americana” partilhada pelos cineastas não se restringia ao cinema, mas abarcava intelectuais e artistas de diversas áreas. Havia naquele momento uma politização geral da cultura pautada pelo contexto histórico da revolução cubana, das ditaduras militares no cone sul, das lutas por independência na África. Havia assim, entre escritores e cineastas da América Latina, um impulso comum de “resistência à versão cultural imposta pelo colonizador” (SOWNSOVSKY, 1995, p. 400)¹⁷. De acordo com Carpentier, preocupações de ordem política reestabeleceram os vínculos entre os intelectuais latino-americanos. A partir dos anos 1950, a “atitude dos escritores comprometidos, mais que por seu estilo, se define pelo desejo de cimentar uma consciência nacional e uma personalidade continental” (ROJAS-Mix, 1991, p.375). Neste período, “a noção de América Latina se afirma no mundo intelectual e cultural, [...] em correntes [...] inscritas na temática do desenvolvimento, da dependência e da liberação” (ROJAS-Mix, 1991, p.370/1). Segundo Rojas-Mix, a ideia de América Latina passa a ser concebida entre duas vertentes, desenvolvimentista ou revolucionária.

¹⁷ O autor se refere ao resgate da oralidade pela *nueva novela* hispano-americana – termo também controverso no âmbito dos estudos literários.

Quanto ao sentido revolucionário da ideia, este se faz preciso nos anos 1960 e “se associa a uma concepção anti-imperialista, à liquidação do capitalismo, à criação do ‘homem novo’ e de uma sociedade mais justa” (ROJAS-Mix, 1991, p.378). Rojas-Mix afirma que, então, “a revolução, entendida como problemática comum, cria imagem e especificidade continental” (1991, p.378). Desde muito antes, porém, a ideia de América Latina “é sustentada por uma literatura que, ao mesmo tempo em que extrai dela sua identidade, a elabora com sua criação” (ROJAS-Mix, 1991, p.370/1), refletindo e criando a realidade de maneira dialética. A partir do ensaio *La ciudad letrada* (1980), de Rama, Ana Pizarro discorre sobre como o escritor latino-americano sempre esteve comprometido com a construção nacional-continental, tratando de “organizar em termos estéticos a coerência não evidente do que somos”, tentando “apreender o fundamento epistêmico que dá sentido ao real” (1994).

Revistas como *Marcha*, *Casa de las Américas* e *Siempre!* tiveram papel importante na articulação de tal integração latino-americana. Claudia Gilman afirma que elas contribuíram para criar um espaço público de debate, e para a invenção de um objeto e de um lugar de enunciação – América Latina - para os que aí escreviam, estabelecendo para eles um espaço de pertinência. De acordo com Gilman, a politização do momento e a consagração internacional da literatura da América Latina contribuíram para a constituição de um “campo intelectual latino-americano”, representando o “toque de reunião”, que estimulou o “ideal associativo” (termo que Gilman toma de Bauman) entre nossos artistas e intelectuais. Gilman designa tal associação com o nome de “família intelectual latino-americana” e recorda uma série de reuniões que também contribuíram à integração e ao intercâmbio entre intelectuais e artistas, como aquela organizada em 1965 pelo instituto *Columbianum* em Gênova, ou o encontro Tricontinental em Cuba, em 1966, entre vários outros¹⁸. A politização do escritor - sua conversão em intelectual - era imperativa se este queria perder a “deletéria sensação de

¹⁸ A partir da segunda metade dos anos 1960, porém, tem início o fim do consenso que nucleou a família latino-americana, e o ideal associativo é abandonado. Os conflitos se iniciam com a polêmica em torno da revista *Mundo Nuevo*, passam pelo rechaço à visita de Neruda aos Estados Unidos para participar do congresso do PEN Club (*Poets, Essayists, Novelists*), e se intensificam em torno ao “caso Padilla”. Os debates giram em torno da função do intelectual na sociedade, e também da rejeição à consagração pelo mercado. De acordo com Gilman, Cuba se configura na “pedra de toque” dos conflitos, e em torno deste país se definem os diferentes alinhamentos dos intelectuais de então (2003).

gratuidade de seu trabalho” (Rama apud GILMAN, 2003, p.71)¹⁹.

Da mesma forma, no cinema, havia não somente a necessidade de lutar contra um imaginário colonizado, mas também da busca por espaço num mercado há muito dominado pelos filmes de Hollywood. Portanto, o projeto de um cinema latino-americano passava necessariamente pela formação de público, pela tentativa de edificação de um sistema cinematográfico²⁰.

Naquele momento, cinema e literatura estreitaram laços. Os cineastas compartilhavam com os escritores a proposição de uma integração continental, trabalhando ativamente no intercâmbio de filmes e ideias; e elaboraram um projeto de cinema formulado através de manifestos e ensaios, de propostas tais como o “*tercer cine*” de Solanas e Getino, o cinema “tricontinental” de Glauber, ou o “*cine imperfecto*” de García-Espinosa²¹. Ao mesmo tempo, vários escritores latino-americanos colaboraram na criação de obras cinematográficas como roteiristas, tais como Augusto Roa Bastos, Juan José Saer, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez e Manuel Puig, entre outros²². Os cineastas, além dos vários filmes realizados em diálogo com as letras, também se exerceram na linguagem escrita, criando obras literárias e críticas, e um pensamento sobre cinema, política e cultura.

Se, para observar as relações cinema-literatura na América Latina, se partisse do critério “adaptações cinematográficas de obras de determinado escritor”, notar-se-ia que aquelas de Carpentier e de García Márquez se revelaram prolíficas para os cineastas, gerando um vasto repertório de filmes. É interessante perceber que justamente estes dois escritores estiveram muito envolvidos na construção da ideia de América Latina, fosse Carpentier com suas teorias sobre o *real maravilloso* ou o barroco americano, fosse

¹⁹ Gilman não especifica de onde extraiu tal citação de Rama.

²⁰ Para o conceito de sistema literário, esta citação de Antonio Candido, de texto publicado na revista *Marcha*, é bastante explicativa: trata-se da “articulação dinâmica de um conjunto de autores e de um público consumidor real que atuam dentro do funcionamento eficaz da vida nacional, com um repertório de temas e proposições que lhes assegurem continuidade regular, em uma palavra, a tradição verdadeira de uma literatura” (Candido apud CUNHA, 2007).

²¹ Rojas-Mix afirma que, nos anos 1960, o cinema novo contribuiu para incluir o Brasil – país habitualmente voltado de costas para a América Latina – no movimento integrador (1991).

²² Roa Bastos ofereceu um testemunho, como escritor, a respeito da influência do cinema sobre seu trabalho: ele se refere primeiro à imagem do cinema que, ao não passar pelo alfabeto, mas tendo sua origem no próprio objeto representado, estimula a imaginação visual do escritor, e menciona também o ritmo e o *tempo* narrativo como elementos aprendidos da linguagem cinematográfica. Conforme DVD com gravação de mesa redonda sobre literatura e cinema com a presença de Roa Bastos, Cortázar, Juan José Saer e Nicolás Sarquís na *Université de le Mirail*, em Toulouse, em 1978.

García-Marquez com seu universo arquetípico, a forjar uma imagem síntese do espaço latino-americano. O envolvimento na criação de uma identidade continental e a demanda pela conquista do público levaram cineastas e escritores à busca pelas origens na história e nos mitos latino-americanos, configurando-se assim um projeto de arte nacional-popular. É neste sentido que, conforme afirma Ismail Xavier, “[...] afastado do realismo, Glauber tomou o nacional-popular em sua feição de arte pública mobilizadora de grandes ‘formas da cultura’ como o mito, a narrativa bíblica, a epopeia e a tragédia [...]” (2006, p.18). Da mesma maneira, García Márquez recorre à prosápia do contar popular, ao imaginário das histórias de cavalaria, ao folhetinesco, aos mitos bíblicos e ao humor: trata-se da elaboração de material já literalizado, não necessariamente por uma literatura escrita ou culta, e sim pela imaginação popular, que Rama associa não ao inconsciente coletivo, mas à “consciência fabuladora coletiva” (1985a, p.235), o “contar incessante que fazem os homens para construir literatura dentro da qual viver” (1985a, p.234).

Assim, se o cinema brasileiro encontrou temas e formas nos livros, a hipótese que aqui se apresenta é de que o mesmo pode ser afirmado com relação ao cinema da América Latina em geral: os cineastas fundaram os alicerces para a criação de um “cinema latino-americano”²³ nas letras, terreno em que uma consciência latino-americana mais se havia enraizado até então. E um dos aspectos que os cineastas tomaram daí foi o próprio latino-americanismo, ou a ideia de um projeto latino-americano.

2.3. Literatura, apogeu e queda da *cidade letrada*

A obra de críticos como Ángel Rama, Cornejo Polar, ou Fernández Retamar, para citar alguns exemplos, faz parte deste projeto. Fernández Retamar dedicou vários trabalhos à questão da literatura hispano ou latino-americana. Em um deles, publicado na coletânea *América Latina em sua literatura*, ele discute como, para a difusão da ideia de América Latina contribuíram de maneira fundamental a literatura e a crítica literária,

²³ Note-se que se tomou o cuidado, neste trabalho, de falar-se em “cinema latino-americano” somente enquanto projeto, pois, na prática, a rigor, infelizmente, não existe um sistema cinematográfico latino-americano. Neste sentido é que, na maior parte das vezes, preferiu-se falar em “cinema da América Latina”.

cujos autores passaram a considerar, primeiro, a literatura hispano-americana como um todo, e depois, já no século XX, adotaram a ideia de América Latina. No período da nova literatura os autores passaram a ser lidos como “latino-americanos”, fenômeno cujas origens são investigadas por Fernández Retamar. Ele aponta Martí como um dos precursores de uma visão hispano-americana na crítica literária e identifica três momentos chave de intercomunicação entre os países da América Latina: o romantismo (Andrés Bello), o modernismo hispano-americano (Martí, Rodó - no Brasil, período do parnasianismo e simbolismo), e as vanguardas (Mariátegui, Ureña - modernismo brasileiro) que formariam a base para o momento da nova narrativa, quando a literatura latino-americana atingiria uma maturidade baseada na continuidade e numa tradição interna (FERNÁNDEZ Retamar, 1979).

A existência de uma literatura latino-americana, no entanto, dependeria da existência de América Latina enquanto realidade histórica suficiente, afirma, em referência a Martí, Fernández Retamar; e também lembra de Mariátegui, para quem América Latina não poderia realizar-se como projeto burguês, mas sim socialista (FERNÁNDEZ Retamar, 1995). Para Fernández Retamar a intercomunicação latino-americana é antes uma auto-consciência: “a intercomunicação não é mais do que o reencontro ideal de uma unidade histórica temporariamente descomposta na realidade” (1979, p.337). Na nova literatura, a intercomunicação é o resultado, e não o inverso: “ambas são expressões de um mundo que se estrutura, de um continente que se torna uno, numa violenta reconhecimento” (FERNÁNDEZ Retamar, 1979, p.339)²⁴.

Partindo do problema da urbanização na América Latina, Ángel Rama discute a participação da *intelligentsia* na colonização e, depois da Independência, na formação dos países latino-americanos. Segundo o autor, a conquista espanhola foi “uma frenética cavalgada por um continente imenso (...) deixando em seu caminho uma fila de cidades” (RAMA, 1998, p.25), certificando o “triunfo das cidades” e reiterando a concepção grega que opunha a *polis* civilizada à barbárie dos não urbanizados. As cidades que foram fundadas correspondiam a modelos ideais, concebidos pela inteligência, sendo regidas por uma “razão ordenadora, que se revela numa ordem social

²⁴ Da mesma forma, o chamado *nuevo cine latinoamericano* se estabelece de maneira retrospectiva a partir do intercâmbio de uma produção que já vinha sendo realizada nos distintos países.

hierárquica transposta a uma ordem distributiva geométrica” (RAMA, 1998, p.19), fazendo com que *a ordem dos signos imprimisse sua potencialidade sobre o real*. Para levar adiante o sistema ordenado da monarquia absoluta, facilitando a hierarquização e a concentração do poder, para cumprir a missão civilizadora, foi indispensável que as cidades, como posto da delegação de poderes, dispusessem de um grupo social especializado, com tarefas de transmissão entre a metrópole e as sociedades coloniais. Era uma espécie de “cordão umbilical escriturário” que devia transmitir ordens e modelos, e cuja função era, acima de tudo, *a ideologização e a legitimação do poder*. Assim, dentro das cidades, havia uma outra, a *cidade letrada*.

A persistência de tal grupo social é detectada por Rama para além da independência. Trata-se da supremacia da escritura em sociedades analfabetas, que estabeleceu a diglossia das sociedades latino-americanas, em que havia uma língua pública para o registro escrito e outra popular, cotidiana. A emancipação promovida pelas independências revelou a capacidade do grupo letrado para adaptar-se às mudanças e ao mesmo tempo seu poder para refreá-las dentro dos limites previstos; e, com isto, a incapacidade das sociedades latino-americanas para formar cidadãos, construir sociedades democráticas e igualitárias. O que se priorizou, após a independência, foi novamente a formação de grupos letrados minoritários, uma elite. Aos poucos a função desempenhada por este grupo vai passando das mãos da Igreja para uma inteligência laica, e o mote de sua atividade deixa de ser a evangelização para ser a educação, primeiro voltada para as elites, disseminando-se bem mais tarde a ideia de educação universal. A modernização de finais do século XIX amplia o campo das letras – com o jornalismo, por exemplo -, abrindo um espaço mais livre, menos diretamente ligado ao poder, onde começa a desenvolver-se o espírito crítico. Há uma dissidência intelectual, setores recentemente incorporados às letras passam a desafiar o poder. No entanto, na maior parte das vezes o combate contra a *cidade letrada* resulta somente na ampliação de suas bases de sustentação.

A partir do século XX os letrados passam a servir a um projeto nacionalista. O conceito de literatura legitima-se pelo sentimento nacional que é capaz de construir, cabendo função semelhante à historiografia. Há a incorporação à literatura de materiais que antes lhe eram alheios, tais como as culturas rurais e folclóricas, porém

devidamente homogeneizadas e higienizadas - no que se configura mais um triunfo da *cidade letrada*. Outra função letrada é localizar a cultura latino-americana nos parâmetros universais. O século testemunha a especialização dos intelectuais dedicados à literatura, concomitante à sua participação generalizada no fórum público. Há uma partidarização das equipes letradas, acompanhada da emergência de um público leitor mais ampliado, da incorporação de doutrinas sociais como o socialismo, da profissionalização dos escritores e do surgimento de membros que se integram ao grupo letrado através do autodidatismo e não pela formação universitária. Tais mudanças, somadas a governos nacionalistas e populistas, trazem ondas democratizadoras à América Latina. No entanto, trata-se ainda de uma democratização engendrada a partir do poder. Não se vislumbra outra via para as transformações sociais que não seja a ocupação de um poder central, o que significa que não se refletiu sobre a capacidade do poder de reproduzir-se a si mesmo. A necessidade de politização democrática das bases permanece. Rama finaliza o ensaio comentando o retrato da revolução mexicana feito pelo escritor Mariano Azuela, que centrou sua crítica no intelectual oportunista (RAMA, 1998).

Analisando a literatura latino-americana no período da Guerra Fria, Jean Franco observa o que chama de “declínio e queda da cidade letrada”. Para ela, a literatura “foi protagonista neste drama de perda e deslocamento, pois articulou o utópico, e esteve implicada em seu fim” (FRANCO, 2002, p.1). Jean Franco afirma, citando Nicola Miller, que os intelectuais hispano-americanos sempre se definiram em função do Estado, fossem a favor ou contrários a ele. Até os anos 1960, seu âmbito de intervenção ainda era o Estado-Nação, visto como veículo de desenvolvimento e modernização, em cujo empreendimento a literatura tinha um papel considerável. O prestígio da literatura era grande e os escritores eram os mais importantes árbitros do gosto. A explosão demográfica, o colapso do desenvolvimentismo, o impacto da cultura de massas, as guerras civis na América Central e as ditaduras no Cone Sul contribuíram para a perda de espaço pelos intelectuais, a diminuição de seu âmbito de influência e a marginalização de seu papel na sociedade. Ao mesmo tempo, prepararam a América Latina para as mudanças nas “relações globais de poder” efetivadas nos anos 1970 e 1980. Segundo a autora, o romance de José Maria Arguedas *El zorro de arriba y el*

zorro de abajo (1971) representa a ruptura da literatura com o projeto de modernização.

Um panorama das intervenções culturais dos Estados Unidos durante a Guerra Fria é traçado por Jean Franco. Em 1947 a CIA (*Central Intelligence Agency*) começa a subsidiar pesquisas, publicações e congressos visando estabelecer “relações de boa vizinhança” com a América Latina. Franco menciona o *Congress for cultural freedom*, de 1949/1950, o *Congreso continental de cultura* ocorrido em Santiago do Chile em 1953, os programas de tradução da USIA (*United States Informaion Agency*), e a revista *Cuadernos por la libertad de la cultura*, de 1953, como algumas destas intervenções. Segundo Franco, Nelson Rockefeller teria sido um dos primeiros a entender o potencial da cultura de massas norte-americana como forma de “persuasão sutil”. Para o povo, Disney, e para os escritores, a isca que *Cuadernos* oferecia era um público leitor internacional. As intervenções dos Estados Unidos no campo da cultura durante a Guerra Fria se apresentaram como “defesa da liberdade contra a censura”, da autonomia da arte contra o realismo socialista. Fomentou-se uma espécie de universalismo abstrato, em que as obras deviam ser vistas sob o prisma de sua inclusão na cultura universal em detrimento do nacional, valorizando-se o cosmopolitismo e o lugar da América Latina na civilização ocidental. Então, segundo Franco, “é criada uma nova hierarquia de valores que filtra as impurezas do compromisso social, da referencialidade e da intencionalidade” (2002, p.41)²⁵.

A autora lembra o questionamento de Neil Larsen, quando este se pergunta se a elevação do modernismo latino-americano a uma “posição hegemônica” não obedeceria à lógica política da Guerra Fria. Como afirma Franco, nada estava fora do conflito, nem valores artísticos, nem a crítica literária. Outro episódio rememorado por ela é o da revista *Mundo Nuevo*, editada por Emir Rodríguez Monegal, que se revelou subsidiada pela CIA. Rodríguez Monegal era um oponente da politização da arte, crítico do debate sobre a identidade nacional, alguém para quem a literatura “não é primariamente um documento social, mas ficção, poesia, pensamento, e acima de tudo linguagem” (FRANCO, 2002, p.47). A ironia, segundo Franco, é que Rodríguez

²⁵ Jean Franco faz referência ao trabalho de Serge Guilbaut a respeito da nova vanguarda nova-iorquina dos anos 1940, em que o autor analisa a coincidência da emergência desta nova-vanguarda com a política traçada nos Estados Unidos após as eleições de 1948. Franco se refere ao livro de Guilbaut, *How New York stole the idea of the Avant-Garde: abstract expressionism, freedom and the Cold War*. Chicago: Chicago University Press, 1993.

Monegal acabou implicado na guerra cultural, tendo sua revista sido fundada com o objetivo de contrapor-se à influência cubana representada pela revista *Casa de las Américas*. Assim, enquanto a esquerda quis substituir a literatura pela política, “imaginando idealisticamente que seria possível resistir à influência do mercado”, afirma Franco, os “defensores da liberdade cultural deram as boas-vindas à aparentemente democrática cultura do ambiente de mercado, desejando ao mesmo tempo conservar seu privilégio de lançadores de tendências, algo que logo se mostraria impossível de conseguir” (2002, p.50). A autora conclui que “a lógica da ‘liberdade’ conforme definida nas trincheiras da Guerra Fria se tornou impossível de distinguir da liberdade do mercado” (FRANCO, 2002, p.56).

2.4. “América Latina”

O termo América Latina sempre foi questionado, por não se tratar de conceito geográfico, e tem sido contestado no cenário da globalização, em que as identidades já não passariam mais por nações, classes ou ideias políticas. Tampouco se trata de noção meramente linguística, já que no termo se incluem, muitas vezes, países do Caribe onde se falam línguas não latinas e países onde é expressivo o número de pessoas que se comunicam nas línguas originárias. A comemoração dos quinhentos anos da chegada dos espanhóis à América motivou uma série de debates. De acordo com Rojas-Mix, foram colocados em discussão os termos com que se devia caracterizar a história (“conquista”, “encontro”, “encontrão”, “genocídio”, “etnocídio”, etc) e a própria ideia de América Latina. Esta pode ser entendida como categoria histórica, como noção cultural e geopolítica²⁶. Arturo Ardao afirma que o nome teria surgido na França em meados do século XIX, nos textos do colombiano José Maria Torres Caicedo; e que seria anti-imperialista desde sua raiz, já que seu uso guardava uma intenção clara de

²⁶ Fernández Retamar considera América Latina conceito histórico, Cesar Fernández Moreno, termo cultural, racial e político. (FERNÁNDEZ Retamar, 1979; FERNÁNDEZ Moreno, 1979). Lembrando os ensinamentos de Fernando Ortiz – que serão abordados no capítulo referente a *Una pelea cubana contra los demonios* -, preferimos deixar de lado a questão racial.

diferenciação em relação à América anglo-saxônica, no momento em que os Estados Unidos avançavam em intervenções imperialistas no México e na América Central²⁷.

Por conferir a autoria do termo “América Latina” a Torres Caicedo, Rojas-Mix questiona Ardao, resgatando a figura de seu conterrâneo chileno Francisco Bilbao, que teria usado a expressão ainda mais cedo, numa conferência realizada em Paris meses antes da publicação do texto em que Torres Caicedo a empregava. Rojas Mix comenta que alguns associam o surgimento do termo ao panlatinismo francês. Como exemplo disto, cita edição recente do *Diccionario de dudas y dificultades para la lengua española*, em que Manuel Seco repete afirmação de Helmut Berschin, de que os termos *Latinoamérica*, América Latina e latino-americano foram criados na França em 1860 “e utilizados para acobertar a política imperial de Napoleão III em sua intervenção no México. Foram rapidamente adotados por escritores hispano-americanos residentes na França” (Berschin apud ROJAS-Mix, 1991, p.343)²⁸. Rojas-Mix menciona Phelan como precursor nesta associação do termo América Latina ao panlatinismo francês. Phelan atribuiu o início do uso do termo à *Revue de races latines*, em edição de 1961.

Foi, de fato, no ambiente de euforia do panlatinismo de Paris, com a circulação da ideologia da latinidade, onde fez fortuna o termo América Latina, admite Rojas-Mix. Tal discurso legitimava o plano de ação da França, a política expansionista de Napoleão III, cujo ideólogo foi Michel Chevalier. De acordo com esta ideologia, a França seria a “depositária dos destinos do grupo latino”, e lhe caberia impedir o domínio Germano ou Saxônico. O maior canal de divulgação deste ideário foi a *Revue des races latines*, publicada em Paris entre 1857 e 1861. No entanto, afirma Rojas-Mix, houve na América Latina críticas a tal versão do latinismo já no momento de sua difusão na França, quando aqui o sentimento antieuropeu havia recrudescido por conta da invasão francesa no México e de conflitos recentes com a Espanha²⁹. Mas, tanto Bilbao como Torres Caicedo haviam usado o termo já em 1856: Bilbao na conferência, Torres Caicedo num

²⁷ Ardao refere-se a intervenções como a anexação de territórios do México entre 1846 e 1848, a guerra Hispano-Americana em 1898, ou o controle sobre o Canal do Panamá em 1904.

²⁸ Rojas-Mix refere-se ao *Diccionario de dudas y dificultades para la lengua española*, de Manuel Seco, provavelmente na edição de 1986. Seco por sua vez cita Helmut Berschin em *Dos problemas de dominación: ¿Español o castellano? ¿Hispanoamérica o Latinoamérica?* Leipzig: M Perl, 1982.

²⁹ À desilusão com a França se somam conflitos com a Espanha. Rojas-Mix refere-se à cobrança de dívida no México pelo exército espanhol em 1861, à anexação de Santo Domingo, à guerra pelas ilhas Chinchas no Peru e ao bombardeio de Valparaíso em 1866.

poema, *Las dos Américas*. Rojas-Mix ressalva que com uma diferença: após a invasão francesa no México, Bilbao abandona o termo porque acreditava que servia de legitimação ao colonialismo francês, enquanto Torres Caicedo, embora também condenasse a agressão napoleônica, insistiu no termo mesmo depois disto, no livro *Unión latinoamericana, pensamiento de Bolívar para formar una liga americana, su origen y desarrollo*, de 1865, e com a criação da *Sociedad de la Unión Latinoamericana*, em 1879. De acordo com Rojas-Mix (1991, p.356), a latinidade em Bilbao, recebida de Lamennais, era distinta da que circulava com a ideologia do panlatinismo, e dizia respeito a...

una América que, más que por la lengua, se define por el sentimiento anticolonial y antiimperialista. Una idea, que, pese a haber sido difundida al calor de la intervención francesa en México, ha sido retenida por los latinoamericanos, por ese otro sentido del término: detener el avance del mundo sajón a “Nuestra América”.

Entre aqueles que hoje em dia contestam a ideia de América Latina está Walter Mignolo. Ele acredita que, com seus novos projetos de conhecimento, os povos indígenas e os descendentes de africanos da “América Latina”, e dos “latinos” (aqui as aspás são minhas) dos Estados Unidos tornam obsoleta a “ideia de América Latina”. Para Mignolo, a “ideia” de América Latina é a que habita na consciência dos *criollos* e dos mestiços “que se identificam com a história e a ascendência europeia” (2005, p.47). Segundo ele, “‘América Latina’ é uma extensão da invenção imperial/colonial” (MIGNOLO, 2005, p.24). Em remissão ao trabalho de Edmundo O’Gorman, Mignolo afirma que “América” foi uma invenção forjada durante o processo da história colonial europeia. De acordo com Mignolo, “América”, “América Latina” e “América Saxônica” são conceitos criados pelos europeus e pelos *criollos* de ascendência europeia, sem a intervenção dos índios, e dos *criollos* descendentes de africanos. A ideia de América é então para Mignolo “uma invenção europeia moderna limitada à visão que os europeus tinham do mundo e de sua própria história” (2005, p.33).

O problema de “América Latina” está ligado à noção de modernidade. Mignolo se refere à “modernidade” entendida como a “direção da história cujo objetivo e modelo era a Europa, atribuída a Max Weber, nesse aspecto seguidor de Hegel” (2005, p.30). Ele afirma que nos últimos anos tem-se reconhecido que o progresso da modernidade

vai de par com a violência da “colonialidade” – que seria a face obscura da modernidade. De acordo com Mignolo, enquanto conceito, América é inseparável da ideia de modernidade, e ambos seriam “a representação dos projetos imperiais” (2005, p.31). A “latinidade” é, para ele, uma identidade ao mesmo tempo imperial e colonial. Segundo o autor, a “‘latinidade’, identidade reivindicada pelos franceses e adotada pelas elites *criollas*, funcionou em última instância como um conceito que as posicionou abaixo dos anglo-americanos e apagou ou degradou a identidade dos índios e dos sul-americanos de origem africana” (MIGNOLO, 2005, p.20). De acordo com Mignolo, as elites *criollas* teriam se auto-colonizado ao adotar para si a noção francesa de que eram “latinos” como forma de opor-se ao “anglo”. Alguns vêem a modernidade como um projeto que não foi completado, mas, para Mignolo, completar o projeto significaria seguir reproduzindo a “colonialidade”. Para sair deste padrão, seria preciso “introduzir-se no paradigma da (des)colonialidade, que inclui a modernidade mas dá ênfase à ‘coexistência’ e à simultaneidade” (2005, p.24). Mignolo reivindica um “conhecimento des-colonial”, pela prática de um “pensamento fronteiro”, como o que floresce na região andina, com o nome de interculturalidade. Ele menciona alguns encontros de povos indígenas da América que propuseram para o continente o nome alternativo de “Abya-Yala”; e sugere que os projetos “des-coloniais” sejam “pluriversais” e não universais como os projetos da modernidade ocidental.

Em *Los cien nombres de América*, Rojas Mix traça um panorama histórico dos vários termos usados para nomear América Latina – como Indoamérica, Hispano América, entre outros -, e discute as origens históricas do nome “América Latina”. Neste livro, Rojas-Mix argumenta que América Latina representa um “sentimento de identidade que não se reconciliava com as denominações ‘hispano’ ou ‘latino’, mas que se definia cada vez mais como união anticolonial e anti-imperialista” (1991, p.369). De acordo com ele, a expressão América Latina sobreviveu ao fracasso da expedição francesa, circulou e se difundiu, impondo-se através de discursos de dentro e de fora da região. Rojas-Mix reconhece que se trata de uma reflexão repleta de armadilhas, visto que os termos que reivindicamos são fruto do colonialismo. No entanto, vários termos,

³⁰ Ou “Caliban”, como veremos no capítulo sobre *Cabezas cortadas*.

como “índio” e “negro”³⁰, foram dados pelo colonizador, e, ao longo da história, se revestiram de outros sentidos.

2.5. Latino-americanismo em crise

Por latino-americanismo compreendem-se aqui dois conceitos: latino-americanismo enquanto “latino-americanística” ou estudos latino-americanos; ou um projeto de integração e intercâmbio entre os países da América Latina, que foi sendo gestado por intelectuais e artistas desde o surgimento da ideia de América Latina no século XIX. O “latino-americanismo” enquanto campo de estudos entra em crise a partir do influxo das teorias “pós-coloniais”, nas quais a consideração às exclusões e ao “autoritarismo” inerentes a qualquer projeto letrado leva ao questionamento da nação bem como do cânone literário, que anulariam ou subordinariam as diferenças culturais, fossem estas de classes, grupos étnicos ou de gênero.

Interrogando-se sobre o sentido de “América Latina” em um momento “transnacional”, “pós-tradicional”, em que as pertinências culturais de caráter nacional ou tradicional foram deixadas de lado, Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez lembram que o pensamento latino-americano sempre esteve pautado pela eterna pergunta a respeito da identidade. Segundo os autores, agora a resposta a esta pergunta já não poderia vir marcada por “representações essencialistas que estabelecem diferenças ‘orgânicas’ entre povos e territorialidades”, em um momento em que “a oposição entre o próprio e o alheio se dissolve” (MENDIETA; Castro Gomez, 1998, p. 8). Para os autores, com a circulação globalizada de bens culturais e de consumo, as identidades já não estariam mais referidas a pertinências de língua, sangue ou nação, mas à “interação da cultura com a dinâmica transnacional dos mercados” (MENDIETA; Castro Gomez, 1998, p.8).

Sobre as origens das teorias “pós-coloniais”, Mendieta e Castro Gomez mencionam a migração de intelectuais de países da periferia para as universidades do “primeiro mundo”. Devido a ela, conceitos como “terceiro mundo”, “colonialismo” e “intelectualidade crítica” passariam a sofrer uma “translocalização discursiva”. Entre os

anos 1960 e 1970, a práxis dos intelectuais e artistas passava por termos como “liberação nacional”, e “nacional-popular”. Mas a perspectiva teria mudado quando se passou a pensar a partir de “zonas de contato”³¹, do ponto de vista dos “subalternos”, que sofrem “exclusões econômicas, raciais e sexuais mais além e mais aquém da nação” (MENDIETA; Castro Gomez, 1998, p.11). Os autores acreditam que tal situação obrigaria a revisar o papel que as narrativas anticolonialistas e terceiro-mundistas haviam conferido ao “intelectual crítico” e a buscar novas formas de conceber a relação entre teoria e práxis. Afirmam Mendieta e Castro Gomez (1998, p.12):

El concepto de autenticidad jugava allí como un arma ideológica de lucha contra los invasores, contra aquellos que amenazaban con destruir el “legado cultural” y la “memoria colectiva” de los subalternos. Y los guardianes de la autenticidad, los encargados de “representar” (Vertreten) a los subalternos y articular sus intereses eran los Arieles: aquellos letrados e “intelectuales críticos” que podían impugnar al colonizador en su propio idioma, utilizando sus mismos conceptos y su misma gramática. Aquí precisamente tuvo su locus enuntiationis el Latinoamericanismo.

De acordo com Alberto Moreiras, é preciso repensar o latino-americanismo – entendido por ele como discurso acadêmico sobre a América Latina -, uma vez que conceitos como identidade e diferença estão ultrapassados, são noções que Moreiras vê como “último avatar da consciência melodramática”. Reconhecendo em sua atividade uma espécie de “orientalismo”, tal como descrito por Said, o que parece mover Moreiras é uma tentativa de justificá-la. Ao descrever a situação de crise do latino-americanismo, ele menciona o colapso do nacional-popular, pois, para Moreiras, por tratar-se de uma ideologia modernizante, o nacional-popular teria “cumplicidade com genealogias neo-coloniais” (2001, p.165). Ele discute, por exemplo, o super-regionalismo, tal como definido por Antonio Candido³², como uma “autointegração hegemônica”, que excluiria a perspectiva subalterna. Da mesma maneira Moreiras avalia o conceito de transculturação narrativa, tal como formulado por Rama.

³¹ Curioso como tais autores valorizam esta posição fronteiriça - que é a sua própria -, como se esta não tivesse sido sempre exatamente uma das condições do “latino-americano”, pertencer às margens, às *orillas*. Como afirma Dirlik, trata-se de um discurso que constrói o mundo à imagem e semelhança dos intelectuais que o forjam (1994).

³² No texto “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1979).

Com o surgimento e a disseminação da literatura de *testimonio*, entre os anos 1960 e 1970, surgiria para Moreiras uma alternativa a tais propostas integradoras. Com o *testimonio*, há um abandono do cânon pela referencialidade, surgem novos sujeitos de enunciação (MOREIRAS, 2001) e se esboça uma política de identidades que contesta a elite cultural. Moreiras cita Beverley, para quem a solidariedade deve suspender a literatura, e o *testimonio* representaria um bem-vindo apagamento do autor. Para Moreiras, tal literatura representaria a reivindicação de uma literatura realista anti-modernista, a renúncia a uma “política cultural baseada na hegemonia de demandas estéticas modernistas” (2001, p.236). Moreiras admite, porém, que houve uma fetichização do *testimonio* em sua recepção nas universidades estadunidenses. Contra esta fetichização da alteridade, recupera ideias de Doris Sommer a respeito do “texto resistente”, aquele que mantém algo de irrecuperável.

Em tal conjuntura de crise, Moreiras identifica a existência de dois latino-americanismos³³: um, ainda atrelado “nostalgicamente” ao modelo integrador, baseado na suposição de que “a alteridade pode ser sempre [...] teoricamente reduzida” (2001, p. 36/7). O segundo, reivindicado por Moreiras, seria um latino-americanismo que mantém solidariedade com as “vozes residuais”, os silêncios, com a alteridade subjacente à ideia de América Latina. Moreiras admite que, sob certas condições, a globalização pode fazer da solidariedade uma “poética orientalista do singular residual” (2001, p.37). Mas, de acordo com ele, é possível fugir a isto propondo-se uma forma peculiar de articulação, em que não se pretenda conferir organicidade ao objeto. Moreiras menciona críticas que os estudos subalternos têm recebido, como, por exemplo, a de que o abandono do referente nacional pelo interesse no subalterno é uma nova versão da dominação cultural dos Estados Unidos, em que América Latina foi colocada à venda.

Entre as críticas aos estudos subalternos – com os quais Moreiras se identifica -, ele detém sua atenção naquelas de Beatriz Sarlo. A crítica argentina reivindica a retomada de valores estéticos e artísticos³⁴. Moreiras, no entanto, classifica a posição de Sarlo – tomando expressão de Beverley – de “neo-ariélismo”³⁵. Trata-se de referência ao

³³ Numa caracterização distinta à que fazemos aqui, pois a de Moreiras se refere a dois tipos de latino-americanismo dentro do que chamei de “latino-americanística”.

³⁴ Como veremos adiante, quando serão descritos seus argumentos.

³⁵ Também usada por Mendieta e Castro Gomez, em trecho citado pouco antes.

livro de 1900 de Rodó em que, contrapondo-se à “Nordomania” e ao materialismo estadunidense, fazia uma defesa da latinidade, ainda vinculada à espiritualidade, e por isto associada à personagem de Ariel, de *A tempestade*, de Shakespeare³⁶. Contra o tipo de posição que Moreiras identifica como “neo-arielismo”, ele propõe um pensamento “anti-essencialista”, dando como exemplo a noção de hibridez (embora faça críticas à versão de Canclini), que dissolveria os perigos da hegemonia e da contra hegemonia, e também as epistemologias alternativas à modernidade, tal como pensou Mignolo.

Opondo-se à visão destes autores, Hugo Achugar afirma que toda a discussão parece consistir em mais um debate dos intelectuais em torno ao poder e ao poder da representação (“*Vertretung e Darstellung*”). A construção da América Latina a partir do centro ignora muitas vezes, segundo Achugar, a produção latino-americana sem levar em consideração “toda uma memória (ou um conjunto polêmico de memórias) e uma (ou múltiplas) tradição(ões) de leitura” (1998, p.213). Para ele, o conhecimento sobre a América Latina produzido no norte estaria baseado na agenda da sociedade civil estadunidense, e o lugar de onde se lê América Latina seria o da experiência histórica da *Commonwealth*. Detectando a existência de certa “‘crítica profética’ que anuncia prematuramente a morte do estado-nação” (Gage Averill apud ACHUGAR, 1998, p. 210)³⁷, Achugar afirma que a reflexão atual sobre a nação na América Latina supôs um questionamento do projeto homogeneizante de nação do século XIX, mas não significa a expedição de seu atestado de óbito.

Se para alguns a avaliação do final do século XX é “pós-nacional” ou “pós-colonial”, para Achugar, embora a globalização da economia possa ter tornado obsoleto o estado-nação, “as formações nacionais não se esgotam no econômico”, e “as múltiplas histórias — dominantes ou silenciadas, hegemônicas ou subalternas— e as múltiplas memórias são um elemento central da categoria ‘nação’, inclusive nestes tempos globalizados e de migração” (1998, p.213). A América Latina, de acordo com o autor,

³⁶ A associação entre espiritualidade e latinidade fazia parte da ideologia do panlatinismo, de acordo com Rojas-Mix. Segundo ele, foi no ambiente do panlatinismo de Paris e da *Revue des races latines* que se vulgarizou um argumento que teria consequências importantes entre pensadores latino-americanos: a ideia de que se os anglo-saxões eram superiores para construir uma civilização técnica, os latinos teriam uma cultura espiritual mais elevada. De acordo com Rojas-Mix, Fernández Retamar reformula o problema de Caliban não como uma oposição latino/saxão, mas dentro da luta de classes (ROJAS-Mix, 1991). O debate sobre Caliban será retomado no capítulo referente a *Cabezas cortadas*.

³⁷ Achugar extrai a citação de Averill do texto “*Global Imaginnings*”, em Richard Ohmann (ed). *Making and selling culture*. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1996.

funcionaria como a nação, como espaço onde combatem pelo poder distintos projetos nacionais, e do mesmo modo como opera a memória pública, como lugar onde distintas memórias competem pelo poder. Achugar lembra que a América Latina tem sido há séculos “um espaço heterogêneo onde os distintos sujeitos sociais, étnicos e culturais vêm batalhando para construir seus respectivos projetos sociais e culturais” (1998, p. 211); e que tanto a revisão como a crítica desta noção têm sido constantes.

Neste ponto, me pergunto, será que reivindicar a tradição cultural latino-americana e a função do intelectual na sociedade constituirá um “neo-arielismo”? Para mim, reivindicar “Abya Yala” a partir da academia norte-americana é querer apagar a história: a dos quinhentos anos de colonização, e particularmente a dos últimos duzentos de imperialismo estadunidense. Os dois latino-americanismos não são duas opções dentro da latino-americanística: há o latino-americanismo enquanto campo de estudos, em que América Latina figura como objeto, e outro em que América Latina se apresenta como projeto. “Totalidade contraditória”³⁸, América Latina é, como pensava Ángel Rama, um “projeto intelectual vanguardista que espera sua realização concreta” (apud MORAÑA, 1997, p.144)³⁹. Rojas-Mix chama a atenção para a diferença entre conhecimento e compreensão. Para a compreensão, além de erudição é preciso haver familiaridade, pois “compreender é uma interioridade” (1991, p.384)⁴⁰. De acordo com Rojas-Mix a identidade pode definir-se como projeto ou arqueologia: “como projeto, parte de uma imagem social que ainda não existe, ou existe insuficientemente, e se propõe como estratégia para criá-la” (1991, p.385). Para ele, a identidade da América Latina será o que fizermos dela, pois suas raízes “estão no futuro” (ROJAS-Mix, 1991, p.383).

2.6. Numa crise maior: as teorizações “pós”

Dentre os autores que questionam a ideia de América Latina e o latino-

³⁸ Categoria que Cornejo Polar usa para definir a literatura peruana (1989).

³⁹ Esta citação de Rama foi extraída do prólogo do livro por ele organizado, *La novela en América Latina: panoramas 1920/1980*.

⁴⁰ Não se trata aqui de uma ideia xenófoba, que restrinja a possibilidade de tal compreensão ao lugar onde se nasce ou de onde se fala – o próprio Rojas-Mix radicou-se na Europa há muitos anos -, mas de um *sentir-se*.

americanismo, há vários que se identificam com as teorias “pós-coloniais” e com os “estudos subalternos”. Arif Dirlik acredita que o pós-colonialismo tenha surgido de demandas conceituais genuínas, provocadas por mudanças no contexto da economia capitalista mundial, mas afirma que ele se tornou uma nova ortodoxia na crítica cultural, e condena principalmente o silêncio de seus autores sobre a relação do pós-colonialismo com o contexto do capitalismo atual. Dirlik cita Fernando Coronil, para quem o repúdio às metanarrativas propalado pelo pós-colonialismo produz mininarrativas desconexas, que reforçam a visão de mundo dominante. Assim, no capitalismo contemporâneo a hegemonia cultural segue prevalecendo, mas, para isto, suas fronteiras tornam-se mais porosas para absorver alternativas culturais que de outra maneira poderiam configurar-se em oposição. São os requisitos culturais do capitalismo transnacional. Para Dirlik, os críticos pós-coloniais transformaram em questões de subjetividade e epistemologia problemas concretos e materiais do mundo cotidiano.

Aijaz Ahmad reflete sobre as origens políticas do reflexo filosófico “pós”, que surge num período de triunfalismo capitalista, quando aparecem duas reivindicações do “fim da história”: uma, feita por Fukuyama, e a outra, presente nas proposições desconstrutivistas pós-modernistas. Surgido nos anos 1970, o termo “pós-colonial” significava, de início, um período temporal específico, após a independência dos últimos países sob domínio colonial, ou a estrutura de poder que surgiu nos países recém tornados independentes, ou por fim a reconceitualização da teoria marxista no contexto destes países, e não no do capitalismo avançado. Depois, o pós-colonialismo foi apropriado pelos estudos culturais e literários, operacionalizado numa “hermenêutica pós-moderna interdisciplinar” (AHMAD, 1997, p.365), e desenvolveu-se na academia norte-americana, propagando ideias de relativismo filosófico e cultural. Houve uma “imensa globalização do objeto de análise”, concomitante a uma concentração da “elite acadêmica a decifrá-lo” (AHMAD, 1997, p.366). Para Ahmad, o pós-colonialismo é uma hermenêutica de leitura, um estilo cultural que vê qualquer resistência ao colonialismo como “prática discursiva”, e a si próprio como “arquivo”, e dissolve as diferenças entre os procedimentos dos estudos literários e as metodologias dos estudos históricos.

Em prefácio à publicação argentina de textos de Jameson e Žizek, em que os

autores tecem críticas aos estudos culturais e ao multiculturalismo, Grüner traça um breve histórico dos estudos culturais, desde seu surgimento na Inglaterra, quando se tratava de uma espécie de marxismo culturalista. Depois da queda do muro de Berlin, os estudos culturais se abriram ao pós-estruturalismo francês e ao pós-marxismo “desconstrutivo”. A teoria pós-colonial consiste, de acordo com Grüner, de uma fetichização dos particularismos, que se coloca contra qualquer “essencialismo” ou “universalismo”, e que elimina noções como a de luta de classes, inconsciente e história. Para Grüner, apresenta-se aí um paradoxo: num momento de universalização absoluta do capitalismo, sobrevém esta recusa a todo “universalismo”. Ele vê a desvalorização da noção de totalidade como sintoma de barbárie teórica, e o apagamento pós-moderno das fronteiras entre a “cultura de elite” e a cultura de massas como um novo tipo de populismo. Grüner critica a renúncia do culturalismo às articulações histórico-sociais, político-econômicas, e classistas. De acordo com ele, a desdiferenciação de nação, classe, ideologia, é feita em favor de identidades mais brandas, de gênero, etnia, opção sexual, etc; e o multiculturalismo se converte numa aceitação tácita do capitalismo (GRÜNER, 2008). Para Grüner, se houve acertos na versão original dos estudos culturais, hoje o que sobressai é a “cumplicidade com o pior das teorizações pós” (2008, p.28), e o aumento da brecha entre produção intelectual e compromisso político.

De volta ao âmbito específico dos estudos latino-americanos, Nelly Richard afirma que uma posição comum⁴¹ é a que argumenta que o referente hegemônico dos estudos culturais estaria silenciando a tradição da ensaística latino-americana que, no entanto, antecipou vários dos deslocamentos de fronteiras disciplinares atuais, tão celebrados internacionalmente. Para Richard, há nas academias do centro uma demanda que reclassifica margens e marginalidades “para sua etiquetagem metropolitana no grande supermercado das subalternidades” (2005, p.190), que procura domesticar sua força de alteridade submetendo-a a seu “controle superior de leitura”. O latino-americano é chamado então a representar-se ou a deixar-se representar segundo as “coordenadas preestabelecidas de uma economia do sentido que é ditada pelo aparato codificador do latino-americanismo dos Estados Unidos” (RICHARD, 2005, p.191).

⁴¹ Ela se refere a Hugo Achugar, cujos argumentos foram descritos pouco acima.

Beatriz Sarlo questiona como se estabelecerem valores a partir do relativismo instaurado pelos estudos culturais. Seu caráter relativista, herdado da sociologia da cultura e dos estudos da cultura popular, põe de escanteio a questão estética, que, para Sarlo, não pode ser ignorada sem que se perca algo de significativo. Ela afirma: “tudo parece indicar que nós latino-americanos devemos produzir objetos adequados à análise cultural, enquanto Outros (basicamente os europeus) têm o direito de produzir objetos adequados à crítica de arte” (SARLO, 1997, p.37). Sarlo reivindica a necessidade de diferenciação entre arte e cultura. Ela afirma ter a impressão de que o cânone dos estudos culturais é estabelecido pelo mercado, “que não é melhor autoridade que a de um acadêmico elitista” (SARLO, 1997, p.38). E termina interrogando-se sobre como se mantém uma sociedade depois do multiculturalismo, e como é possível julgar depois do relativismo.

Vê-se portanto que a crise do latino-americanismo está ligada a uma crise maior: que envolve a noção de modernidade, a primazia das identidades culturais “mais brandas”, o enfraquecimento da historicidade e a suposição de que a ideia de nação foi superada, seja enquanto “construto discursivo” ou em função da globalização econômica; enfim, num momento em que impera o abandono de noções como as de luta de classes e de modos de produção (GRÜNER, 2008; JAMESON, 2008).

2.7. De volta ao Brasil...

Os projetos de emancipação dos anos 1960 poderiam ser alvo da crítica que Moreiras endereça a Candido pela suposta proposição de uma “autointegração hegemônica” ou por aquilo que foi caracterizado, no âmbito do Brasil, como “populismo” por parte da intelectualidade de esquerda. Marcelo Ridenti procura entender e valorizar a busca pelo povo brasileiro nas artes, e seu desenvolvimento desde os anos 1960 até o final do século XX. Entre as diferentes correntes políticas que marcaram intelectuais e artistas do período, Ridenti identifica algo como uma característica comum à maioria deles: o “romantismo revolucionário”, a utopia da integração intelectual/homem do povo. Ridenti baseia-se no trabalho de Löwy e Sayre sobre o romantismo revolucionário para esta caracterização dos artistas e intelectuais

brasileiros que atuaram sobretudo nos anos 1960. O romantismo seria uma forma específica de crítica da modernidade, uma “recusa nostálgica da reificação-alienação moderna” (RIDENTI, 2000, p.117). Segundo Ridenti, trata-se da velha busca pelo homem novo, termo do jovem Marx recuperado por Che Guevara. Procura-se seu modelo no passado, nas raízes rurais, no homem do campo que não foi contaminado pela modernidade urbana capitalista. Este romantismo de esquerda, que tratava de reunir as noções de povo, libertação, e identidade nacional, não representava somente uma volta ao passado, pois também tinha um caráter modernizador; o que se buscava no passado eram elementos para construir o futuro. Neste romantismo revolucionário, identificável também no cristianismo de esquerda que emerge nos anos 1970 e no guevarismo, a Utopia era o povo “como regenerador e redentor”.

No Brasil, entre os anos 1950 e o início dos 1960, no que Ridenti vê como uma influência do trabalhismo, o PCB (Partido Comunista Brasileiro) pôs a ênfase nas questões do nacional e do povo, e assim, passando pelo “filtro e recriação do PCB”, as ideias de povo e nacionalidade, características do trabalhismo, difundiram-se no seio das esquerdas. Foi essa defesa da cultura nacional que abriu portas, “especialmente no campo das artes, para vertentes românticas, que se inspiraram no resgate da identidade de um suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o programa e a revolução” (RIDENTI, 2000, p.66). Como exemplos deste ideário, Ridenti menciona a resolução do congresso da JUC (Juventude Universitária Católica), de 1960, “Diretrizes mínimas para o ideal histórico do povo brasileiro”, em que se colocam termos como “socialismo democrático”, e “revolução brasileira”; e, como uma das obras mais representativas do nacional-popular, “a resgatar as raízes do homem simples do povo brasileiro como base da utopia de libertação” (RIDENTI, 2000), cita a peça *Morte e vida severina*, representada no TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) em 1965. Ridenti remete ainda ao ensaio *Quem é o povo, hoje, no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, publicado em 1962. Neste texto, o povo era quem se opunha ao imperialismo e ao latifúndio, e as massas do povo deveriam ser dirigidas pela vanguarda do povo. Afirmava Werneck que “em política, como em cultura, só é nacional o que é popular” (RIDENTI, 2000, p.66).

Mesmo no Tropicalismo, em que há um abandono do nacional-popular, a

questão da identidade nacional seguia no centro das preocupações. De acordo com Ridenti, no tropicalismo, a temática nacional seguia relevante, mas os artistas não se pretendiam porta-vozes do marxismo ou da revolução. Tratava-se de uma posição anti-Belas Artes, que reivindicava uma “arte ligada à *reprodutibilidade*, ao industrial, à sociedade de massa” (Carlos Zílio apud RIDENTI, 2000, p.273)⁴², com uma justaposição do arcaico ao moderno, do local ao universal, num procedimento que privilegiava o efeito crítico que deriva desta justaposição⁴³. Ridenti (2000, p.269) afirma que:

Ao encerrar o ciclo participante, o tropicalismo já indicava os desdobramentos do império da indústria cultural na sociedade brasileira, que transformaria a promessa de socialização em massificação da cultura, inclusive incorporando desfiguradamente aspectos dos movimentos culturais contestadores dos anos 1960, como o tropicalismo e o nacional-popular.

A derrota das esquerdas, com a ditadura e o AI-5, significou a perda da proximidade imaginativa da revolução social: iniciava-se um processo de modernização conservadora em que “o governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional” (RIDENTI, 2000, p.323). Os artistas deviam escolher então entre o exílio ou a busca por seu lugar no mercado. Dias Gomes, por exemplo, passou a trabalhar com dramaturgia de televisão, acreditando que havia um papel social a ser desempenhado, e que encontraria na TV o público que sua geração sempre havia buscado no teatro. A possibilidade de trabalhar na indústria cultural foi vista, de acordo com Ridenti (2000, p.324):

ora como capitulação ideológica diante da burguesia – cuja dominação os artistas ajudariam a garantir, contribuindo para gerar uma ideologia nacional-popular de mercado, legitimadora da modernização conservadora da ordem social vigente -, ora como possibilidade de levar uma visão crítica ao telespectador, contribuindo para mudanças sociais⁴⁴.

⁴² Grifo do autor. Ridenti extrai a citação de depoimento de Zílio à pesquisadora Joana D'Arc Lima, da UNESP, em 1999.

⁴³ De acordo com Ridenti, variam as interpretações sobre o significado estético e político de tal articulação: Roberto Schwarz asseverava à época que o tropicalismo era uma expressão ambígua entre a crítica e a integração, que resultava numa deglutição sem culpa; Caetano Veloso, muitos anos depois, acredita que a intenção era “participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade” (Veloso apud RIDENTI, 2000, p.278). Ridenti cita, de Caetano Veloso, o livro *Verdade tropical*, de 1997, e, de Schwarz, o texto comentado é “Cultura e política 1964-1969”.

⁴⁴ Ridenti pondera que, entre essas duas visões opostas, há espaço para uma série de nuances.

Com relação à participação política, há uma virada individualizante entre artistas e intelectuais a partir do final dos anos 1970. Nos anos 1980, com poucas exceções, o que resta é o engajamento individual do artista como cidadão, com presença nas campanhas pelas diretas, e com o apoio público a candidatos nas eleições do final da década, mas “sem constituir sequer um esboço de projeto alternativo à indústria cultural” (RIDENTI, 2000, p.352), como ocorrera antes. Já nas eleições de 1994, Ridenti constata que desapareceu a unidade entre os artistas e intelectuais que haviam feito oposição à ditadura. Desde os anos 1980, quando do surgimento e ascensão do PT (Partido dos Trabalhadores), temas como povo, nação e cultura brasileira entraram em declínio. Houve uma ruptura com as tradições do PCB e do trabalhismo, “diluidoras do proletariado no conjunto de um povo indiferenciado” (RIDENTI, 2000, p.357/8). Para Ridenti, porém, o PT não realizou o acerto de contas com as tradições de esquerda que procurou negar, embora sem superá-las.

Um dos objetos de análise de Ridenti é o romance de Chico Buarque, *Benjamin*, publicado nos anos 1990. Apoiado em categorias propostas por Adélia Bezerra de Menezes para análise da obra musical de Chico, Ridenti afirma que “o romance recoloca e atualiza o lirismo nostálgico e a crítica social, paralelamente ao esvaziamento da variante utópica da obra de Chico Buarque, expressando a perplexidade da intelectualidade de esquerda às portas do século XXI” (2000, p.13). Para Ridenti, o romance testemunha uma “época sem utopias”, de “triunfo da barbárie”, em que as personagens se encontram “perdidas num mundo sem critérios éticos ou estéticos” (2000, p.257). Ele menciona uma entrevista de Chico Buarque à Folha em 1999 (Chico Buarque apud RIDENTI, 2000, p.263), em trecho que vale a pena reproduzir:

Nos anos 1950 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda nos anos 1960. [...] Ela [Brasília] foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro, etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 1964. Além da tortura, de todos os horrores que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe.

Numa avaliação de todo o “ciclo participante”, Ridenti procura defendê-lo das críticas que recebeu ao longo dos anos. Para o pesquisador, aqueles que fizeram estas críticas “empolgados com os chamados novos movimentos sociais e sua suposta autonomia” (RIDENTI, 2000, p.99) precisam reconhecer os limites desta nova esquerda, que deve ser submetida à crítica, da mesma forma como a tradição nacional-popular que a antecedeu. Para Ridenti, avaliar as contradições do período como mera manipulação populista é um equívoco, como também o é analisar a politização dos artistas e intelectuais como delírio. A valorização da “luta de libertação anti-imperialista de uma nação brasileira, enraizada nas tradições do homem do campo, não era apenas uma idealização, mas encontrava bases reais nas lutas sociais do período” (2000, p.198), afirma Ridenti, lembrando a movimentação política no mundo rural antes de 1964. Ele remete a Pécaut, para quem a noção de “libertação nacional” não foi um álibi para evitar a luta de classes⁴⁵, e valoriza a Utopia dos anos 1960, que era a revolução, e não a democracia ou a cidadania, como depois veio a ser. Para Ridenti, é “difícil saber o que parecerá mais estranho daqui a trinta anos: a utopia daquela época ou o ceticismo submisso de hoje” (2000, p.118).

Para explicar a preponderância das representações da classe média naquele período, Ridenti recorre ao trabalho de Francisco de Oliveira: “postos os problemas de constituição de identidades das classes fundamentais, que não se afirmam como sujeitos políticos, destacam-se as funções mediadoras das classes médias, as quais ganham projeção social e tendem a ocupar o lugar das outras classes na política” (RIDENTI, 2000, p.237)⁴⁶. Assim a super-representação das classes médias na política brasileira é proporcional às dificuldades de representação das outras classes. Mas, questiona-se Ridenti, por que era tão requisitada a opinião de intelectuais e artistas? A sua resposta é de que eles seriam tradutores de demandas sociais, em sua solidariedade com as classes trabalhadoras. Ridenti afirma que, em determinados momentos históricos, o anticapitalismo difuso e amorfo dos intelectuais é catalisado pelo movimento revolucionário. Para ele, a cultura política “centrada na ruptura com o

⁴⁵ Ridenti se refere ao trabalho de Daniel Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

⁴⁶ Ridenti se refere aos trabalhos de Francisco Oliveira: *O elo perdido: classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense, 1987, e “O surgimento do antivalor”. Em: *Novos Estudos CEBRAP*, nº22. São Paulo: out. 1988, pp8-18.

subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro” (RIDENTI, 2000, p.269) foi mais rica e diversificada do que o rótulo de populista faz crer, constituindo-se em verdadeiro “ensaio geral de socialização da cultura” (Walnice Nogueira Galvão apud RIDENTI, 2000, p.269)⁴⁷. A crítica ao populismo, embora possa ter revelado o lado mistificador das ideologias formuladas naquele período, deixou “a descoberto” seu lado subversivo.

2.8. ...e à *nuestra América*

O latino-americanismo dos anos 1960 e 1970 fazia parte de um projeto de emancipação de “*nuestra América*”. Hoje, ele foi apropriado pelo pós-modernismo e lido de maneira desconstrutiva. Autores como Borges e García Márquez foram incorporados como pós-modernos *avant la lettre*, e ideias há muito teorizadas na compreensão da arte e da cultura latino-americanas entraram em circulação no discurso “pós-colonial” (STAM, 2009). Antes de tudo ser desconstruído como discurso, porém, América Latina sempre foi um discurso, forjado principalmente por intelectuais e artistas, e foi permanente o questionamento a respeito de nossa identidade. Num contexto que se nomeia como “pós-identidade”, “pós-fundacional”, em que a moda é falar em cinema “transnacional”, literatura “extra-territorial”, e por aí afora, como encarar a ideia de um cinema “latino-americano”?

Atualmente o cinema continua ligado à literatura, bem como ao teatro, visto que o circuito de produtores de cultura ainda é pequeno, e um alimenta o outro. Vários filmes recentes são adaptações de obras literárias⁴⁸. No entanto, trata-se de uma relação pessoal com a literatura, algumas vezes de colaboração com um escritor, mas certamente já não se trata de um projeto coletivo, nem de um resgate, de uma releitura e uma reinvenção da tradição nacional. Hoje, se busca fazer filmes e não o cinema

⁴⁷ Ridenti extrai a citação de Walnice Nogueira Galvão do texto “As falas, os silêncios”. Em: Saúl Sosnowski e Jorge Schwartz (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

⁴⁸ Para citar alguns exemplos, as recentes adaptações cinematográficas de obras literárias vão desde sucessos de bilheteria como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil/França, 2002) e *Tropa de elite* (José Padilha, Brasil, 2007), até os filmes de Beto Brant feitos em colaboração com Marçal Aquino, *Os matadores* (Brasil, 1997), e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant e Renato Ciasca, Brasil, 2011), a adaptação de Ismail Kadaré por Walter Salles em *Abril despedaçado* (Brasil/França/Suíça, 2001), ou *Lavoura Arcaica* (Brasil, 2001), de Luiz Fernando Carvalho a partir de livro de Raduan Nassar, entre outros.

brasileiro, ou o cinema latino-americano. Houve um abandono do ideal associativo que reuniu intelectuais nos anos 1960 e 1970, e com isto se eclipsou a própria função do intelectual. Nos últimos tempos, a elaboração de uma “narrativa nacional” esteve mais a cargo da televisão do que da literatura ou do cinema.

Em um ensaio muito bonito, Juan Antonio García Borrero tenta pensar o audiovisual cubano dos anos 1990 a partir de uma comparação com a “década prodigiosa” dos anos 1960. García Borrero vê também em Cuba uma atomização entre os realizadores, empenhados em fazer seu cinema, mas não o cinema. De acordo com ele, transitou-se da “poética coletiva do cinema cubano ao conjunto invertebrado de poéticas isoladas dos cineastas cubanos” (GARCÍA Borrero, 2002a, p.173). Hoje, já não se trata de uma “poética plural”, mas de “desconexas pretensões individuais” (GARCÍA Borrero, 2002a, p.176). García Borrero conta que, em suas conversas com os novos realizadores, eles relatam as penúrias para viabilizar o próximo filme, mas não tratam de um pensamento artístico e filosófico que dê vida ao projeto. García Borrero afirma, no entanto, gostar de lembrar que mais importante que o cinema, é a vida.

O que foi que se perdeu, dos anos 1960 para cá? De acordo com García Borrero, passou-se, sem transição, “da gravidade dos sonhos à ligeireza do realismo” (2002a, p. 173). Nos anos 1960, era a “densidade dos sonhos”, a “textura das aspirações” que determinava a qualidade do resultado. A Revolução havia resolvido o problema, apontado antes por Jorge Mañach, do “vazio de intencionalidade coletiva na vida cubana” (Mañach apud GARCÍA Borrero, 2002a, p.192)⁴⁹. Nos anos 1960, os cineastas não somente faziam seus filmes como pensavam o cinema, o que conferia coerência ao projeto, um “sentido de pertinência a um ideal que dimensionava os resultados artísticos a longo prazo” (GARCÍA Borrero, 2002a, p.178), e havia um “ideal coletivo de transgressão fecundante” (GARCÍA Borrero, 2002a, p.191). Hoje, em um mundo que “proclama o fim de tantas coisas” e estamos privados de um *telos*, García Borrero se pergunta: “onde ficou confiscada a utopia renovadora e coletiva?” (2002a, p.173/4). E ele cita o historiador Huizinga: “nada contribuiu tanto a aumentar o sentimento de temor à vida e de desesperança diante dos tempos vindouros como esta ausencia de uma firme

⁴⁹ García Borrero cita, de Jorge Mañach, “*Palabras preliminares*”. Em: Gustavo Pittaluga. *Diálogos sobre el destino*. Editorial Sudamericana, 1953.

e geral vontade de tornar o mundo melhor e mais feliz” (apud GARCÍA Borrero, 2002a, p.191)⁵⁰.

Hoje não é possível falar-se em sistema cinematográfico latino-americano. Os criadores do cinema moderno na América Latina foram também responsáveis por estabelecer um marco na busca por um cinema latino-americano. Fizeram parte de uma tradição letrada que, com “imaginação criadora e consciência crítica”⁵¹, procurou forjar não somente um projeto de cinema, mas antes um projeto nacional-continental. Numa época em que as identidades passam a ser uma escolha, e uma escolha politizada (HALL, 2006), eis o sentido de analisar este cinema a partir de uma perspectiva latino-americana: valorizando-o como privilegiado período de intercomunicação – “momento crítico de tomada de consciência latino-americana” -, e recuperando o projeto que partilhou com as letras, a utopia de *nuestra América*.

⁵⁰ García Borrero cita, de Huizinga, *El otoño de la Edad Media*.

⁵¹ Expressão que Rama usa para tratar da geração crítica que floresceu no Uruguai entre os anos de 1940 e 1970 (1972).

3. “Uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare”: *Cabezas cortadas*, filme de ditador e esperpento de Glauber

Toda a obra de Glauber Rocha tem uma profunda ligação com o teatro e a literatura, escrita e oral. *Cabezas cortadas* é provavelmente o filme em que tal ligação seja mais evidente, pois ela se transforma em sua própria matéria. Partimos do diálogo do cineasta brasileiro com a crítica e a cinematografia europeias para passar a uma análise de *Cabezas cortadas*, com base na declaração de Glauber de que este seria “uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare”, e na afinidade do filme com os “romances de ditadores” que lhe são contemporâneos.

3.1. Em diálogo com a crítica europeia

Cabezas cortadas (1970) foi realizado por Glauber Rocha na Espanha, logo após *Der leone have sept cabezas* (Brasil/Itália/França, 1970), rodado na África. Nestes dois filmes, que não foram bem recebidos pela crítica europeia, Glauber entabula um diálogo com o pensamento cinematográfico que circulava então, principalmente na Europa. Em *Der leone*, Glauber propunha uma resposta prática aos questionamentos que se faziam a respeito da possibilidade de um cinema político e “brechtiano”. Naquele filme, a presença do ator Jean Pierre Léaud remetia à *nouvelle vague*. A personagem de um profeta apocalíptico e destrutivo correspondia à visão de Glauber da estética dos franceses (sobretudo Godard) naquele momento. *Der leone* foi acusado pela crítica de ser uma “chanchada brechtiana de um primarismo deliberado” (Curtis apud AMENGUAL, 1991, p.115)⁵². Houve quem procurasse respostas entre declarações contraditórias de Glauber: de que realizara um “filme popular” para um público popular (*Cinéma 70* apud AMENGUAL, 1991, p.115)⁵³; de que o filme, como *Vent D’Est* (1970), seria mais voltado para autores de filmes políticos, sendo uma “teoria sobre uma possibilidade de cinema político”; ou de que seria um “discurso sobre a impossibilidade

⁵² Amengual cita artigo de Jean-Louis Curtis sobre Glauber Rocha em *Les nouvelles littéraires*, 1971. O título do artigo e o intervalo de páginas não constam em Amengual.

⁵³ Amengual cita declarações de Glauber Rocha em *Cinéma 70/150*, nov.1970.

do discurso cultural” (*Cinéma 71* apud AMENGUAL, 1991, p.116)⁵⁴.

Se *Der leone* foi criticado pelo primarismo deliberado, ou o excesso de clareza, *Cabezas cortadas*, seu reverso, o foi por sua sobrecarga simbólica⁵⁵. Como afirma Gardies, o didatismo político se concentra em *Der Leone*, enquanto que a expressão simbólica se exacerba em *Cabezas cortadas* (GARDIES, 1991). A respeito deste filme, Glauber Rocha declarou que se tratava de uma “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”, além de que esse era seu filme “estruturalista”, que havia reduzido “toda história ao significante” (Rocha apud PIERRE, 1996, p.259)⁵⁶.

Nele, a presença dos atores Francisco Rabal – protagonista de *Nazarín* (Buñuel, México, 1959), que Glauber elogia no texto “Os 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel” (2006a) –, e Pierre Clementi – protagonista de *Porcile* (Pasolini, Itália/França, 1969), ator francês com quem Glauber realizara uma entrevista em Roma junto a Straub, Bertolucci e Jancso – também aponta para o diálogo com a cinematografia europeia. O filme foi comparado a *Porcile*, de Pasolini, por Duvaldo Bamonte, que enfatiza em ambos o problema edípico. Segundo este autor, em *Cabezas cortadas*, como em *La chinoise* (Godard, França, 1967) e *Porcile*, trata-se da revolta do filho contra o poder do pai (BAMONTE, 2002). A cena em que o ditador tem seus pés lavados com sangue é uma clara citação a Buñuel, aficionado por pés. Glauber menciona a sequência do lavapés em *El* (Buñuel, México, 1953) no artigo já citado, em que afirma que *Nazarín* teve seu texto influenciado por Lorca, referência que também reivindica para *Cabezas cortadas*⁵⁷.

Realmente há o diálogo com Pasolini e Buñuel. Mas, na menção de Glauber a Borges, vemos ainda outra interlocução, desta vez com Bertolucci, que também aparecia em seus textos, primeiro citado com admiração, e, depois de *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci, França/Itália, 1972), como “star do syztema imperialista” (ROCHA, 2006b, p.324). Pois é deste ano o filme de Bertolucci *Strategia del ragno* (Itália, 1970),

⁵⁴ Amengual cita declarações de Glauber Rocha em *Cinéma 71*/160, nov.1971.

⁵⁵ Maurício Cardoso investigou especificamente a recepção destes filmes na Europa (2007).

⁵⁶ Declaração de Glauber Rocha a Cícero Sandroni no *Jornal do Brasil* em 08/06/1979, quando da primeira exibição do filme no Brasil.

⁵⁷ Cardoso cita a este respeito Augusto Torres, segundo quem Glauber afirmara, ao receber o convite dos produtores espanhóis, que pretendia adaptar *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, ou *Bodas de Sangre*, de Lorca, autores que lhe interessavam muito naquele momento (Torres apud CARDOSO, 2007). Cardoso refere-se a TORRES, 1970.

adaptação do conto de Borges “Tema do traidor e do herói”. Além disso, desde o início dos anos 1960 a crítica cinematográfica europeia vinha se apropriando de Borges, ao analisar vários filmes à luz da obra do escritor argentino⁵⁸. Borges foi citado por Godard em *Les Carabiniers* (França, 1963) e *Alphaville* (França, 1965). Assim, quando Glauber afirma que o filme é uma viagem borgeana por Shakespeare e que é estruturalista, vemos que sua atenção a Borges passa pela crítica francesa, que, aliás, teve importante papel na difusão internacional do escritor argentino, e na leitura de sua obra (RODRÍGUEZ Monegal, 1980).

Em texto de 1968 endereçado a Paulo Francis (ROCHA, 2006c), Glauber comenta estar lendo Borges, e, em “Eztetyka do sonho”, de 1971, menciona o escritor em dois momentos. Destaquemos estes trechos do manifesto. Glauber afirma ser preciso a identificação do que é “*arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões, do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita*” (ROCHA, 2004a, p.249). No primeiro grupo ele cita *La hora de los hornos* (1968), de Solanas, no segundo, filmes do cinema novo brasileiro como os seus próprios, e, no último, a obra de Borges. Mais adiante, Glauber (2004a, p.251) afirma:

Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça.

Glauber pretendia recuperar Borges de sua apropriação pela direita, e para os latino-americanos.

3.2. “Uma poética da leitura”

Mas, no filme, o que realmente se pode encontrar de uma “viagem borgeana”?

⁵⁸ Inclusive aplicando-o a *Terra em transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha. Edgardo Cozarinsky refere-se à resenha do italiano Luigi Faccini sobre *Terra em transe* na revista romana *Cinema & Film* do verão de 1967. Cozarinsky, no entanto, avalia que Borges estava mais na exegese dos filmes do que neles próprios (1981).

Em *Cabezas cortadas* há um ditador foragido que espera e prepara sua morte enquanto um profeta infunde esperanças no povo. Não há um relato linear de fatos, mas uma atmosfera onírica em que se superpõem períodos históricos. A história é condensada e se exibem uma série de tropos ibero-americanos num espaço imaginário (um castelo em ruínas e seus arredores) que poderia situar-se em qualquer lugar ou em lugar nenhum. O ditador se apresenta em monólogos ao telefone, com supostos asseclas de Eldorado e antigos amores, ou com a esposa, o médico e o padre; enquanto em cenas exteriores o povo camponês carrega um cego paralítico, este curado pelos milagres do pastor.

As sequências da conquista e da lama destacam-se no filme, e serão analisadas mais adiante. Além dos dois conjuntos iniciais de cenas – do ditador em seus monólogos no interior do castelo e do povo que testemunha os milagres do pastor –, há aquelas representadas em um grande estábulo, onde acontecem apresentações de canto, dança e teatro, a que assistem o ditador e o povo reunidos. Aí, há uma encenação de *Macbeth*, em que a cigana que chafurdara na lama com Díaz interpreta Lady Macbeth e o pastor, o rei, e o homem que antes fazia o cego e paralítico interpreta Macbeth, a quem a mulher incita a desferir o golpe fatal contra o rei, entregando-lhe a espada, que ele ergue.

Inicia-se o “teatro de morte” (BAMONTE, 2002): enquanto um grupo de músicos entoa uma marcha fúnebre e outros homens carregam um caixão vazio, Díaz tem seus pés lavados com sangue. No campo, uma camponesa morde uma pedra, e, num novo milagre, o pastor troca-lhe a pedra por um punhado de terra com raízes. A camponesa derrama uma lágrima de sangue. O pastor maneja sua foice no ar. Ao fundo há uma árvore manchada de sangue. Noutra cena, a camponesa dá leite na boca de Díaz; ela foi presa por ele, que a mantém de punhos atados; o índio e o mineiro, escudeiros de Díaz, carregam-na, como que desmaiada. Um velho canta uma música de partida e despedida.

No interior do castelo, há uma cena de partilha: doña Soledad traz dois filhos, então chega um terceiro, encapuzado, que se revela o pastor. Eles discutem sobre a herança de Díaz, que, sentindo-se ameaçado pelo pastor, sai. O pastor mata os dois filhos batendo-os um contra o outro. Díaz grita que matem o usurpador, carrega consigo

a camponesa, mata o padre e o médico. O pastor mata o mineiro. Na estrada, o homem que agora enxerga e anda canta o Eldorado e porta um estandarte. O pastor mata o índio. Díaz canta um célebre trecho de *Macbeth*. Doña Soledad bebe uma taça e lança-a fora; voltando-se aos filhos mortos, arranca seus seios e deixa um com cada filho, então cai morta. O pastor mata Díaz, tirando-lhe a coroa e ceifando-lhe a cabeça num gesto lento. Junto ao povo, o pastor coroa a camponesa santa.

Se há citação de trechos de *Macbeth*, o filme como um todo, porém, se estrutura mais à maneira de *Rei Lear*, com o mote da decadência e queda do déspota e a cena da partilha, ou lembra ainda *Hamlet*, já que há um pequeno teatro (este, encenando algo próximo a *Macbeth*, com uma mulher incitando um homem ao assassinato do rei) em que se representa o que acontecerá no próprio filme. A célebre frase de *Macbeth*, conforme citada aí (ROCHA, 1985, p.400), diz assim:

A vida não é mais que uma sombra que caminha... Um velho cômico que se pavoneia e agita por uma hora sobre o palco, e já não se ouve mais... É uma história sem pé nem cabeça, cheia de fúria e ruído cantada por um idiota... e que nada significa...

A frase nos leva à ideia, presente há muito na literatura, de que nós próprios talvez não sejamos mais que uma ficção, ou um sonho, ou um reflexo, que encontra em Borges belas imagens, como em “El Golem”, ou nas “Ruínas circulares”, em que um homem que sonha outro descobre-se ele próprio sonhado. A peça dentro do filme, à *Hamlet*, faz com que a obra de arte postule “a realidade de sua ficção” (RODRÍGUEZ Monegal, 1980, p.177). Sobre isto, vale citar um trecho de Borges, de “Magias parciales del ‘Quijote’” (1997a, p.298):

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Em mais de um texto de Borges apresentam-se ideias que vão contra a noção de plágio ou de autoria individual (RODRÍGUEZ Monegal, 1980). Em “La flor de Coleridge”, há uma citação de Paul Valéry, segundo a qual: “*La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la*

carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura” (Valéry apud BORGES, 1997b, p.211)⁵⁹. E, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” uma nota afirma que “*todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare*” (BORGES, 1997c, p.154). Em Tlön, “*no existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo*” (BORGES, 1997c, p.155).

Em Shakespeare, Glauber encontra um “método” capaz de “teatralizar a história” (Rocha apud CARDOSO, 2007, p.123). Segundo Jan Kott, a história em Shakespeare não se modifica, descreve círculos, sendo sempre a luta pela coroa, imagem do poder. Há um príncipe que personifica a esperança de uma nova ordem, mas que, quando puser a coroa, será tão odiado quanto os demais; representa-se a grande cena do golpe de estado, as personagens são sucessivamente carrascos e vítimas. Em Shakespeare, afirma Kott, “a disputa pelo poder é despojada de toda mitologia e mostrada em estado puro” (2003, p.29). Trata-se da imagem mesma da história, ou a imagem do Grande Mecanismo. Segundo o autor, Shakespeare dramatiza a história pela condensação, desembaraça-a da descrição, da anedota, quase do relato. A história, grande protagonista da tragédia, é concebida como vazia de sentido, ciclo atroz.

Já em outros filmes de Glauber havia sido detectada a presença de Shakespeare, fosse no “teatro do poder” de *Terra em transe*, ou na intriga macbethiana que atravessava *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil, 1969), que conta com a presença do bufão (Kott compara o bobo ao intelectual e ao bastardo sartreano, associações que podem ser feitas à personagem do professor de *O dragão*). Mas é em *Cabezas cortadas* que a presença de Shakespeare se faz mais evidente. No filme todo detalhe foi suprimido, ficamos somente com a queda do déspota, como no *Rei Lear*, uma queda física, espiritual, corporal, social. Mesmo a cena da conquista é o momento do *agon* em estado puro, como em Shakespeare, ou como queria Brecht em *Na selva das cidades* (KOTT, 2003). Além disso, há a forma grotesca com que a personagem do ditador se apresenta. Jan Kott afirma que, contemporaneamente (seu livro é de 1961), o grotesco se ocupa dos problemas, conflitos e temas da tragédia. Segundo Kott, “a

⁵⁹ Borges não especifica de onde extrai a citação de Valéry, mas afirma ser de texto de 1938.

tragédia é um julgamento sobre a condição humana, uma medida do absoluto; o grotesco é a crítica do absoluto em nome da experiência humana frágil”. Por isso, conclui o autor, “a tragédia conduz à catarse, enquanto o grotesco não oferece nenhum consolo” (KOTT, 2003, p.129). No grotesco, o absoluto deixou de existir, foi substituído pelo absurdo da situação humana. Por isso, o grotesco é mais cruel.

Portanto, vemos que Glauber toma de Borges sobretudo a ideia de uma “poética da leitura” (RODRÍGUEZ Monegal, 1980), ao realizar seu filme sobre elementos estruturais das peças de Shakespeare. Neste filme, Glauber concebe a criação artística como leitura, a arte como “discurso composto de discursos” (SARLO, 2007, p.101/2), construindo, como Borges, sua originalidade na “afirmação da citação, da cópia, da reescritura de textos alheios” (SARLO, 2007, p.17). Glauber compartilha com o escritor argentino a liberdade na atitude com relação à tradição a que está destinado o artista das “*orillas*” (SARLO, 2007, p.17). Escreve Beatriz Sarlo (2007, p.73/4), sobre Borges:

Si ninguna originalidad puede ser reclamada por ningún texto, si todo sentido nuevo surge de la lectura o de la escritura en contexto, la inferioridad de “las orillas” se desvanece: el escritor periférico tiene las mismas prerrogativas que sus predecesores o sus contemporáneos europeos.

Glauber afirmou, sobre *Der Leone*, ser este filme seu diálogo de “cineasta inspirado e oprimido” com os “mestres colonizadores da arte política” que mais admirava, Eisenstein, Brecht, Godard (Rocha apud PIERRE, 1996, p.193)⁶⁰. Em *Cabezas cortadas*, ele aprofunda a noção de diálogo, construindo sua obra sobre um emaranhado de textos.

3.3. Caliban

A ideia de uma “viagem borgeana pela obra de Shakespeare” leva a pensar no debate que se fazia contemporaneamente na América Latina sobre uma personagem do

⁶⁰ Declaração extraída de: “Um sonho libertador”. Entrevista a Louis Marcorelles publicada no *Le Monde* em 11/03/1971.

bardo, Caliban, de *A tempestade* (1611)⁶¹. Em 1971, Fernández Retamar publicava o ensaio “*Caliban*”. De acordo com ele, em 1969 três escritores antilhanos haviam reivindicado a figura de Caliban. Aimé Césaire, com sua *Une tempête – d’après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, em que Caliban se torna guerrilheiro negro e Ariel, representação do intelectual, é um escravo mulato de Próspero. Além da peça do martiniquenho, Fernández Retamar menciona um texto de sua autoria, “*Cuba hasta Fidel*”, e um poema dedicado a Caliban na antologia *Islands*, de Edward Kamau Brathwaite, de Barbados. O texto de Fernández Retamar teve grande repercussão, e o debate em torno da figura de Caliban se avolumou. Em textos compilados em livro publicado já nos anos 1990, *Todo Caliban*, Fernández Retamar discute a repercussão de seu ensaio ao longo dos anos, e reflete sobre o contexto de publicação do ensaio original. Ele também amplia as relações de sua “personagem-conceitual” – noção que toma de Deleuze e Guattari – comparando-o à antropofagia brasileira.

No ensaio de 1971, Fernández Retamar traça um histórico da figura de Caliban: afirma ser provável que a fonte de Shakespeare tenha sido o ensaio de Montaigne, “*Des cannibales*”, de 1580, traduzido ao inglês em 1603. Depois do próprio Shakespeare e partir dele, é Ernest Renan quem retoma a figura, com *Caliban – suite de La Tempête, drame philosophique*. De acordo com Fernández Retamar, é o momento da Comuna de Paris, Renan coloca-se contra o “assalto ao céu”, numa posição antidemocrática, elitista. Já no território latino-americano, é Paul Groussac quem se apropria da personagem, em discurso proferido em Buenos Aires em 1898, em que identifica Caliban aos Estados Unidos. A mesma identificação se encontra em “*El triunfo de Caliban*”, nas *Prosas políticas* de Darío, e segue implícita em *Ariel*, de Rodó, publicado em 1900. À “nordomania”, Rodó opõe o espírito de Ariel, associado por ele aos hispano-americanos. Para Retamar, ainda que fosse desacertada a identificação Caliban/Estados Unidos, Rodó soube identificar o inimigo maior de nossa cultura⁶².

Em 1928, com *Caliban parle*, do francês Jean Guéhenno, surge a primeira

⁶¹ A intenção não é aprofundar o debate a respeito desta peça de Shakespeare, provavelmente muito mais rica de sentido do que muitas de suas leituras posteriores. Aqui cabe apenas situar a viagem shakespeariana de Glauber nos debates do momento em que veio à luz.

⁶² O debate a respeito do “arielismo” de Rodó foi mencionado, com mais detalhes, na introdução.

versão simpática à personagem. O mesmo autor retoma o tema em 1969 com *Caliban et Prospero*. Em 1935 na Argentina, em *Humanismo burgués y humanismo proletario* Aníbal Ponce dedica um capítulo a Ariel. Ele interpreta Ariel como intelectual a serviço de Próspero, dentro da concepção do intelectual do humanismo renascentista, em que ele seria uma mescla de escravo e mercenário. Em 1950, em *Psychologie de la colonisation*, Octave Mannoni reflete sobre o “complexo de Próspero” e o “paternalismo colonial”. Tal autor é citado por Fanon em *Peau noir, masques blancs*, de 1952. Fanon discorda da visão de Mannoni de Caliban como colonizado que acata Próspero. Em 1960 é a vez de George Lamming, de Barbados, apropriar-se da figura em *The pleasures of exile*.

Para o poeta e ensaísta cubano, não há metáfora mais acertada para nossa situação cultural, nossa realidade, que esta de Caliban, que aprendeu a língua de Próspero para maldizê-lo. Fernández Retamar se pergunta o que são nossa história e cultura senão a história e a cultura de Caliban⁶³. No entanto, ao propor Caliban como nosso símbolo, Retamar se dá conta de que “tampouco é inteiramente nosso,” também se trata de uma “elaboração estranha”, mesmo que a partir de nossas realidades concretas. Mas, ele se questiona, como eludir completamente esta estranheza? Retamar argumenta através de outro exemplo: o termo *mambí* – palavra imposta pejorativamente pelos inimigos, mas reivindicada pelos independentistas cubanos, que tomaram com honra o que era injúria. Para Retamar, esta é precisamente a dialética de Caliban. Assumir a condição de Caliban é repensar a história a partir do outro lado. Na visão de Retamar, não há polaridade entre Ariel e Caliban, pois ambos estão submetidos a Próspero.

Do traçado histórico das diversas retomadas da personagem, Retamar passa a um elogio ao anti-imperialismo de Martí e então ao ataque contra alguns escritores latino-americanos contemporâneos, em quem ele parece enxergar Ariéis servidores de Próspero. Em texto de 1986, “*Caliban revisitado*”, Retamar situa o ensaio original no contexto que o produziu. Era o momento da polêmica em torno da revista *Mundo Nuevo* e do “caso Padilla”⁶⁴, quando, indignados com o *mea culpa* do poeta após um mês de

⁶³ Curioso notar que, entre as encarnações de Caliban que Retamar enumera, estão Glauber e Alea.

⁶⁴ O “caso Padilla” e a polêmica em torno da revista *Mundo Nuevo* são mencionados também na introdução e no capítulo sobre o filme de Gutiérrez Alea.

detenção, uma série de intelectuais fizeram, de Paris, uma carta ao governo cubano em que questionavam o fato. De acordo com Retamar, estas foram as chispas para a redação de “*Caliban*”, mas não só, também o teria gerado a reinterpretação do mundo motivada pela revolução. Neste texto de 1986, Retamar parece querer fazer justiça a Borges, resgatando sua importância a despeito dos ataques do ensaio original, mencionando inclusive um texto de 1972 em que Jorge Alberto Manrique, saindo na defesa de Borges, afirmara que o escritor era também “calibanico”.

No texto original, Retamar havia afirmado que Borges, por fazer da escritura um ato de leitura, por afirmar que nossa tradição está na Europa, seria um “típico escritor colonial” (2003a, p.69), e seus escritos, “testamento atormentado de uma classe sem saída” (2003a, p.71). De Borges, Fernández Retamar passava a atacar o trabalho de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969, por impor o esquema estruturalista ao estudo de nossa literatura. Para Retamar o auge lingüística, quando a vertente estruturalista parecia ter “napoleonizado” as outras ciências sociais, tinha razões ideológicas; e a ahistoricização implicada no estruturalismo seria “própria de uma classe que se extingue” (2003a, p.78). Retamar rejeita a perspectiva de Fuentes, segundo a qual “somente a partir da universalidade das estruturas lingüísticas se pode admitir, *a posteriori*, os dados excêntricos de nacionalidade e classe” (Fuentes apud FERNÁNDEZ Retamar, 2003a, p.79)⁶⁵; contra esta idéia, Retamar oferece o exemplo da cultura cubana: “filha da revolução”, do “rechaço multissecular a todos os colonialismos” (2003a, p.85), portanto inseparável da história que a engendra.

3.4. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*

Paradigmático do que eram os debates no momento em que Retamar escreveu “*Caliban*” é o livro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Trata-se de compilação de artigos publicados em 1969 na revista *Marcha* por Óscar Collazos, Cortázar e Vargas Llosa. Um texto de Collazos, “*La encrucijada del lenguaje*”, motivou réplicas de Cortázar e Vargas Llosa, que haviam sido mencionados no ensaio.

O texto de Collazos atacava autores latino-americanos que abraçaram o

⁶⁵ Fernández Retamar comenta trechos do livro de Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969.

estruturalismo, e a noção da autonomia da linguagem. Ele se colocava contra afirmações que Vargas Llosa e Cortázar haviam feito sobre a autonomia linguagem, pois, para ele, a literatura da América Latina deveria estar atrelada à realidade. Ele menciona as discussões em torno de Borges, e se posiciona contrariamente a ideia de, na avaliação do trabalho de um escritor, separar política e literatura. Para Collazos, atitude intelectual e obra literária deviam coincidir. Ele escrevia contra certa literatura em que ele enxergava um menosprezo à realidade. E citava o exemplo do livro de Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (1967), questionando se deveríamos “nos confinar na artificialidade de um cosmopolitismo radical” (COLLAZOS, 1976, p.29).

Ao ser citado por Collazos, Cortázar se vê na obrigação de responder. E o faz em artigo publicado também publicado na revista *Marcha*, em dezembro de 1969. De acordo com Cortázar, já não havia nada que fosse estrangeiro, todo escritor tinha direito ao patrimônio cultural universal. Ele afirma a necessidade de deixar de lado a confusão entre literatura e política⁶⁶. E “*se burla*” daquelas pessoas que, em seu complexo de inferioridade em relação a Borges, dizem-se comprometidos, “realistas”, tentando negá-lo por razões políticas. Cortázar acusa Collazos de estar próximo a uma defesa do realismo socialista. Mas, ele argumenta, a realidade do escritor ultrapassa o contexto sociocultural, sem por isto “dar-lhe as costas”. O escritor argentino defende a distinção entre a função intelectual e crítica e a criação narrativa, que podem dar-se simultaneamente ou não. Cortázar afirma que um “contista ou romancista não o é por crítico, mas por criador”; quanto à capacidade crítica, o escritor a compartilha com qualquer outro cidadão, o que lhe é próprio é a função criadora.

Ao artista cabe a busca por formas experimentais, “abertas”, afirma Cortázar, acrescentando, de maneira irônica, que é natural que o avanço da literatura seja mais retardado entre leitores e críticos. Contra o “conteudismo” da cobrança da representação do “contexto sociocultural e político”, Cortázar sugere “enriquecedores deslocamentos” da realidade, capazes de revelar suas várias camadas. De acordo com Cortázar, uma

⁶⁶ Em seu texto, Cortázar comenta uma mesa redonda realizada em Cuba, em que os debates giraram em torno da diferença do papel do intelectual como crítico numa sociedade burguesa – em que critica para “botar abaixo” –, ou numa sociedade revolucionária, em que critica com o objetivo de edificar. Tal mesa redonda é também paradigmática dos debates da época, e os trabalhos aí apresentados foram publicados em *El intelectual y la sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 1969, e também na revista *Casa de las Américas* de setembro/outubro de 1969.

realidade imaginária e multiforme estava sendo questionada em nome de um “‘dever’ que ninguém nega”, mas que não esgota o campo da literatura (1976, p.68). Cortázar termina asseverando que romance revolucionário não é só o de conteúdo revolucionário, mas aquele que procura revolucionar o próprio romance, sua forma; e que, para ele, os escritores devem ser “revolucionários da literatura mais do que literatos da revolução” (1976, p.76). Ele conclui, dirigindo-se a Collazos, afirmando que existem “mais coisas entre o céu e a terra do que imagina sua filosofia” (CORTÁZAR, 1976, p. 77).

3.5. “tupi or not tupi”

Já afastado do contexto polêmico do final dos anos 1960 e início dos 1970, um texto de 1980 de Haroldo de Campos oferece implicitamente algumas respostas às questões levantadas pelo ensaio de Retamar, e parece corresponder à busca de uma compreensão mais matizada do “dialogismo” que caracteriza nossa cultura. Pois, se tivesse sido tema dos debates, *Cabezas cortadas* poderia ter sido atacado pelos defensores de uma arte mais atrelada à nossa realidade; neste sentido, alguns argumentos de Campos serviriam a uma defesa do filme de Glauber. Para Haroldo, a questão do nacional e do universal - notadamente europeu - na cultura latino-americana envolve a relação entre um patrimônio cultural universal e as peculiaridades locais; e a questão da possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido.

Campos recorre a Engels para afirmar a existência de uma lei complexificadora da transmissão do legado cultural na produção poética, daí a possibilidade de surgimento do novo em condições subdesenvolvidas. Segundo Engels, as obras intelectuais de uma nação são propriedade comum de todos; portanto a estreiteza e o exclusivismo nacionais são impossíveis e, da multiplicidade de literaturas nacionais, configura-se a literatura universal. Para Haroldo, a ideia de literatura subdesenvolvida é uma falácia, de um sociologismo ingênuo. Ele cita Octavio Paz, para quem a palavra “subdesenvolvimento” pertence à economia, é um eufemismo da ONU (Organização das Nações Unidas) para designar os países atrasados, e se trata de uma “excrecência da

ideia de progresso econômico e social” (Paz apud CAMPOS, 1981, p.11)⁶⁷.

Para exemplificar seus pontos de vista, Haroldo remete à antropofagia de Oswald de Andrade, entendida como expressão de uma necessidade de pensar o nacional em “relacionamento dialógico e dialético com o universal” (CAMPOS, 1981, p.11). Para Haroldo de Campos, a antropofagia oswaldiana “é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (...) mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (1981, p.11)⁶⁸.

Tomando como paradigma este tipo de apropriação que consiste não em submissão, em catequese, mas em expropriação, desierarquização, em um fenômeno de transculturação, e de “transvalorização”⁶⁹, Campos reivindica, em oposição a um “nacionalismo ontológico”, um “nacionalismo modal”, “diferencial”. Ele o explica: no primeiro caso, se busca “detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença (as disrupções, as infrações, as margens, o ‘monstruoso’) para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da História” (CAMPOS, 1981, p.12). De acordo com Campos, vem daí a necessidade de conceber o nacionalismo como “movimento dialógico da diferença” (1981, p.13). Segundo o poeta, nossas literaturas já nasceram adultas e falando num código universal extremamente elaborado: “articular-se como diferença em

⁶⁷ Paz afirmava ainda, no texto a que alude Campos, que a “pressa por desenvolver-se pode ser uma corrida para o inferno” (Paz apud CAMPOS, 1981, p.11). Campos refere-se ao texto de Octavio Paz “*Invenición, subdesarrollo, modernidad*”, publicado em *Corriente alterna*, de 1967.

⁶⁸ Vale lembrar que, em Oswald, a consciência antropofágica era o princípio ativo “tanto no aproveitamento literário dos aspectos ‘bárbaros’ da cultura brasileira, quanto na absorção poética dos aspectos ultra-civilizados do mundo técnico-industrial” (NUNES, 1979, p.25); e a antropofagia ritual seria “o símbolo, cujos antecedentes uniriam o humanismo crítico de Montaigne à revolução surrealista do imaginário contra a inteligência lógica, do inconsciente contra o poder de censura do superego” (NUNES, 1979, p.34). Na mesma linha dos argumentos de Campos, Rodríguez Monegal havia escrito a respeito da tradição latino-americana da paródia, pela qual, segundo ele, “passa a corrente mais fecunda da nossa literatura” (RODRÍGUEZ Monegal, 1979, p.412).

⁶⁹ Este debate também se apresenta no capítulo sobre *Una pelea cubana contra los demonios*. No texto de Campos, ele não especifica de onde tomou o conceito de transculturação.

relação a esta panóplia de *universalia*, eis o nosso ‘nacer’ como literatura (...)” (1981, p.14)⁷⁰.

Vemos portanto que, entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970, na América Latina, a ideia de uma reapropriação “anti-colonial” de Shakespeare, Borges e o estruturalismo estavam no centro das discussões. Glauber, então, com sua “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”, intervinha no debate de maneira prática. O cineasta havia dito que seu filme era estruturalista. O filme toma de Shakespeare a estrutura do “grande mecanismo”: um poderoso em decadência, a chegada de um Messias – e se resume a isto. Não há precisão de que ditador é este, de onde vem exatamente, etc, e sobre o pastor muito menos, eles não têm história, um antes e um depois, são mera encarnação de uma estrutura que se repete. E exatamente esta forma é que expressa o seu conteúdo, porque o filme é sobre esta repetição como algo que nos caracteriza. Por isso Diaz é sempre o mesmo, que voltou e voltará. Glauber usa o estruturalismo, a intertextualidade (procedimentos que costumam confinar a leitura no âmbito do texto), mas para tratar da história, de uma história cuja tendência é repetir-se. Glauber afirmou que Borges havia escrito “as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo”⁷¹. Assim, o que põe em prática com *Cabezas cortadas*, é um “latino-americanismo transgressivo”⁷² que reivindica Borges, estruturalismo, Shakespeare, tudo sempre numa devoração antropofágica e livre.

⁷⁰ Mencionamos aqui alguns argumentos do texto de Campos porque servem para descrever o intento de Glauber. No entanto, o texto de Haroldo não deixa de apresentar algumas contradições. Pois, se ele argumenta que o conceito de subdesenvolvimento não se aplica à literatura, por que, ao tratar da poesia concreta, fala num momento de “sincronia” com a literatura universal? A noção parece ainda atrelada àquela de desenvolvimentismo. Talvez, com relação ao texto de Campos, fossem pertinentes as críticas de Rama à obra de Carpentier: o crítico uruguaio afirmou que, em alguns textos, o que motivava Carpentier parecia ser uma intenção de traduzir-nos para a Europa.

⁷¹ E acrescentou, sobre o escritor geralmente associado ao cosmopolitismo, conforme já citado: “para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais de minha raça” (ROCHA, 2004a, p.251). Ou seja: é um autor cosmopolita que lhe permite entender melhor sua região de origem. Sobre a noção de cosmopolitismo, veja-se a conclusão deste trabalho, em que aludimos ao texto de Antonio Candido, em que este tratava do desenvolvimento de nossa literatura, entre cosmopolitismo e regionalismo. Com relação à reivindicação de Borges por Glauber: de acordo com Nicolás Fernández Muriano, no manifesto da estética do sonho, o cineasta propõe uma reflexão sobre as condições do cinema político latino-americano a partir de uma oposição entre Borges e Solanas. Para ele, Glauber toma de Borges “uma matriz temporal complexa que permite superar a matriz historicista que atribui a Solanas” (FERNÁNDEZ Muriano, 2012). De fato, a apropriação de Borges por Glauber me parece uma provocação, não somente à *intelligentsia* latino-americana de esquerda que na época rejeitava Borges, mas especificamente a certa esquerda argentina, representada por Solanas, devido à condenação que o filme lança a qualquer tipo de populismo, como se verá mais adiante.

⁷² O termo usado para caracterizar o latino-americanismo de Glauber neste filme foi uma sugestão da professora Ana Cecilia Olmos, durante a banca de qualificação.

3.6. Filme de ditador e esperpento

Chama atenção a proximidade da produção do filme com a data de publicação de três dos mais célebres “romances de ditadores”: *El recurso del método* (1974), de Carpentier, *Yo el supremo* (1974), de Roa Bastos, e *El otoño del patriarca* (1975), de García-Márquez; e sua afinidade com eles no compartilhamento de temas e propostas formais⁷³.

Alguns autores procuraram diferenciar os romances centrados no tema da ditadura, os “romances de ditadura”, dos “romances de ditadores” propriamente ditos, escritos nos anos 1970. Nos romances de ditadura, que remontam ao século XIX, o ditador não aparece como protagonista, mas se denunciam as consequências de sua tirania; o escritor tem um propósito extraliterário, mais do que estético. O romance panfletário, no entanto, teria contribuído a fixar o tipo do ditador de ficção, que permaneceu muito tempo como caricatura, personagem sombra (CASTELLANOS; Martinez, 1981).

Destes livros para os romances de ditadores dos anos 1970, rompe-se, segundo Ángel Rama, a distância entre poderoso e homens governados, que o contemplam a partir de fora. Agora os narradores se instalam na consciência da personagem (RAMA, 1982a). Em *Yo el supremo* (1974) existe a tendência ao monólogo, no ditame de infinitas circulares, ordens, documentos, e a intertextualidade “projeta a obra ao infinito” (RAMA, 1982b, p.414). Com relação a *El recurso del método* (1974), Rama discute a pretensão contraditória de Carpentier de revelar o racionalismo como instrumento de dominação, já que na estrutura da obra não deixa de mover-se no solo do racionalismo (RAMA, 1982c). E em *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez, o crítico destaca o processo de desumanização do poder, associado a Shakespeare. Nesta

⁷³ Segundo Carlos Fuentes, a ideia que gerou estes livros partiu dele e de Vargas Llosa num encontro ocorrido em Londres em 1967, no qual planejaram uma série de retratos, “*Los padres de las patrias*”, após a leitura dos retratos de personagens da guerra de secessão norte-americana escritos por Edmund Wilson em *Patriotic Gore* (1962). Fizeram a proposta a uma dezena de escritores latino-americanos e à Gallimard, mas o projeto fracassou devido a compromissos dos distintos autores. Três seguiram adiante com a ideia e escreveram romances: Roa Bastos, García-Márquez e Carpentier (FUENTES, 2008). Não temos notícia de que Glauber tenha sabido então da ideia dos retratos, nem de que os escritores tenham visto *Cabezas cortadas* em alguma estada na Europa; mas se sabe que Glauber recebeu a visita de García Márquez durante as filmagens de *Cabezas*, e também que o cineasta estava lendo romance de Vargas Llosa neste momento (TORRES, 1970).

obra, o tempo parece subvertido pela repetição, detido por sua condição cíclica, sobre a qual se edifica uma ditadura infinita (RAMA, 1982d).

El señor presidente, de Asturias, segundo Castellanos e Martinez, é uma das obras que começam a superar as debilidades dos romances de ditadura, pois já representa a ditadura não numa chave realista, mas como pesadelo dantesco, galeria de grotescos que se ligaria a Goya e Quevedo (Hars e Dohman apud CASTELLANOS; Martinez, 1981)⁷⁴. Da mesma maneira os autores abordam *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, que se caracterizaria por seu propósito literário, pela ausência de panfletarismo. Neste romance haveria uma espécie de nação *ersatz*, constituída de elementos de distintos países hispano-americanos, bem como uma síntese temporal, sendo o ditador Santos Banderas uma colagem de características de vários déspotas da América Central e do Sul. Para Castellanos e Martinez, seria o primeiro esperpento de Valle-Inclán.

Dentre as obras que Glauber assume como referência para *Cabezas cortadas* está precisamente *Tirano Banderas*, mas de Valle-Inclán poderíamos pensar que o cineasta tenha tomado sobretudo o estilo dos esperpentos. Em *Luces de bohemia* (1924), o poeta cego e faminto Max Estrella afirma que a Espanha é uma deformação grotesca da civilização europeia, e define o esperpento durante a cena 12 (VALLE-Inclán, 2001, p. 23):

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Com *Cabezas cortadas*, Glauber segue a linhagem do grotesco espanhol, e se insere na tradição literária latino-americana como precursor na passagem do “romance de ditadura” ao “de ditador”.

⁷⁴ Castellanos e Martinez extraem a citação de Luis Hars e Barbara Dohman. *Into the Main Stream: Conversations with Latin American Writers*. New York: Harper & Row, 1967.

3.7. Discursos

Tomemos uma das primeiras sequências do filme: estamos em uma cena interna, em que vemos um grande salão com uma mesa ao fundo, atrás da qual há um homem de meia-idade falando em vários telefones ao mesmo tempo enquanto afaga um cachorrinho, que está deitado sobre a mesa. O homem faz ligações de longa distância a Eldorado, quer falar com Alba Moreno e Fredy Bull. Com este, discute negócios e obtém informações sobre a situação política de Eldorado. Com Alba, fala principalmente de amores do passado. A câmera vai se aproximando numa *zoom in*, até fixar-se num primeiro plano de Díaz. Trata-se de um grande monólogo em plano-sequência. Díaz manda vender suas plantações a William Bradley - que, saberemos mais tarde, é um milionário da Califórnia. Díaz manda chamar de volta um filósofo exilado para dirigir a fundação de ciências e humanidades que pretende criar em seu nome com o dinheiro da venda das plantações aos americanos. Continuando, menciona mortos em um levante e manda que se publiquem os discursos e ensaios de um deles, “os poemas não, que são ruins”. Na fala de Díaz, há um trecho curioso em que ele pergunta ao suposto interlocutor: “Tempestade? Terremoto? Vulcões? Os vulcões, eu extingui todos, senhorita”. Díaz fala ainda da construção do panteão de Beatriz, perguntando se o povo ainda vai deixar-lhe flores todos os domingos. O cãozinho do ditador chama-se *gaucho*. Díaz desliga os telefones subitamente e começa a cantar ou coloca para tocar em um gravador os tangos *Cuesta abajo* e *Sur*, ambos de conteúdo nostálgico. Pela fala de Díaz, vê-se a arbitrariedade de seus desmandos, já que o ditador manda trazer de volta um intelectual que provavelmente ele mesmo relegou ao exílio. Quanto à mencionada Beatriz, supomos que ela tenha sido sua primeira esposa, sendo então uma primeira dama morta precocemente e adorada.

Nesta fala, há vários motivos encontrados nos romances de ditadores, entre os quais a obsessão dos ditadores pela edificação de monumentos fúnebres, por fixar sua própria imagem, seu legado, enfim, a preocupação com a construção de “monumentos” a serem deixados para a História - problema central do magistrado de Carpentier, que lamenta não constar da enciclopédia Larousse. Além disso, há o tema da nostalgia, figurado nos telefonemas e nas músicas que Díaz escuta; em *El recurso del método*, há

uma divertida sequência nostálgica, em que o “Ex”, sua fiel criada e um amigo fazem um banquete latino-americano e ouvem tangos e boleros em Paris, explorando ambas as obras os sabores dos ditadores no desterro. Além das músicas que escuta neste monólogo, noutro momento, Díaz canta para sua atual esposa, doña Soledad, o bolero *Sabor a mí*. Seu repertório está formado por canções populares da América Latina, especialmente da Argentina e do México, que contribuíram para a constituição de uma sonoridade “latino-americana”.

Um assunto bastante explorado pelo novo romance latino-americano, e que encontra imagem memorável na venda do mar aos americanos em *El otoño del patriarca*, é a substituição do colonialismo europeu pelo imperialismo norte-americano, e toda uma minuciosa descrição histórica no romance de Carpentier, *El recurso del método*, mencionado no filme na ordem de Díaz sobre a venda de terras aos americanos. O assombro da natureza é outro motivo recorrente em nossa literatura, que tem seus pormenores nas crônicas dos colonizadores, e depois segue vigente na poesia romântica, passando ainda ao naturalismo e ao chamado realismo “mágico” ou “maravilhoso”. Com relação à publicação dos ensaios de um intelectual, mencionada por Díaz, alude-se a um problema importante na América Latina - discutido por Rama em *La ciudad letrada* (1982) -, o comprometimento civil de nossos intelectuais, que torna a chamada “paraliteratura” central em nossas letras, encontrando-se aqui obras fundamentais na forma de ensaios (FERNÁNDEZ Retamar, 1995).

Enfim, o monólogo de Díaz revisita, de maneira caricata e irônica, vários clichês latino-americanos. O mesmo acontecerá no discurso histórico proferido por uma voz *over*, enquanto Díaz chafurda na lama, em cena a ser descrita a seguir. O filme compartilha não apenas motivos que logo estarão presentes nos chamados “romances de ditadores”, como também alguns de seus aspectos formais na abordagem do assunto: o recurso ao monólogo e à proliferação discursiva, e a aproximação ao inconsciente da personagem.

Do primeiro monólogo, passemos à cena da lama: esta começa com uma música leve de piano, que já soa como ironia, conferindo um tom patético à imagem do ditador que rasteja. Enquanto ouvimos a voz do narrador, o velho encontra aí objetos, um prato, um relógio; morde umas tripas, mexe com ouro e um lampião; até que, no momento em

que a voz descreve sua ação divina após o discurso, ele mexe num objeto fálico fazendo movimentos eróticos, baba com a língua de fora. Ouve-se o som insistente do zumbido de uma mosca. Vemos a saia de uma mulher, a câmera vai subindo e revelando uma cigana, que, por fim, mostra-nos o rosto. Entra o som de trânsito caótico, de buzinas, e de um relinchar de cavalo que se repete. Díaz vai atrás da cigana, pedindo-lhe um beijo e que lhe chame de *papito*, eles travam um breve jogo erótico, ela desvia do beijo, eles riem, se acariciam, até que ele deita ofegante sobre ela, então ela o coloca no chão e dá-lhe um beijo, ele diz que o deixe. A cena da lama é interrompida pela imagem do índio e do mineiro puxando três homens presos por cordas no pescoço, ao som de tambores marciais, a cigana entra em quadro dançando com uma espada. Então voltamos ao ditador na lama e à música de piano, ele escreve sobre um papiro, ditando em voz alta: “*considerando que tiene delitos de sangre... firmo, sentencio...*”, enquanto a cigana passa três vezes de um lado ao outro do plano segurando a cabeça de uma estátua clássica.

Durante esta cena entra a voz de um narrador (a voz evidente do próprio Glauber) que relata, de forma resumida, a história de Eldorado, da colonização aos dias atuais, depois passa a um discurso de Díaz, e finalmente a uma espécie de rubrica, em que descreve a ação magnânima do déspota após o discurso. O narrador menciona que Díaz primeiro participou das lutas pela independência, inspirado pelo ideário da revolução francesa, e depois coroou-se a si mesmo. A dinastia Díaz, desde então, perpetuou-se no poder. Quando eclodiu a Revolução de 1910, um antigo escravo negro ajudou Díaz a fugir. Após período de exílio na Europa, um golpe de Estado organizado pela Companhia de exportações, com a ajuda do americano Bradley, restabeleceu Díaz no poder. Desde então ele subiu ao poder várias vezes, foi deposto, voltou e voltará. A narração então passa a reproduzir um discurso de Díaz, em que trata da miséria de maneira fatalista, vê positivamente a morte de boa parte da população por inanição, e propõe como solução a miscigenação com migrantes louros e fortes, com o objetivo de formar um raça superior. Díaz discute ainda reformas sociais, concluindo que não vale a pena alfabetizar uma população enferma. A narração termina descrevendo seus gestos magnânicos após o discurso, e a adoração dos ouvintes.

Contrariando a narração, na imagem vemos um ditador senil, animalizado, caracterizado pela erotomania, num sexo rápido, ofegante, como o patriarca de García Márquez, que sofria de ejaculação precoce e trepava sempre vestido, numa sexualidade que não se consuma plenamente, marcada pela solidão. A lama, como signo da decomposição, começa a envolver o velho (GARDIES, 1973), os objetos são vestígios de uma antiga civilização que perderam seu valor, como há de ocorrer com tudo o que o tirano acumulou em torno de si.

Com relação à voz *over* que se sobrepõe à cena, poderíamos comentar o “portunhol” de Glauber: se este pode ser visto como uma idiossincrasia do cineasta, podemos também interpretá-lo como elemento formal constitutivo do filme, que aponta, uma vez mais, para uma noção de unidade latino-americana, o portunhol figurando aí como língua latino-americana por excelência, que uniria o Brasil à América Hispânica. Depois, há o deslocamento da voz narrativa: de uma narração “objetiva” em terceira pessoa, passamos a uma adesão ao discurso de Díaz e então a uma descrição de sua ação em terceira pessoa. Este procedimento poderia nos lembrar Brecht, que recomendava aos atores que, nos ensaios, dissessem a fala e a rubrica das personagens, como forma de delas permanecerem distanciados; ou o romance moderno, em que tal deslocamento também acontece.

A narração compõe-se de uma síntese da história dos vários países da América Latina, e novamente recorre a uma série de tópicos com que se pensou a região. Por exemplo, quando se menciona o período da independência – as lutas inspiradas na revolução francesa e na independência dos Estados Unidos, e a auto-proclamação de Díaz como monarca – aborda-se contradição fundamental do século XIX: a inadequação das ideias liberais à realidade dos recém-formados países latino-americanos, em que as liberdades constitucionais eram “ficções jurídicas” (RAMA, 1982b, p.404), perpetuando-se as oligarquias no poder. (Se um livro representa bem tal deslocamento de ideias, este é *El siglo de las luces* (1962), de Carpentier). A narração menciona um criado negro, “que não tomou a vingança do povo como lição”, e que teria ajudado Díaz a escapar quando da Revolução de 1910. Nesta figura está representada a moral servil, a máscara sorridente do servo perante o senhor, a traição *malinchista*, ou a imagem do

“bom selvagem”, à Peri⁷⁵. Depois, no discurso do próprio Díaz, está mesclada, a uma explicação religiosa da miséria, outra “científica”, de matriz positivista. Mais um momento de “ideias fora do lugar”, já que o ditador mistura, a seu bel-prazer, argumentações díspares. O lado positivista nos lembra todo um discurso contra a mestiçagem que percorreu a América Latina. Com sua análise racial da população, as ideias de Díaz se afinariam às de Sarmiento. Mas Díaz faz também um elogio aos caudilhos, aos donos do latifúndio, como heróis na conquista dos pampas. Enfim, nosso ditador oscila entre civilização e barbárie.

3.8. O momento do *agon*

Numa paisagem montanhosa, surgem, do fundo do quadro, aproximando-se, dois cavaleiros puxando um cavalo. Um deles veste armadura de cavaleiro medieval, enquanto o outro traz pano na cabeça, à maneira de um mouro. Díaz entra pelo canto do quadro e monta no terceiro cavalo, os três partem a galope. Ouvimos som de água. Há um homem com roupa de indígena andino, trajando um poncho em que está bordado um sol. Díaz e seus cavaleiros vêm se aproximando, descendo a montanha. Eles cercam o índio, que tira, de debaixo da roupa, uma pedra de ouro. Díaz a toma de suas mãos. O índio cai no chão, e os outros homens a cavalo o cercam. Novo plano: os três cavaleiros trazem o índio preso por uma corda, a pé, seguindo os cavalos. Na mesma paisagem montanhosa, um homem branco trabalha de costas dando marteladas na pedra como um mineiro, ouvimos ruídos de fábrica. O índio chega por detrás dele e o domina, tomando seu martelo e passando-o para Díaz, que o brande no alto. O mineiro e o índio passam a seguir os homens a cavalo.

Numa planície, um trator puxando um carroto com homens armados de fuzis se aproxima, ouve-se seu ruído alto. Um plano dos homens a cavalo se interpõe num abrupto corte de som, antes que surja novo plano dos homens puxados pelo trator, que

⁷⁵ Também o representam a dançarina de rumba do estábulo, e os personagens do índio e do mineiro que, uma vez dominados, convertem-se em fiéis escudeiros do ditador, aqueles que perpetram a violência em seu nome - como o índio guarda-costas do livro de García-Márquez, único aliado do patriarca cuja vida é poupada. Trata-se da dialética do escravo e do senhor que sempre preocupou Glauber, e que encontra formulação contundente em *Claro*, quando a moça confronta um rapaz negro com o problema.

se aproximam, com as armas apontadas de frente para a câmera. Plano de composição centralizada, com Díaz e os cavaleiros ao fundo, o índio e o mineiro mais próximos nos cantos do quadro, ao som de vento soprando. O índio faz um sinal com a mão e Díaz se aproxima. O trator é visto de lado, centralizado no quadro. Um dos homens desce e caminha, aproximando-se da câmera. Quando está em plano médio, para e ergue o fuzil. Díaz entra a cavalo pelo canto do quadro, e começa a cercar o homem, brandindo uma espada, com a qual lhe derruba o fuzil. Sai cavalgando em direção ao fundo, onde estão os outros homens no trator. O índio e o mineiro entram pelos cantos do quadro e apontam armas para o homem rendido.

O trator se move em direção à câmera, com os homens atirando com seus fuzis. Um plano rápido de patas de cavalo correndo, da esquerda para a direita, plano de dorsos de cavalos correndo na mesma direção, intercalação de vários destes planos. Quadro centralizado e próximo dos homens que atiram, ao som artificial de tiros, que não correspondem ao de fuzis. O foco começa a se afastar dos homens numa *zoom out*, até nos oferecer um plano aberto, em que os homens no trator são vistos de longe. Díaz entra a galope, espada em riste, seguido dos cavaleiros, do mineiro e do índio, num movimento em câmera lenta, ao som de uma espécie de sirene.

Os planos frontais revelam uma imagem composta e a sequência se reduz ao *agon*, momento fundamental do confronto. Os únicos planos rápidos do filme conduzem à violência, o corte como golpe que interrompe uma continuidade. Em *Deus e o diabo...*, Ismail Xavier analisa a narrativa que se faz por saltos, cortes abruptos, que a um longo tempo de imobilidade sobrepõe uma crise, ação convulsa. O crítico compara esta forma de encadeamento, a que se refere como pulsação, ao próprio movimento da história (XAVIER, 2007a). Como sempre em Glauber, a opção pela violência estética se faz muito mais contundente do que qualquer representação naturalista ou espetacular da violência.

A esta, segue-se a já comentada sequência da lama. O que torna esta sequência fundamental, e paradigmática do que há de “onírico” no filme? Vários elementos: a ambientação num espaço aberto, que não se situa em lugar nenhum, um mítico campo de batalha, não localizado. Além disso, a condensação temporal: vemos dois cavaleiros, cruzado um, mouro o outro, que nos remetem às Cruzadas; cavaleiros estes que ajudam

Díaz a dominar um índio, o que alude à conquista da América; e finalmente dominam um mineiro, o que por sua vez evoca o período colonial, no qual a mineração foi fundamental, mas também conduz à exploração mais moderna do operariado, sugerida pelo som fabril que acompanha a imagem. Em seguida a batalha com os homens armados de fuzis: pelas fotografias de Robert Capa que conformam o imaginário que temos do período, a caracterização deles em tudo nos lembra os republicanos na Guerra Civil espanhola. Além da condensação temporal, típica dos sonhos, há ruídos que emprestam à sequência uma aura solene, um tom épico ou conferem estranhamento à imagem (vento, água, sons de fábrica, tiros, sirene), referindo-se a algo a ela exterior e cumprindo uma função simbólica. Há ainda o uso da câmera lenta, que imprime ao gesto caráter épico, no sentido de fundante. Da mesma forma que no momento em que se emparelham as caravelas e os navios estadunidenses em *El otoño del patriarca* se resume toda uma experiência latino-americana (Alfaro apud NAVARRO M.H., 1990)⁷⁶, esta sequência condensa toda uma experiência de violência ibero-americana, desde as Cruzadas, passando pela conquista e colonização da América, culminando na Guerra Civil espanhola.

Por que tal associação de períodos históricos? Poderíamos lembrar que tanto as Cruzadas como a conquista da América foram fruto de uma associação de política e religião, conquista de território e dominação religiosa. O filme faz pensar não somente nos históricos ditadores latino-americanos, mas também nas ditaduras que vigiam naquele momento, como a militar no Brasil e a de Franco na Espanha, onde o filme foi realizado. Franco chegou ao poder a partir de sua atuação na Guerra Civil; sua carreira militar foi alavancada pela participação na repressão aos mineiros levantados nas Astúrias em 1934, no período de crise que antecedeu a Guerra Civil. Durante a guerra, soldados mouros do Marrocos foram levados a lutar ao lado do exército espanhol e colocados na linha de frente contra os republicanos (MEIHY; Bertolli Filho, 1996). No período posterior à Segunda Guerra Mundial, a Espanha foi isolada pela ONU. Entre os poucos que não cortaram relações com Franco estavam o Vaticano e a Argentina, então governada por Perón. Houve o pacto Franco-Perón, pelo qual a Argentina vendia cereais

⁷⁶ Navarro extrai a citação de Gustavo Alfaro. “La nave del imperialismo en *El otoño del patriarca*”. *Revista de cultura del Occidente* 23, 3, n.195 (jan. 1978): 325-334.

à Espanha, em situação de fome e penúria, e cuja justificativa obrigou Perón a uma ginástica retórica que incluiu tópicos como a defesa da “hispanidade” (REIN, 1990). Perón esteve exilado na Espanha entre 1955 e 1973. Lá, ele registrava suas memórias em um gravador, tendo se casado com Isabelita, que viria a ser presidente da Argentina após sua morte. Franco, por sua vez, viveu seus últimos anos no poder em agonia lenta, tendo mandado construir, com o trabalho de prisioneiros, um imenso mausoléu incrustado em pedras. Se a Argentina de Perón foi dos poucos países a reconhecer o governo de Franco após a Segunda Guerra, o México de Cárdenas foi um dos únicos países a reconhecer o governo dos republicanos antes da Guerra Civil. No filme, o mesmo poder violento e associado à religião institucionalizada domina Espanha e América Latina, mas a Guerra Civil espanhola, aí rememorada, também significou um momento de solidariedade, quando latino-americanos prestaram apoio e lutaram junto aos republicanos. O posterior exílio de espanhóis na América Latina representou um importante intercâmbio de ideias entre Espanha e América Hispânica⁷⁷.

3.9. Presentificação e textualidade

Cabezas cortadas oferece uma visão textualizada da história, elaborando uma imagem ibero-americana a partir dos “textos”, das representações anteriores que se fizeram da Ibéria e da América Latina e formaram a imagem que delas construímos, fossem crônicas de viajantes, romances de escritores presidentes, peças de teatro, teorias sócio-econômicas, etc. Em seu artigo sobre *Yo el supremo*, Rama cita Kristeva ao mencionar a operação de intertextualidade que religa a obra ao conjunto social, operação em que se consuma a atividade ideológica que confere “contextura” à novela (RAMA, 1982b).

Em “Sobre o realismo mágico no cinema”, ao analisar um filme polonês e outros latino-americanos sobre temas históricos, Jameson procura diferenciá-los do que

⁷⁷ Neste sentido interpretamos a presença de dois homens que, mais adiante no filme, desembarcam na praia onde Díaz observa o horizonte e levantam suas armas. Eles poderiam ser voluntários latino-americanos que vieram lutar ao lado dos republicanos; ou os homens que desembarcaram em Cuba para lutar na Sierra Maestra; ou os que antes também chegaram de barco na luta pela independência cubana; ou ainda os guerrilheiros que surgiam em toda América Latina; ou até mesmo os que lutaram na própria Espanha, resistindo à ditadura de Franco após a Guerra Civil.

chamou de cinema nostalgia⁷⁸, pois vê na estética destes filmes uma alternativa possível à lógica narrativa do pós-modernismo. Neles, supõe-se um conhecimento prévio da moldura histórica em questão, a história se apresenta com brechas, perfurada; são filmes em que a violência funciona de modo a “tornar inevitável uma leitura descontínua ou sobrecarregada do momento histórico” (JAMESON, 1995, p.141); a narrativa não foi abandonada como no cinema experimental, mas neutralizada “em prol de um ver ou olhar no presente cinematográfico” (JAMESON, 1995, p.152), havendo uma desnarrativização, uma redução ao corpo. As palavras de Rama sobre *El otoño del patriarca* também incluem a ideia de presentificação (1982d, p.447):

Estas cuentas del collar evocan la mitología de la conquista; no sus hechos reales sino el modo como fueron contados o imaginados por las generaciones humanas, proporcionándonos esa verdad que no la del acaecer histórico sino de la vivencia siempre presentizada de lo que ya ha pasado y por lo tanto pude ser objeto de apropiación francamente subjetiva.

O cinema realista mágico de que trata Jameson seria pautado não pelo conceito de geração como o cinema nostalgia, mas sim pela categoria dos modos de produção. O autor conclui que a precondição formal para o surgimento desse novo estilo narrativo seria “a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente” (JAMESON, 1995, p.141). O que nos traz de volta a Rama, que já relacionava os romances de ditadores à onda de arte *retro* identificada então na Europa por Foucault; afirmando que na América Latina o *retro* não é nostalgia de juventudes passadas, mas “permanência de coisas que estão vivendo”, proveniente da necessidade de “compreender um passado cuja sombra se projeta até hoje” (RAMA, 1982a, p. 373/4).

Rama lembra a afirmação de Alejo Carpentier de que Asturias havia encontrado, com *El señor presidente*, um arquétipo latino-americano. Teria assim se operado na literatura um reconhecimento, no nível das formas modelantes da sociedade, de energias inconscientes que adquirem forma e expressão através de imagens precisas. Trata-se de formas culturais que atuam sobre a constituição do imaginário das sociedades latino-

⁷⁸ Jameson descreveu a estética pós-modernista como uma canibalização arbitrária de estilos do passado, o pastiche como esvaziamento do caráter crítico da paródia, o “cinema nostalgia” como reação compensatória ao esvaziamento da historicidade no capitalismo tardio, consumo fetichista da imagem do passado, transformada em mercadoria visual (JAMESON, 2007).

americanas, constantes coletivas que atuam no inconsciente humano, imagens carregadas de significação em que se superpõem diversos sentidos: “Mais que um homem, é assim uma sociedade inteira que nele se reflete, ou as demandas verdadeiras, ainda que soterradas, de uma cultura” (RAMA, 1982a, p.370/1). Em outro artigo, Jameson faz menção à ambiguidade presente nos romances de ditadores com relação a tal figura arquetípica, e cita Carlos Blanco Aguinaga, que lhe teria explicado que estes ditadores também representavam resistência ao imperialismo estadunidense (JAMESON, 1986). Em alguns momentos, certos ditadores foram tidos como pais da pátria, e seu nacionalismo foi preferido a um liberalismo “*vendepatrias*”.

Cabezas cortadas, ao mesmo tempo em que evoca uma série de associações, em várias camadas de significados, de textos, de história, de conteúdos inconscientes, também produz uma sensação de presentificação, conferida pela autonomia dos planos-sequência e sua composição plástica e sonora, que levam a uma fruição sensorial. No filme, populismo e ditadura se desenham como duas faces de um mesmo poder patriarcal. Não à toa, após o derradeiro golpe contra o ditador, a santa será coroada. Assim *Cabezas cortadas*, numa espécie de operação psicanalítica, no presente e por associação livre, nos sugere desferir o golpe fatal contra o pai tirano. Mas, por vezes, a América Latina parece ainda estar à espera do pai do povo.

4. Uma estranha alegoria de Gutiérrez Alea

4.1. Introdução

Una pelea cubana contra los demonios (1971), de Gutiérrez Alea, é uma ficção histórica baseada em relato homônimo de Fernando Ortiz. Conta um episódio da inquisição em Cuba, em que, com a intenção de deslocar uma vila para uma região afastada do litoral, mais no interior da ilha, um padre começa a alardear a existência de demônios no local. Ali onde está, a vila é ameaçada pela invasão de piratas, e é possível o comércio com navegações que não pertencem à coroa espanhola. Os alcaides da vila, no entanto, não concordam com a mudança, pois esta acarretaria uma série de prejuízos econômicos para os habitantes do povoado. Entre aqueles que se opõem à proposta do padre está Contreras, um homem que não se resigna. Os ataques piratas e a exaltada pregação do padre submergem a vila num clima de histeria coletiva.

Gutiérrez Alea avaliou que o filme não funcionava por ser “demasiado carregado de significações, cheio de ambiguidades, repleto de cabos soltos, muito exasperado de tensão desde o princípio” (Gutiérrez Alea apud ÉVORA, 1996, p.39)⁷⁹. Está claro que o cineasta tinha preocupações com a comunicabilidade de seus filmes, e, neste sentido, considerou *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, 1968) e *La última cena* (Cuba, 1976), obras mais exitosas. No entanto, as características que o diretor viu como defeitos de *Una pelea* parecem ser justamente aquelas que fazem do filme uma obra tão instigante. Até descrevê-lo é tarefa difícil, dada a proliferação de estímulos, de significantes. Qualquer tentativa de racionalização deste filme é um desafio, e também um risco de empobrecê-lo, simplificá-lo, para fazê-lo caber num discurso analítico que dificilmente pode dar conta de todos os elementos da linguagem audiovisual desta obra singular.

⁷⁹ Évora extrai a citação de entrevista de Gutiérrez Alea a Reynaldo Escobar Casas. “Cara a cara con Tomás Gutiérrez Alea”. Em: *Cuba internacional*. La Habana, maio de 1987, p.70. Cabe observar aqui o caráter de certa forma problemático do livro de Évora, já que o autor reuniu por filmes e temas fragmentos de textos e entrevistas do cineasta, tirando-os de seu contexto.

4.2. Polêmicas culturais

A busca dos escritores cubanos pela história foi motivada, de acordo com Ambrosio Fornet, pela “perspectiva de futuro” introduzida pela Revolução. O crítico nos lembra que, como elemento dinâmico, o passado se define em função do futuro, e remete a Fernández Retamar, para quem a Revolução implicou um verdadeiro reconhecimento do ser histórico cubano. Fornet cita Jameson (Jameson apud FORNET, 1995, p20/1)⁸⁰ para afirmar que os grandes temas da aventura humana...

solo pueden recobrar a nuestros ojos su primitiva actualidad si son reformulados en el seno indiviso de una gran fábula colectiva; si se perciben – más allá del enmascaramiento o el simbolismo de la forma – como partes de un solo tema fundamental, que para el marxismo es la lucha colectiva por irrumpir, a través del reino de la Necesidad, en el reino de la Libertad; si logran ser captados, en fin, como episodios vitales de un vasto drama inconcluso.

De volta a Fornet: ele acredita que “a ideia de que todos os tempos formadores da nação constituíam um só, cuja culminação triunfal era o presente, poderia parecer um tanto esquemática e simplista, mas respondia a motivações sócio-culturais profundas...” (1995, p.32). Para ele, a expressão mais brilhante desta ideia se encontra em *Lucía* (1968), de Solás.

Pensando o cinema cubano dos anos 1970, a que chama década historicista, García Borrero faz uma crítica – da qual exclui as obras históricas de Alea – a filmes em que a História figura não como metáfora mas como “veículo para estabelecer teses mais relacionadas com as exigências ideológicas do momento do que com um enfoque propriamente artístico” (2002c, p.107). García Borrero critica a típica contraposição Ontem/Hoje e também “o afã dogmático de fundamentar a todo custo a inevitabilidade do ‘socialismo’ em Cuba (outro tipo de providencialismo histórico), em franca vulgarização da interpretação marxista da História [...]” (2002d, p.125). Ou seja, uma teleologia empobrecedora, que interpreta a História como progressão em direção à Revolução.

De acordo com Alea, os filmes históricos eram necessários para reformular a

⁸⁰ Fornet cita, de Jameson, *The political unconscious*, em tradução própria para o espanhol.

visão do passado imposta pela historiografia burguesa; ele acreditava que o cinema podia oferecer uma imagem ‘viva’ destes momentos, por seu caráter dramático e espetacular (GUTIÉRREZ Alea, 1987). O cineasta apresenta uma visão historicista mesmo nos filmes que abordam o presente; mas, naqueles estritamente históricos, Alea não retrata períodos tipicamente privilegiados como etapas formativas da nação cubana (como as lutas pela independência, ou aquelas contra Machado nos anos 1930), e sim outros momentos: o início da preponderância da economia açucareira em *La última cena* e, em *Una pelea*, um obscuro caso da inquisição numa vila afastada de Havana.

Una pelea foi lançado no primeiro ano do que veio a ser chamado “*quinquenio gris*” (FORNET, 2009a), ano também do paradigmático “caso Padilla”. Este foi uma espécie de culminação de uma série de polêmicas que já vinham acontecendo nos anos 1960. Já em 1961 surge o debate em torno da proibição da exibição de *PM* (Orlando Jiménez Leal e Sabá Cabrera Infante, Cuba, 1961), em que se delineou uma divisão entre “liberais” (representantes da publicação *Lunes de Revolución*) e marxistas “linha dura” do CNC (Conselho Nacional de Cultura) (GARCÍA Borrero, 2007), e que levou à realização de um encontro na Biblioteca Nacional, em que Fidel proferiu as famosas “*Palabras a los intelectuales*”, com a célebre frase “dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada”. Como afirma Ambrosio Fonet, a questão que ficava era: quem traçaria a linha divisória entre o “dentro” e o “contra”? Segundo ele, a cultura converteu-se então em um campo de batalha, numa disputa pela hegemonia (FORNET, 2009b, p.356).

Em seguida, em 1963, estalaram duas novas polêmicas envolvendo o ICAIC: uma em torno de um texto publicado e assinado coletivamente por cineastas ligados ao instituto, e outra a respeito da política de programação por este promovida⁸¹. No texto de 1961, “*Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*”, os cineastas reivindicavam liberdade na apropriação da tradição cultural anterior à Revolução,

⁸¹ Um leitor envia uma carta à seção “*Aclaraciones*” do periódico *Hoy*, reclamando da exibição de filmes como *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, Itália, 1961), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, Argentina, 1961), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, México, 1962) e *La dolce vita* (Federico Fellini, Itália/França, 1960). O redator da coluna dá razão ao leitor, afirmando que tais filmes não constituiriam bom exemplo para a juventude cubana. Trata-se de texto publicado em *Hoy*, La Habana, 12 de dezembro de 1963 (reproduzido em POGOLOTTI, 2006).

afirmando que “cultura, só há uma”⁸². O texto gerou uma série de respostas, de Mirta Aguirre e Edith García Buchaca, por exemplo, e também um debate organizado na Escola de Letras.

Após o debate, Gutiérrez Alea publicou um texto a respeito deste, em que ironizava a posição de alguns presentes de tratar a origem burguesa ou pequeno-burguesa de intelectuais e artistas como pecado original que deveria ser expiado⁸³. O artigo teve réplica de Juan Flo, a que Alea por sua vez respondeu com “*Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas*” (GUTIÉRREZ Alea, 2006, p.111)⁸⁴, em que afirmava:

La situación se hace más clara cuando se pasa del Dogma a la Inquisición, cuando aquella beatífica actitud de penitente arrepentido no logra encubrir la real condición del cazador de brujas, cuando esta condición se manifiesta en la irresistible tendencia a leer detrás de las palabras y a encontrar demonios detrás de la conciencia.

Gutiérrez Alea argumentava que a contradição entre idealismo e materialismo é consubstancial ao desenvolvimento do pensamento, e sugeria a Flo ficar em casa em retiros espirituais, pois teria demônios idealistas por liquidar, conjecturando se ele faria todo tipo de penitências para eliminar de dentro de si qualquer vestígio de sua origem pequeno-burguesa. Lembrando o caso de Eisenstein, obrigado a fazer *mea culpa* em resposta à proibição de *Ivan*, Alea afirmava ainda: “Em mais de uma ocasião vimos como a atitude inquisitorial e a postura de assinalador de fantasmas teve como consequência uma esterilização da cultura muito semelhante à morte” (2006, p.117). E concluía que aqueles que realmente prejudicavam a Revolução eram “os caçadores de bruxas, os que passeiam com um detector de fantasmas e um receituário de conjuros contra demonios idealistas, os que em nome da Revolução, se chegam a ocupar posições oficiais e adquirir poder em alguma medida, são capazes de esterelizar toda força criadora, porque eles são estéreis” (GUTIÉRREZ Alea, 2006, p.120).

⁸² O texto intitulado “*Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*” foi publicado em *La Gaceta de Cuba*, ano II, nº23, 3 de agosto de 1963 (reproduzido em POGOLOTTI, 2006).

⁸³ O problema do pecado original do intelectual era central nos debates de então, e esteve presente no célebre texto de Che Guevara, “O socialismo e o homem em Cuba”, de 1965. Para uma documentação pormenorizada das discussões a respeito do papel do intelectual na sociedade entre os anos 1960 e 1970, em Cuba e na América Latina, ver GILMAN, 2003.

⁸⁴ Texto originalmente publicado em *La Gaceta de Cuba*, ano III, nº33, 20 de março de 1964 (reproduzido em POGOLOTTI, 2006).

Não só no texto de Gutiérrez Alea, mas em outras ocasiões na discussão da cultura cubana haviam circulado metáforas associadas à religião. Mirta Aguirre, por exemplo, afirmara que a arte deveria ter função de exorcismo (apud FORNET, 2009a, p. 385)⁸⁵. García Espinosa alertava sobre o perigo de converter o marxismo em religião (GARCÍA Espinosa, 2006)⁸⁶. E um texto de Alfredo Guevara associava a arte não ao exorcismo mas à heresia, artigo hoje clássico que por muito tempo teve ressonâncias na crítica cinematográfica cubana. Nele, Guevara asseverava que “não há vida adulta sem heresia sistemática, sem o compromisso de correr todos os riscos” (1998, p.111)⁸⁷.

De acordo com Alfredo Guevara, o intelectual está praticamente condenado à heresia, e é por isso motivo de escândalo e suspeita, sobretudo em sociedades “de estrutura forte, que terminaram ou detiveram seu desenvolvimento em um processo de cristalização, ou que enfrentam violentas convulsões”, em que pode até converter-se em “empestado ou perseguido” (1998, p.111). Isto comporta para o intelectual um destino trágico, associado ao símbolo clássico do criador, o Prometeu acorrentado, cujo fogo, roubado, deverá queimar o passado e iluminar o futuro. Sua tragédia, no entanto, está acompanhada de otimismo e alegria, já que tal homem descobre mundos secretos, devolvendo à realidade a beleza de sua complexidade. Guevara adverte, porém, que a heresia que não for acompanhada de coerência intelectual é apenas embruxamento temporário, pois a heresia digna do nome é filha da lucidez, não se conforma com o embruxamento da intuição, com um inconformismo superficial, mas se manifesta em toda sua plenitude no espírito revolucionário.

Se, no início dos anos 1960, na América Latina, a intervenção na esfera pública passou a converter os artistas em intelectuais, e se estabeleceu a concepção de que o intelectual deveria tornar-se um dos principais agentes de uma transformação radical, entre 1966 e 1968, no entanto, passa a haver, principalmente em Cuba, uma oposição entre a ideia do intelectual como consciência crítica e aquela do intelectual revolucionário. De acordo com Claudia Gilman, a via armada passa a ser o fato ante o

⁸⁵ Fornet comenta texto de Mirta Aguirre, “*Apuntes sobre literatura y arte*”, extraído da publicação *Cuba socialista*, de outubro de 1963.

⁸⁶ “Vivir bajo la lluvia”. Texto originalmente publicado em *La Gaceta de Cuba*, ano II, nº15, 1º de abril de 1963 (reproduzido em POGOLOTTI, 2006).

⁸⁷ Texto originalmente publicado em *Cine Cubano* nºs 14/15, Havana, 1963 sob o título “Cine Cubano 1963”.

qual o intelectual devia medir-se, e os paradigmas do homem de ação e do homem do povo o colocam de escanteio. Num momento em que a ação passa a ter mais valor do que a prática simbólica, o intelectual passa da crítica à autocrítica, e se suspeita de suas pretensões de representatividade, viciadas desde a origem (GILMAN, 2003; NAVARRO D., 2002).

Na segunda metade dos anos 1960, foram instauradas em Cuba as UMAPs (Unidades Militares de Ajuda à Produção), e ocorreram os primeiros episódios do “caso Padilla”, com a publicação de críticas nos prólogos de *Fuera del juego*, de Padilla, e de *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, que advertiam que os livros eram obras que serviam aos inimigos. O ano de 1968 é o da Ofensiva Revolucionária, em que foram expropriados pequenos comércios, e também da celebração dos cem anos de luta, em que começaram a se produzir obras artísticas historicistas, como homenagem ao centenário do início das lutas pela independência de Cuba. Em 1971, realizou-se o Congresso de Educação e Cultura, que estabeleceu o “*pavonato*” (gestão de Luis Pavón Tamayo no CNC) e definiu diretrizes para produção artística, com o estímulo à produção de obras de caráter histórico (sua resolução sugeria “a continuação e o incremento de filmes e documentários cubanos de caráter histórico como meio de vincular o presente com o passado”)⁸⁸.

4.3. Don Fernando Ortiz

É preciso, numa breve digressão, apresentar a figura de Fernando Ortiz – autor da obra que serve de inspiração ao filme de Alea - e descrever seu significado na cultura cubana, antes de nos voltarmos à análise filmica. Ortiz formou-se entre a Espanha e a Itália, no ambiente do positivismo e da criminologia. Seu primeiro livro importante, *Los negros brujos* (1906), é fruto deste contato. Enrico Mario Santí afirma que, apesar da ambivalência com que o livro trata a cultura “afro-cubana”, - adjetivo que o ensaio de Ortiz cunhou -, o gesto é de ruptura, já que o “negro” era tabu na sociedade havaneira da época. Com o tempo e as pesquisas de campo, há uma mudança de orientação no

⁸⁸ O excerto da resolução do CNC citado por García Borrero foi extraído de *La Gaceta de Cuba*, La Habana, março/abril de 1971 (GARCÍA Borrero, 2002b, p.78). Ver também FORNET, 2009a.

trabalho de Ortiz, com a superação da antropologia criminal. Ele passa a interessar-se pela linguística, já que, para Ortiz, era tarefa urgente recompilar palavras de origem africana, os “afronegrismos” do vocabulário cubano.

Em Cuba, Ortiz pertence a uma primeira geração liberal republicana que se coloca uma grande missão: criar os fundamentos da nova nação. Em 1910, antes de completar trinta anos, Ortiz já disfruta de grande reputação, tendo produzido uma obra enciclopédica. Em 1917 é eleito representante da câmara, função que mantém por dez anos. O clima em Cuba é de nacionalismo político, econômico e cultural. Em 1923, Ortiz é um dos que firmam o manifesto da *Junta cubana de renovación cívica*, em que se criticam os males do desgoverno republicano, e se exigem proteções para a indústria, a agricultura e o comércio nacional, bem como a renegociação dos tratados de comércio com os Estados Unidos.

Além da atividade política, Ortiz prossegue com sua missão cultural. Como Presidente da Sociedade Econômica, funda a Sociedade do Folclore Cubano, e cria uma revista sobre o tema. No ano de 1923 são publicadas duas de suas obras fundamentais: a primeira edição de *Catauro de cubanismos*, em que se reúnem artigos sobre lexicografia cubana; e *En la tribuna*, que compila seus discursos políticos. O crescente trabalho antropológico de Ortiz tem um impacto inesperado: influencia a vanguarda artística da época, sobretudo na criação do movimento literário afronegrista. A partir de sua atividade como jurista, Ortiz escreve um projeto de Código Criminal Cubano (1926), em que propõe reformas legislativas sobre o crime civil e a reabilitação do delinquente. Neste ano, funda a importante *Institución hispanocubana de cultura*. Seus cursos e conferências são algumas vezes ilustrados com música e dança, sendo de sua iniciativa as primeiras apresentações de música afro-cubana fora de seu ambiente litúrgico.

A crise que impera no final da década de 1920 o leva a romper com o governo; Ortiz torna público um manifesto anti-machadista, que lhe custa a censura e o exílio político, que ele vive nos Estados Unidos. No retorno a Cuba, Ortiz se afasta da política e se dedica inteiramente a suas investigações - sobretudo àquelas relacionadas ao tema afro-cubano. Nos anos 1930, com a ascensão do fascismo e a difusão das teorias racistas do nazismo, Ortiz passa a chamar a atenção para a versão cubana do racismo ocidental. De acordo com Santí, se há algo que caracteriza o Ortiz tardio é precisamente esta

paixão pela superação das raças a partir do conceito de cultura. Em 1940 é publicado aquele que é provavelmente seu trabalho mais conhecido, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, e, durante os anos 1940, são publicadas suas obras monumentais: *El engaño de las razas* (1946), *La africanía de la música cubana* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) e *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952), em cinco tomos. É a época das grandes sínteses, e sobretudo do aporte ao estudo da cultura afro-cubana.

Vemos que na trajetória de Ortiz há uma transformação. Suas investigações começaram centrando-se na “*mala vida*” dos “*negros brujos*”, mas o estudioso paulatinamente se afasta da criminologia e do positivismo, evoluindo para uma compreensão mais profunda dos fenômenos sociais. De acordo com Diana Iznaga, Ortiz foi o primeiro investigador do complexo étnico-cultural cubano; o estudioso dedicou seus esforços a que o povo se conhecesse a si mesmo ao conhecer seus elementos constitutivos, contribuindo com sua integração étnico-cultural; sendo sua obra a de um antropólogo que não estudou uma sociedade da qual era exógeno, mas uma em cujo desenvolvimento estava implicado. A obra de Ortiz é reconhecida em Cuba como um dos pilares nos estudos da “cubanidade”. Exemplar disto é a existência da Fundação Fernando Ortiz, dirigida durante muitos anos por Miguel Barnet, dedicada à publicação da obra do próprio Ortiz e de livros clássicos e contemporâneos de antropologia cubana.

4.4. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar foi publicado em 1940, ano em que entra em vigência a nova constituição da República cubana. Trata-se de um ensaio acompanhado de 25 capítulos adicionais, a respeito destas indústrias fundamentais na economia cubana. O título do livro provém da música folclórica cubana. Em Cuba, *contrapunteo* significa, segundo Pichardo, “disputa ou ditos picantes ou acalorados entre duas ou mais pessoas, e daí o verbo recíproco vulgar *contrapuntearse*” (Pichardo apud SANTÍ, 2002, p.18)⁸⁹. Na música folclórica de Cuba, a disputa musical tem o

⁸⁹ Santí toma a citação de Esteban Pichardo, *Pichardo Novísimo, o Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, edição de Esteban Rodríguez Herrera. La Habana: Editorial Selecta, 1953, p.204.

nome de controvérsia: dois ou mais contraponentes musicais (em geral, cantores e violeiros) que intercambiam toadas em décimas improvisadas. O deslizamento semântico provém, por sua vez, segundo Santí, do léxico musical cubano. Em Cuba a controvérsia camponesa se baseia no *punto*, gênero cantável que surge igualmente entre *guajiros* (camponeses brancos) e negros da cidade. De acordo com Santí, a “*controversia* é a ficção que governa o ensaio dianteiro” (2002, p.19). A forma contrapuntística não apenas organiza o texto do *Contrapunteo*, mas também o dos capítulos adicionais, que intercalam os temas do tabaco e do açúcar de forma dialógica (Antonio Benítez Rojo apud SANTÍ, 2002). “É um jogo que serve para explicar a nossa gente vários fenômenos sociais deste país” (Ortiz apud SANTÍ, 2002, p.21), assim Ortiz descreveu seu trabalho a Melville Herskovits numa carta. Desta maneira, afirma Santí, o livro brinca e explica, numa nova variante cubana da fórmula do século XVIII “*enseñar deleitando*”.

Para estabelecer a disputa, o ensaio converte os dois produtos em “personagens”: *Don Tabaco* e *Doña Azúcar* - “os personagens mais importantes da história de Cuba”, de acordo com Ortiz -, utilizando como fonte explícita os personagens da “*Pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma*” em *El libro de Buen Amor* (1330) de Juan Ruiz. O *contrapunteo* de Ortiz parodia a peleja de Juan Ruiz, que por sua vez já parodiava o gênero da disputa teológica medieval. Na visão de Santí, é possível pensar que a paródia de Ortiz se estenda a todo o gênero do ensaio acadêmico ou filosófico, satirizando aqueles termos pomposos que anunciam a articulação de ideias ou conceitos. Para Santí, pode-se imaginar o ensaio de Ortiz como paródia de um hipotético título solene “Dialética do tabaco e do açúcar”, ainda mais se pensarmos que “Marx é outra das fontes da personificação alegórica no *Contrapunteo*, a partir da alegoria de ‘*Madame la Terre*’ e ‘*Monsieur Le Capital*’ que em *O Capital* dramatiza o que Marx chamou de ‘fetichismo das mercadorias’” (SANTÍ, 2002, p.20).

Os capítulos adicionais formam dois grupos temáticos: “*Historia, etnografía y transculturación del tabaco habano*” e “*Inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en Cuba*”. Percebe-se que o conceito chave, transculturação, se aplica mais à história do tabaco que à do açúcar. O açúcar em Cuba não é, segundo Ortiz, produto da transculturação, fator social homogeneizante, mas a causa da escravidão, fator alienante.

Enquanto o tabaco recebe elogio e defesa, é apresentado como estandarte da nacionalidade (embora, na visão de Santí, o argumento de Ortiz revele uma parcialidade pelo tabaco que os dados históricos tendem a contradizer), o capítulo sobre a indústria açucareira é uma denúncia contra os males que engendra: o latifúndio, a concentração territorial, o ausentismo, a imigração de trabalhadores, o caráter estacional do trabalho⁹⁰ e, acima de tudo, a preponderância da exploração capitalista estadunidense na ilha, e suas consequências sociais. Enfim, trata-se de uma denúncia da sujeição do açúcar cubano a interesses estrangeiros.

Contrapunteo faz parte de um debate nacional que remonta aos anos 1920, sobre a excessiva dependência da economia cubana do monocultivo da cana de açúcar. Por isto se trata de um livro polêmico, ao tocar no espinhoso tema da dependência econômica, apresentando a tese de que o açúcar não é cubano. Entre as primeiras manifestações deste debate esteve uma série de artigos do historiador Ramiro Guerra y Sánchez, publicados ao longo dos anos 1920, e reunidos no livro *Azúcar y población en las Antillas* (1927). Santí comenta que, segundo Ortiz, a tese original de Guerra eludia a causa do problema (a exploração capitalista) em troca de um epifenômeno (o latifúndio). De acordo com Santí, no caso de Ortiz trata-se de uma crítica não tanto do açúcar em si, mas daquilo que representava: o poder centralista e desbordante de tal indústria e os efeitos negativos que impunha à sociedade cubana. Isto teria motivado o apaixonado prólogo nacionalista do historiador Herminio Portell Vilá à primeira edição de *Contrapunteo*. Portell Vilá concluía o texto afirmando que deveria se aplicar à indústria açucareira uma “prudente e bem calculada eutanásia” (Vilá apud SANTÍ, 2002, p.54). Santí acredita que o que confere longo alcance à intervenção de Ortiz no debate é o fato de se fazer por meio de um ensaio histórico, cujo fundamento é o “dado comprovado ao longo do tempo”, e não a “opinião polêmica baseada no debate contemporâneo” (SANTÍ, 2002, p.55). Mas Ortiz reconhece que, com o desenvolvimento do capitalismo internacional, a indústria do tabaco também ia se transformando, aproximando-se do regime econômico açucareiro. É por isto que Santí

⁹⁰ O ausentismo significa que o dono da fazenda mora em outro lugar, diferentemente dos pequenos agricultores que vivem onde trabalham. O caráter estacional do trabalho quer dizer que a plantação de açúcar não gera um emprego estável, que dure o ano todo, mas que acontece por estações, e depois da colheita há um período de inatividade.

detecta no ensaio um tom nostálgico, como um lamento sobre uma identidade nacional prestes a desaparecer.

Malinowski assinou um dos prefácios à primeira edição de *Contrapunteo*; o que mais atraiu sua atenção foi o conceito de transculturação: o que se referia à “‘transculturação’ pela qual um fenômeno social de base religiosa passa a ser um fenômeno econômico” (Malinowski apud SANTÍ, 2002, p.40). Santí menciona o crescente interesse global pelo conceito de transculturação, mas faz uma ressalva: a de que a maioria dos estudos que invocam o termo transculturação - ou seu adjetivo, transcultural - o fazem superficialmente; ou o invocam apenas como sinônimo de *mestizaje* ou hibridez; ou prescindem do esquema do ensaio dianteiro (o *contrapunteo*) e dos detalhes históricos dos capítulos adicionais; e, por fim, muitas vezes omitem o próprio nome de Ortiz, que explicara o termo em um dos capítulos adicionais do livro (ORTIZ, 2002a, p.260):

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana acculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Ao propor o uso do conceito de transculturação, afirma Santí, tanto Ortiz como Malinowski reagiam à difusão do termo aculturação (do inglês *acculturation*), que desde a década de 1930 havia feito fortuna nas ciências sociais. A definição original havia sido formulada em 1936 por um trio de antropólogos norte-americanos (Redfield, Linton e Herskovits). Ortiz provê uma análise detalhada do mecanismo da transculturação, que até aquele momento o conceito de aculturação não provia, dividindo-o em duas etapas: desculturação e neoculturação. Santí afirma que se “aculturação” podia pecar por imprecisão científica, inclusive em inglês, a alternativa que Ortiz e Malinowski ofereciam, no entanto, não abrangia todo o espectro conceitual

que eles lhe atribuíam. De acordo com Santí, a oposição ao termo “aculturação” se apoia em distintas razões. No caso de Malinowski, o ressentimento contra Herskovits e a escola norte-americana de antropologia, enquanto Ortiz propunha um novo termo antropológico na tentativa de interpor-se ao imperialismo norte-americano, precisamente no momento da proclamação da política da Boa Vizinhança. Mas, em carta a Ortiz, Herskovits fazia uma advertência pertinente sobre a dificuldade de fazer emplacar o novo termo, tendo em vista a difusão do antigo.

Cinco anos depois da publicação de *Contrapunteo*, Ortiz define as fases do processo de transculturação, baseado em trabalho de Thurnwald de 1935, *Black and whites in East Africa*. A primeira fase do processo, que Thurnwald denomina de rechaço, é chamada de hostil por Ortiz; em seguida há uma fase de recepção parcial, reticente, que Ortiz descreve como transigente; depois vem a devoção ao novo, fase adaptativa, na versão de Ortiz; em seguida a reversão crítica a tradições que possam sobreviver frente às novas condições, fase que Ortiz chama de reivindicadora; finalmente vem a adaptação final ou fase integrativa, de acordo com Ortiz. O estudioso passa a aplicar o conceito de transculturação ao estudo da música, dos instrumentos e do teatro cubanos (IZNAGA, 1989).

Observou, por exemplo, como o negro foi incorporando a *clave* à sua música, enquanto o branco ia bailando ao ritmo do tambor. Segundo Ortiz, a música *criolla* cubana nasceu “*del refregar de dos razas em el frenesí deleitoso de sus sentidos, como liberación de miserias*” (Ortiz apud IZNAGA, 1989, p.68)⁹¹. Outra fonte importante para Ortiz foi, de acordo com Iznaga, o trabalho de Marett, *Psychology and folklore*, de 1920, em que o autor propunha as noções de transvaloração horizontal e vertical. A transvaloração horizontal supõe uma mudança de função de determinado fenômeno, enquanto a vertical, uma alteração de valor. No caso da música yorubá em Cuba, por exemplo: ela passa da conservação pura ao sincretismo de diferentes culturas negras, e daí à profanidade dos bailes, com a incorporação de instrumentos e letras de origem hispânica. Assim a música litúrgica deixa de sê-lo, e depois dos bailes da gente

⁹¹ A maior parte das citações feitas no corpo do texto foi traduzida por mim do espanhol. Só se manteve o espanhol quando a citação está destacada do corpo do texto ou em frases em que a tradução representaria uma perda: do sabor do texto de Ortiz. Iznaga extraiu a citação de Ortiz de “La clave xilofónica de la música cubana. Ensayo etnográfico”. Em: *Estudios afrocubanos*. La Habana, vol.5, 1945/46. Republicado pela Editorial Letras Cubanas em 1984.

“*escaleras abajo*”, vão entrando nos salões. A transculturação não é um processo exclusivo às pessoas, também se aplica a instituições e outros fenômenos.

O termo transculturação teve, segundo Santí, uma fortuna equívoca. Sua recepção foi ambivalente em espanhol, pelo menos entre antropólogos, ou foi até negativa em alguns círculos ortodoxos. O termo teve mais sorte no campo dos chamados estudos culturais, a partir da obra do crítico uruguaio Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982)⁹². De acordo com Santí, Rama formula um uso literário da transculturação para promover a sobrevivência de culturas nativas. Trata-se de um mecanismo de resistência cultural ante os processos de modernização. A reconfiguração do conceito não parte de uma base antropológica mas da ideologia, e se postula como um projeto, “utópico talvez, mas de todo modo liberador, ou ao menos liberacionista” (SANTÍ, 2002, p.75).

Outra vertente da recepção do *Contrapunteo* foi a literária. O ensaio que abre o livro se justifica a partir de uma ficção cujo paradigma é uma passagem do *Libro de Buen Amor*. Santí se detém em alguns exemplos deste tipo de recepção: para Gustavo Pérez Firmat o caráter literário do livro reside não só na sua conexão ambivalente ou paródica com este precedente literário mas em seu caráter “*paraléptico*” (de *paralepsis*, recusar-se a dizer o que se está dizendo), que ele chama de “tropo de duplicidade”. Para Roberto González Echevarría, a literatura do *Contrapunteo* radica não só nas amplas conexões de Ortiz com a vanguarda, mas no humor que atribui ao ensaio dianteiro. Echevarría conclui que não é a ciência mas a poesia o que predomina no livro. Para Antonio Benítez Rojo, o texto não busca sua legitimação no discurso das ciências sociais, mas no da literatura, no da ficção. Para Santí, é rica a leitura literária do *Contrapunteo*, ainda que ele não compartilhe de todas as suas premissas. Santí vê o *contrapunteo* como reverso da transculturação. Ele acredita que a leitura literária do livro de Ortiz sofre de um problema: negar o seu caráter científico. Para Santí, não é

⁹² O que não quer dizer que Rama tenha feito parte dos estudos culturais, ao contrário do que alguns pensam. O trabalho do crítico uruguaio apresenta afinidades com os estudos culturais - no uso de categorias da antropologia na análise de obras literárias, por exemplo -, mas isto não significa que Rama fizesse parte deste campo de estudo. Numa palestra em sua homenagem, realizada no Memorial da América Latina em 2009, ao ser questionada a este respeito, Amparo Rama – sua filha - afirmou que, se estivesse vivo, Rama não teria feito parte dos estudos culturais porque, ao contrário destes, ele sempre buscou as grandes sínteses. O debate a respeito da noção de transculturação narrativa será retomado na conclusão.

preciso negá-lo para apreciar suas qualidades literárias. A esta parcialidade anticientífica, se soma o caráter fragmentário deste tipo de leitura. Assim, segundo Santí, a leitura literária do *Contrapunteo* tende a proceder ao contrário de como fazem os chamados estudos culturais, que destacam a importância do conceito de transculturação em detrimento do de *contrapunteo*.

O *Contrapunteo* de Ortiz mostra que o cubano ou caribenho não é uma essência mas um diálogo ou *contrapunteo* que “ultrapassa a dialética hegeliana” (SANTÍ, 2002, p.78)⁹³. Santí afirma que, para Benítez, isto recorda exemplarmente a música barroca, especificamente a fuga, gênero musical barroco por excelência. Para Santí, a observação acerta quanto ao barroquismo de Ortiz, que explora esta “*arte de ingenio*” ou “*tratado de la agudeza*” que em 1642 Baltasar Gracián havia sistematizado como parte da retórica da época. De acordo com Santí, o que marca o livro não é tanto o humor mas a inteligência, o entendimento, a compreensão do mundo a partir do engenho. Em suas palavras (SANTÍ, 2002, p.79):

De igual manera, y añadido al consabido tono nostálgico del libro, el ingenioso esquema del ensayo delantero —lo que Ortiz llama “la dramática dialéctica de la vida”— constituye la superficie engañosa de un violento y doloroso trasfondo histórico (la transculturación) que documentan los capítulos adicionales.

Segundo Santí, esta é uma característica que “possuem em comum uma série de amostras canônicas da cultura cubana (...): beleza, felicidade e música são apenas a superfície enganosa, a capa, de uma feia, triste e dolorosa realidade humana” (2002, p. 79).

Os aspectos formais que Santí observa no livro - paródia, metacrônica, agudeza, fuga – apontam para uma visão do *Contrapunteo* como livro barroco, ou neobarroco⁹⁴. Não só porque o livro o encarna na sua própria linguagem e peculiar estrutura, mas porque a teoria da cultura que propõe – transculturação – “é a fonte secreta de grande parte da teorização literária que se fez do barroco contemporâneo latino-

⁹³ Santí se refere, neste ponto, aos trabalhos de Antonio Benítez Rojo. “*Power/Sugar/Literature: towards a Reinterpretation of Cubannes*”. Em: *Cuban Studies*, 16, 1986. pp9-31. E *La isla que se repite – el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

⁹⁴ Sobre o neobarroco, Santí se refere aos trabalhos de Severo Sarduy. “*El barroco y el neobarroco*”, publicado em *América Latina en su literatura*. E *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1995.

americano” (SANTÍ, 2002, p.82). Santí lembra Carpentier que afirmara que “toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo” (Carpentier apud SANTÍ, 2002, p.86)⁹⁵; e também César Augusto Salgado, que invocara, em um ensaio sobre o barroco americano, Lezama Lima, para quem o barroco daqui “é a restituição americana da Conquista europeia do Novo Mundo, uma ‘contraconquista’” (SANTÍ, 2002, p.82)⁹⁶. De acordo com Santí, “barroco”, nestas discussões, é o adjetivo ou tropo que nomeia a especificidade da mestiçagem latino-americana em reação à colonização europeia. Para ele, o *Contrapunteo* atua como teoria e prática do barroquismo americano.

En este sentido, la firma o marca del barroco no se localiza precisa o únicamente en el artificio o proliferación de un discurso, como suele ocurrir en el caso de textos artísticos o literarios, tanto como en la incapacidad del texto por contener o domesticar los excesos de su significación (SANTÍ, 2002, p.86).

4.5. Los factores humanos de la cubanidad

Um texto que de certa maneira concentra vários temas importantes na obra de Ortiz é “*Los factores humanos de la cubanidad*”, conferência proferida na Universidade de Havana e publicada em 1949 na *Revista Bimestre Cubana* (e que apresenta vários argumentos retomados do segundo capítulo adicional do *Contrapunteo*). De acordo com Ortiz, a cubanidade plena não consiste em ser cubano pelas contingências que estão à volta, é preciso consciência de ser cubano e a vontade de querer sê-lo. De Unamuno, Ortiz toma a ideia de que, se há uma distinção entre humanidade e *hombría*, deveria também haver entre hispanidade e *hispanía*; Ortiz (2002b, p.78) propõe que os cubanos adotem a distinção:

Pienso que para nosotros los cubanos nos habría de convenir la distinción de la cubanidad, condición genérica de lo cubano, y la cubanía, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad com las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor.

⁹⁵ Santí extrai a citação de Carpentier de “*Lo barroco y lo real maravilloso*”. Em: *Tientos y diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

⁹⁶ Santí se refere ao trabalho de César Augusto Salgado. *From modernism to neobaroque*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. Este por sua vez remete ao livro de Lezama Lima. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.

Para Ortiz, cubanidade é uma condição de cultura. Cuba é um *ajiaco* (espécie de caldeirada, em que se cozinham misturados vários tipos de carnes, legumes e temperos); mas a cubanidade não está na fusão dos ingredientes: “*Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura*” (2002b, p.81). Ortiz afirma que: “[...] a cubanidade não está somente no resultado mas também no próprio processo complexo de sua formação, desintegrativo e integrativo, nos elementos substanciais incluídos em sua ação, no ambiente em que se opera e nas vicissitudes de seu transcurso” (2002b, p.81).

Ortiz espera que este processo represente “abraços augurais de paz universal dos sangues”: “...não de uma chamada ‘raça cósmica’, que é puro paradoxo, mas de uma possível, desejável e futura desracialização da humanidade” (2002b, p.82). Todo povo se forma a partir de misturas e contatos, mas em Cuba isto se deu em um espaço reduzido e em pouco tempo. Em Cuba, afirma Ortiz: “se saltou num instante das sonolentas idades de pedra à idade muito desperta do renascimento. Em um dia passaram em Cuba milênios e idades; se diria que milhares de “anos-cultura”, se fosse admissível tal métrica na cronologia dos povos” (2002b, p.89). Foram reunidas na ilha diversas classes, raças⁹⁷ e culturas, todas exógenas e desgarradas, tendo todos vivido o trauma do desenraizamento original e do duro transplante. Em Cuba, era perene a “transitoriedade dos propósitos”, a vida sempre desenraizada da terra, a ilha era somente parada para “*aves de paso*”. Para Ortiz, um dos grandes aportes de Cuba à cultura universal é sua música, criação mulata.

O contrabando praticado por todos, o comensalismo *filibustero* representou o contato com hereges e civilizações progressistas. De acordo com Ortiz, tem sido forte a influência do mundo anglo-saxônico em Cuba, pelo menos desde 1762, quando da conquista de Havana pelos ingleses. A vizinhança dos Estados Unidos representa um dos fatores mais ativos na cultura cubana, positivo ou negativo, mas inegável. No século XIX, há uma aproximação espiritual a França e a Itália, de onde chegaram “vibrações espirituais” que a Espanha lhes havia negado (Ortiz afirma que é por isto que *nuestra América* gosta de ser América Latina). Nosso autor afirma que “a máquina a vapor nos

⁹⁷ Apesar de colocar-se, em vários trabalhos e neste mesmo, contra a noção de raça, Ortiz lança mão do termo neste texto.

trouxe o grande capitalismo industrial, quando o regime de trabalho ainda era a escravidão” (ORTIZ, 2002b, p.95). Entreposto de movimentado comércio, a internacionalidade mercantil caracterizou Havana.

Mas, pergunta-se Ortiz, se a cubanidade se forma a partir de tantos afluentes, de onde brota a *cubanía*? Ortiz acredita que os negros devem ter sentido antes de todos “a emoção e a consciência da *cubanía*” (2002b, p.98). Isto porque, enquanto o povoador branco antes de chegar a Cuba já pensava no regresso à Espanha, entre os negros eram raros os casos de retorno à África. Eles tiveram logo perdidas suas esperanças de retorno à terra natal. Assim, “o negro *criollo* nunca pensou em ser senão cubano” (ORTIZ, 2002b, p.98). Ortiz imagina que também entre os estratos baixos de brancos deserdados e desprovidos de privilégios deve ter surgido a *cubanía*.

La cubanía, que es conciencia, voluntad y raíz de patria, surgió primer entre las gentes aquí nacidas y crecidas, sin retorno ni retiro, con el alma arraigada en la tierra. La cubanía fue brotada desde abajo y no llovida desde arriba. (ORTIZ, 2002b, p.98/9)

4.6. A fonte

A pesquisa histórica em que Alea se inspirou, *Una pelea cubana contra los demonios*, foi publicada em 1959, sendo obra da maturidade de Ortiz. O livro relata, a partir de documentos enviados da vila de Remédios ao governo central da ilha, ou de atas registradas por um escrivão, um episódio da inquisição em Cuba. Os documentos datam de um período situado entre setembro de 1682 e julho de 1696. Trata-se de conflitos em torno da mudança da vila para outro lugar: um padre denuncia o contrabando - o comércio com não espanhóis -, e o perigo de ataques piratas, para propor a mudança de todo o povoado para outra área. O detalhe é que a *finca* para onde o padre planeja mudar a vila é de propriedade sua.

Há várias idas e vindas no conflito, entre as autoridades do vilarejo e o governo central da ilha e até do império. Por fim, a decisão é favorável aos alcaides, que defendem a permanência da vila no lugar original. Entre um de seus ardis para convencer a todos da necessidade da mudança, o padre começa a alardear a presença de demônios no lugar, declarando ter contado mais de oitocentos mil deles, um dos quais

fala através da boca de uma escrava. O suposto demônio prevê maldições para o povoado caso este não seja deslocado; o padre chega a celebrar cerimônia com o Santo Sacramento para fazer um sorteio com nomes de possíveis destinos para o povoado, e também a registrar em cartório as profecias do demônio.

Ortiz põe o foco da interpretação no fator econômico do conflito, a questão da propriedade da terra para onde o padre pretendia deslocar a população, e encontra também motivações econômicas na resistência à mudança por parte dos alcaides: eles perderiam o trabalho já investido na vila de Remédios e se distanciariam do mar, cuja proximidade facilitava o comércio, vital para a economia local. Para compreender as diferentes decisões do governo central a respeito do problema em Remédios, Ortiz remete ao estado de “Guerra Fria” que era vivido entre o Estado e a Igreja, já que esta lhe trazia prejuízos econômicos ao concentrar grandes extensões de terra em suas “*manos muertas*”. Com relação ao contrabando, Ortiz supõe que, junto com os produtos, chegavam do exterior livros e ideias, e concebe o contrabando de então como forma de luta contra o monopólio estatal.

Para além da dimensão econômica, Ortiz interpreta a contenda como um embate entre a velha teologia e o novo humanismo laico que ia surgindo. Ele discorre a respeito do autoritarismo teocrático, do efeito terrorista das crenças e da Igreja Católica (com a associação: temor a Deus – pecado – castigo – morte - inferno), em que o Inferno nada mais é do que uma instituição repressiva para manter a ordem e a religião, *instrumentum regni*. Enquanto isto, os alcaides representariam uma mudança de mentalidade, a formação da consciência burguesa, o caminho do homem novo. O conflito se resume então a um embate entre dogma e racionalismo, barbárie e razão.

Ortiz descreve a intolerância como característica da soberba da Igreja romana, enquanto que o racionalismo estaria ligado à tolerância, à convivência e ao respeito. O historiador lembra o ataque de Spinoza ao sistema de duas verdades, ou bilogismo, em que haveria uma lógica relativista e revisável para o racionalismo e a verdade real; e outra imaginária, absoluta e dogmática para a teologia. Ortiz afirma que o cristianismo foi morto pelo catolicismo, e cita Martí - nas palavras de Juan Marinello, um “místico laico” -, para quem os exageros foram cometidos quando a religião cristã foi

desfigurada por seus maus sectários, embora as religiões sejam expressão legítima de necessidades vagas, perpétuas e sublimes.

Há assim esta outra visão da religião como anseio vital de salvação, de inconformidade, luta e vitória. Trata-se do sentimento religioso que se refere a um “*no sé qué*”, um misterioso impulso vital, uma vontade vital de amor, *charitas*, de re-ligar a vida real e conhecida com a ignota. Ortiz compara esta outra forma de religião, mais primordial, ao trabalho dos poetas, e afirma que o primeiro rebelde foi Lúcifer, quer dizer, “porta-luz”. Escreve Ortiz (1973, p.302/3)⁹⁸:

“La poesía viene del diablo” según Maximilien Rudwin, recordando que, según Raymond de la Taihede, “la poesía no es sino la revolución” y que el diablo es el “padre de las revoluciones”. (...) La poesía es el vuelo audaz del espíritu humano que de Este Mundo aspira a penetrar en Ese Otro, en el Misterio.

Com saborosa ironia, Ortiz vai adicionando ingredientes à história: com toda sua erudição, faz digressões sobre a Inquisição na Europa, sobre como esta se transportou às Índias Ocidentais, sobre as transformações na ética e na prática da Igreja Católica a partir da Contra-Reforma. O historiador discorre a respeito da demonologia da época, dos grandes manuais de exorcismo, para imaginar de onde viriam as práticas do padre de Remédios. Afirma que era comum o exorcista ficar também possuído, e supõe até que o padre tenha sido arrastado pelos demônios a uma caverna.

Sobre o fato de o demônio cuja presença o padre relatou falar através da boca da negra Leonarda, Ortiz faz digressões a respeito da cultura afro-cubana: afinal, o que era visto pelo padre como demônio bem podia ser um Orixá baixando no corpo dela. O historiador reflete também sobre o preconceito eclesiástico contra a mulher, considerada origem da desgraça do mundo, e comenta o silêncio a ela brindado naquela história. Ortiz refere-se ainda à lenda que circulava na região sobre uma gruta que seria a boca do inferno, e descreve a mudança da vila, que começa como uma ornamentada procissão para logo se converter numa precária peregrinação, devido à inclemência do caminho. Por fim, Ortiz se pergunta se os alcaides teriam consultado seus próprios profetas.

⁹⁸ Ortiz cita Maximilien Rudwin em *Les écrivains diaboliques de France*, Paris, 1938. A primeira edição de *Una pelea cubana contra los demonios* é de 1959.

Num dado momento, o autor supõe que o conflito ainda possa vir a repetir-se, de maneira mais ou menos aberta, com linguagem atualizada, mas “fundamentalmente com os mesmos espíritos. De um lado os demônios como expressão de crenças eclesiásticas terroristas, e do outro o ceticismo demonífugo e liberador das consciências” (ORTIZ, 1973, p.518). Ortiz recorda palavras de Jose Martí para uma explicação conclusiva do problema da vila de Remédios: trata-se daquele...

“estado medroso e indeciso a que descende la razón allí donde impera un dogma único e indiscutible”...; como escribió José Martí; quien pensaba que “el predominio de un solo dogma es funesto al desarrollo de la mente y el carácter de un pueblo, máxime si es autoritario y fanático” (Martí apud ORTIZ, 1973, p.214/5)⁹⁹.

4.7. Uma leitura alegórica

Com tudo isto, fica bem claro que o filme admite uma leitura alegórica, como foi logo percebido pelos críticos da época¹⁰⁰. É impossível não enxergar nele uma crítica ao dogmatismo e à intolerância de certo setor da cultura cubana de então; à instrumentalização do espírito religioso ou de uma ideologia; uma chamada de atenção ao problema do bode expiatório; e uma metáfora do isolamento - tanto pelo bloqueio externo como pelo autobloqueio -, que impede um desenvolvimento orgânico pleno¹⁰¹.

É interessante observar como as ideias que Gutiérrez Alea expõe no debate a respeito do texto publicado pelos cineastas do ICAIC se encontram representadas no filme, cujo projeto acalentava desde meados dos anos 1960: a metáfora da inquisição e também a associação desta com a esterilização e a morte. Pode-se pensar que Alea tenha usado a obra de Ortiz como pretexto para fazer sua crítica ao dogmatismo e à intolerância, por outro lado o que se nota da leitura de Ortiz é a surpreendente

⁹⁹ Ortiz não especifica a obra de Martí de onde extraiu a citação.

¹⁰⁰ Ver críticas publicadas quando do lançamento do filme em FORNET, 1987. A respeito da noção de alegoria no cinema, que aqui tomamos de empréstimo, ver XAVIER, 2005a.

¹⁰¹ As ideias de “instrumentalização do espírito religioso” e do “impedimento do desenvolvimento orgânico pleno” são de Alea e referem-se a seus filmes *La última cena* e a *Los sobrevivientes* (Cuba, 1978) respectivamente, obras em que reverberam questões já apresentadas em *Una pelea*. Ver ÉVORA, 1996.

“fidelidade” do filme ao livro¹⁰². Boa parte das sequências do filme já estavam descritas no livro, e mesmo a sugestão de uma relação entre esta história do século XVII e o presente, que em Ortiz se expressa no uso de termos em voga no momento da escrita, de caráter político (ele compara, por exemplo, o número de demônios a um “movimento de massas”, comenta a tensão entre a Igreja e o Estado em termos de “Guerra Fria”, etc). É o próprio Ortiz quem faz a analogia com o presente e é também ele que sugere a adaptação do livro em filme.

No filme, está ausente apenas a ironia do livro, o que é curioso em se tratando de Gutiérrez Alea, cineasta cuja obra se caracteriza justamente pela presença constante desta figura de linguagem. Aqui a ironia e o humor dão lugar a outros recursos narrativos. Além disso, desvia-se do caráter econômico da interpretação do evento por Ortiz, para centrar-se nos lados opostos da contenda como duas “ideias-força”¹⁰³ presentes na cultura cubana: os pólos do conflito são assim depurados, em pulsão de vida e pulsão de morte, representadas nas figuras de Contreras e do padre, e nos símbolos permutáveis da água e do fogo¹⁰⁴.

Deve-se observar como, mais do que uma adaptação de *Una pelea*, o filme de Alea remete a vários elementos importantes da obra de Ortiz: o fenômeno da transculturação, que se exemplifica principalmente na música (uma música religiosa tocada por um grupo de negros e brancos, num estranho plano frontal, a música cantada na taverna antes do transe coletivo) mas também se manifesta em outros aspectos da vida na Vila de Remedios (por exemplo, a mulher branca que recorre a um ritual abortivo afro-cubano). Também remete a esta *cubanía* que foi “*brotada desde abajo*”,

¹⁰² Como já se afirmou, Robert Stam aborda a superação da noção de fidelidade no estudo das adaptações cinematográficas de obras literárias, deslocada por categorias como dialogismo e intertextualidade. É claro que não se trata aqui de tomar a “fidelidade” como valor (STAM, 2006). Mas, para alguém que teve acesso primeiro ao filme e depois ao livro, poder-se-ia pensar que tudo fosse fruto da imaginação desbordante de Alea. O que surpreende é que a imaginação desbordante já estava na pesquisa de Ortiz, trata-se de sua imaginação histórica, a que foi somada a imaginação “cinematográfica” de Alea..

¹⁰³ A expressão foi tomada de empréstimo a Fernando Ortiz por Mario Rodríguez Alemán em sua crítica a respeito de *Una pelea*, em que afirma que o filme “antepõe o ideal puro da luta pela vida à persuasão do dogma” (RODRÍGUEZ Alemán, 1987, p.161). Quanto ao relativo esvaziamento do caráter econômico da obra de Ortiz, correspondente a uma maior preponderância da significação espiritual dos eventos narrados, é o próprio Alea quem o afirma (GUTIÉRREZ Alea, 1987).

¹⁰⁴ Em paralelo à oposição entre Contreras e o padre, há a solidariedade que preside a relação das duas mulheres, a despeito de suas diferenças de classe e origem. Uma reflexão sobre o lado feminino do filme seria importante. Em seu livro, Ortiz conjecturava sobre estas personagens do drama, sujeitos passivos e silenciados que deviam ter sofrido de forma desesperadora. Grande parte da violência presente no filme está dirigida contra a mulher, com a ocorrência de um estupro logo em sua primeira sequência.

no contato entre negros e brancos pobres. O filme incorpora ainda o barroquismo de Ortiz. E, talvez o mais importante, a ideia de que cubano é o processo, e por isto o isolamento só pode impedir o desenvolvimento cultural.

4.8. A iluminação

A indicação da possibilidade de uma leitura alegórica está presente no filme nos elementos que rompem com a diegese e remetem diretamente ao presente do espectador. Há um letreiro no início, que pode ser tomado como chave interpretativa do que virá, que termina assim:

Los hechos que aquí se narran, reales unos, imaginarios otros, pueden considerarse entre las primeras escaramuzas de esa larga batalla por la libertad que culmina treientos años después, en nuestros días, cuando la isla es finalmente dueña de su propio destino.

Além disso, há a cena da iluminação de Contreras, personagem cujo libertarismo, de início algo difuso, expresso numa rebeldia individual, é canalizado para a luta coletiva a partir do encontro com a pitonisa. Vemos que seu caráter revolucionário é algo mais profundo que um dogma, é uma espécie de verdade interior que ele descobre num momento místico. Aí, em meio ao fogo e junto à mulher em transe, aparecem em *flashes* imagens de Martí, Che e Fidel, e intervém uma voz *over* que narra brevemente a história de Cuba.

Contreras parte de uma farra de que participava. No caminho, tem um estranho encontro com Laura, depois toma um bote, viaja por um rio envolto em névoas, caminha num descampado, até chegar a uma casa, guardada por um cão que Contreras tem de distrair para poder passar. Numa interna, ele vai adentrando o lugar, ouvimos som de violão, a câmera circunda Contreras, enfoca-o de costas, ele abre uma cortina revelando, ao fundo do quadro, uma mulher que toca o violão e canta:

Vengan a mi corazón los amantes ansiosos de fuego. Enciendan en el sus corazones. Vengan a tomar agua en la fuente de mis ojos...

Contreras se aproxima, a câmara acompanhando por trás de seu ombro, a mulher ri, canta. Vemos um plano próximo de Contreras, enquanto a ouvimos:

...porque yo en el amor nací...

E então um plano da mulher (que poderia ser um plano subjetivo do ponto de vista de Contreras), ela tem um animal - um bezerro? - no colo, e continua:

...y en amor me crie, y de amor vengo, y en el amor habito...

A mulher joga o bicho longe e ri, bebe de uma taça. Noutro plano, Contreras se afasta, ouvimos a voz da mulher, que fala: “*Tu? No, es tarde...*” Corte para plano da mulher de costas, segue a voz dela: “*ya no podrás escapar*”; a mulher vira o rosto de frente, segue dizendo:

Tu quieres saber? Tu quieres las respuestas? Todos quieren llegar allá. Van como ciegos, pierden el camino y rodan al abismo...

A câmara circula a cabeça dela, ela continua:

...se cansan, no llegan nunca. Pero tu verás y llorarás porque naciste demasiado pronto, como todos los que alcanzan a ver algo en medio de esta ceguera.

Ela treme, como que possuída. Corte: escuridão, ouvimos uma voz *over*, masculina, que diz:

Ojos como los tuyos descubrieron estas playas el paraíso. Pero no entendieron nada [ouvimos ruídos de pássaros]. No podían entender entonces. Y de pronto el paraíso se convirtió en un arroyo de sangre indígena, como se hubieron muerto muchas vacas. Después se tiño de negro el arroyo, y se hizo río.

Plano de Contreras, ele está sozinho, no escuro, e pergunta: “*donde estamos?*”, a câmara gira em torno dele, ele segue: “*quienes somos?*”, Contreras gira, ouvimos a voz da mulher: “*espera, todavía...*” Volta a voz *over* masculina:

Tierra zarandeada por el remolino de la historia. Tres veces cien años alejarse para dar el mundo, cambiando...

Contreras se movimenta como se estivesse atravessado por espíritos.

...un sendero marco de vida por otro. Es la merced del aire que la persigue hacia el mar y del mar que la escupe a la tierra y de la tierra que...

Flashes de escuridão e de Contreras girando.

...la rojean los rayos del incansable sol y del sol que da de vuelta al aire.

Sons de pássaros noturnos, Contreras no escuro, fogo, a mulher de pé ao fundo.

En medio de ese infierno habrá nacido el que arrancara las primeras máscaras.

Flash do rosto de Martí.

Y el iniciado morirá mil veces antes de encontrar su propia vida. Y ya no morirá más.

Flashes de fogo, *flash* de foto de Fidel com guerrilheiros vitoriosos, fogo.

El río será un torrente que baja de las montañas y baña otras playas, otras selvas, otros bosques. Allí puedes verlos.

Flash de imagem de Che, vozes, fogo, música estranha. Plano de Contreras, que é empurrado para cima da mulher. Plano de Contreras e da mulher, Contreras se atira sobre ela. Plano de Contreras que de novo se atira nela (numa espécie de *faux-raccord*). Outro plano dele sendo jogado sobre a mulher, ela está em transe. Corte: Contreras emerge de um rio, olha para os lados, estranhando, se afasta, se perde na névoa.

De onde vem esta voz que fala da história de Cuba? Trata-se de uma audição de Contreras, que compartilhamos com ele, ou de uma voz extra-diegética, que rompe com a “quarta parede”? De qualquer maneira, esta voz e as imagens de arquivo inserem a História com H maiúsculo na história do filme, ou a história do filme na História de Cuba, funcionando como um furo através do qual penetra a perspectiva de futuro de que falava Fornet. Nas teses sobre o conceito de História, Walter Benjamin afirmou que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’.

Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). No instante de sua conversão em homem de ação, Contreras fica associado àquelas figuras históricas. O que parece haver aí é a reivindicação do legado libertário do intelectual em ação, sua redenção.

4.9. O olhar e as visões

Há a interpretação da crítica contida em *Una pelea*, mas o que é que nele nos provoca inquietação? Na verdade, trata-se talvez menos da leitura alegórica que fazemos do filme do que o meio através do qual é sugerida, a experiência literal da obra, levando mais em conta o presente da recepção.

Em *Dialéctica del espectador*, Alea propunha uma reunião de Eisenstein e Brecht, uma combinação de alienação e desalienação, ou estranhamento, como momentos de um processo na relação entre a obra de arte e seu espectador. Em *Una pelea*, consegue uma incrível combinação de ambos, embora aqui o estranhamento não tenha um sentido propriamente brechtiano, mas esteja antes ligado ao “estranho” do fantástico, ao sinistro, ou ao “estranho” de Freud, que cita Schelling para defini-lo: “‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo que deveria haver permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p.281)¹⁰⁵. De que maneira se constrói esta dialética no filme? A matéria histórica está filmada como num documentário, com câmera na mão. Tal forma de filmar faz com que o espectador se sinta imerso na ação, como que transportado a outro tempo. Mas uma montagem descontínua no espaço e tempo, contraposta aos planos longos e em movimento, cria a inquietude, abrindo as portas do inconsciente.

Em *Una pelea*, o uso do plano-sequência faz com que, numa leitura documentarizante, possamos perceber a cena como “documento de uma encenação”, em que nos são dados a ver grandes monólogos, interpretações viscerais, valorizando-se assim a *performance* do ator. Os enquadramentos são em geral fechados, a câmera segue a movimentação da cena. Se tivéssemos uma composição frontal do quadro, esta

¹⁰⁵ Note-se que na edição mais recente das obras completas de Freud em português, o termo foi traduzido, por Paulo César de Souza, pela palavra “inquietante” (FREUD, 2010).

reforçaria o caráter de representação da imagem, se trataria de uma estética teatralizante como a que preside a sequência central de *La última cena*. Mas em *Una pelea* a câmera se move em meio à ação, o que de certa maneira atribui “corpo” ao olhar (ver XAVIER, 2003b). Não é somente a câmera que apresenta um caráter corpóreo. Como observam Rufo Caballero e Astrid Santana, também em seu conteúdo o filme contrapõe a retórica, a pregação do padre, à experiência corpórea de Contreras ou das massas (CABALLERO, 2000; SANTANA, 2010).

A câmera ora acompanha um ator, ora nos oferece ambíguos planos-ponto-de-vista, que podem ou não corresponder ao olhar de um personagem. Se certas imagens são concebidas como planos-ponto-de-vista, durante o filme compartilhamos o olhar de distintos personagens: como no início, quando a mulher branca é estuprada pelos piratas, e nós assistimos à cena com a mulher negra, escondida a observar todo de um canto da gruta. A mobilidade da câmera e o compartilhar do olhar de determinados personagens, ou de um narrador corporificado, potencializam o ilusionismo, a impressão de realidade, a participação afetiva do espectador.

O que Alea faz é um jogo com a participação. Morin falava a respeito da “vingança dos malditos” operada pelo cinema, que tantas vezes nos move à identificação com figuras marginais. É em *Memorias del subdesarrollo* que Alea leva este jogo às últimas consequências: nos faz compartilhar as memórias, os devaneios e pensamentos de Sergio, de maneira que nos identificamos com ele; mas também nos mostra seu caráter mesquinho e espúrio, fazendo-nos vê-lo em nós mesmos. Da mesma maneira, em *Una pelea* nos faz compartilhar o desejo e a paranoia do padre, o olhar do homem que açoita e dá esmolas. A participação em *Una pelea* não se refere a uma identificação com determinado personagem, mas se constrói pelo olhar da câmera.

Há a estrutura quase documental da *mise-en-scène*, mas de repente se apresentam cenas que rompem bruscamente com a continuidade de espaço e tempo, algumas das quais podem ser interpretadas como “visões” de personagens, sejam estas paranoia, vidência, alucinação, delírio, desejo ou sonho.

Como exemplo disto, pode-se descrever a cena do encontro entre Laura e o padre. Após submeter-se a um ritual abortivo, conduzido pela mulher negra, vemos a mulher branca na igreja, sozinha com o padre. Um corte e vemos a mulher rodando em

torno de uma coluna, o padre se aproxima sorrindo e subitamente os vemos num bosque, os dois brincam, correndo ao redor de árvores, ouvimos risadas e guinchos, que não emanam da cena; a câmera acompanha o deslocamento dos dois intérpretes até concentrar-se na personagem de Laura, que deixa de brincar e pára amedontrada, como que ouvindo algo. Corte para novo plano de seu rosto, Laura agora está na igreja, com o padre, e nós deixamos de ouvir os ruídos estranhos. Laura se benze na pia batismal, abre o vestido para molhar o colo, o seio, o padre observa completamente perturbado, ouvimos som de vozes rezando, o padre se aproxima de Laura, que está nua, e lhe derruba água sobre a cabeça. Logo vemos o padre sozinho, numa espécie de autoflagelação, ele tem o dorso nu, reza, sua, chora. Deve-se destacar a ambiguidade de toda a sequência: se trata de uma visão ou alucinação de Laura ou do padre? Será que em algum momento estiveram mesmo sozinhos na igreja? Como vemos em seguida o padre se autoflagelando, somos levados a crer que estiveram a sós na igreja, mas, quanto à imagem na floresta, não fica claro se é uma visão e a quem corresponde, já que o corte não parte da imagem de nenhum dos dois personagens.

Uma montagem descontínua também se apresenta em outras cenas, que não são interpretadas como “visões” de personagens: a sequência do roubo do gado de Evaristo, por exemplo, em que somos levados do homem sendo castigado ao momento do roubo sem qualquer transição e através de um salto temporal. Nesta cena, ressalte-se a ambiguidade dos pontos de vista, pois parecemos compartilhar o olhar do opressor e do oprimido, numa bruta contraposição de planos e contraplanos frontais. Trata-se de todo modo de uma violência ao espectador - são cortes abruptos que rompem a continuidade em que havíamos submergido, que interrompem o fluxo da imagem, criando o choque, a inquietude. Como raramente está claro se estamos compartilhando o olhar de um personagem, ou se de um narrador onisciente, quando irrompem cenas estranhas é difícil atribuí-las a visões deste ou daquele personagem. Se mantém a dúvida: trata-se do olhar ou da visão de um personagem, ou é parte da “realidade” diegética do filme? A ambiguidade com respeito ao estatuto da imagem é o que impede a racionalização do que se percebe pelo espectador.

O estudo de Todorov sobre o fantástico pode nos ajudar numa aproximação àquilo que nos inquieta no filme. Segundo ele, a literatura fantástica implica a dúvida

em relação aos eventos narrados, se são ilusão ou realidade, dúvida esta que pode estar no leitor implicado na obra e também representada na obra em si, na dúvida do personagem-narrador (TODOROV, 1970). Na literatura fantástica, a ambiguidade deve manter-se até o fim: trata-se de realidade ou sonho, verdade ou ilusão¹⁰⁶?

De acordo com Todorov, a literatura fantástica requer uma leitura literal da obra, o que exclui a possibilidade de uma leitura poética ou alegórica. Pois há textos em que os eventos sobrenaturais não fazem o leitor interrogar-se sobre sua natureza, sabendo que não devem ser tomados ao pé da letra, como no caso das fábulas ou da poesia, da qual não se demanda que seja representativa. Na literatura fantástica é preciso que grande parte do texto seja concebida como pertencente ao real, para que o evento sobrenatural represente uma ruptura com a regra geral do relato. No caso dos textos em que o evento sobrenatural provoca hesitação no leitor, o fantástico fica, segundo Todorov, na linha intermediária entre o estranho e o maravilhoso: se ao fim as leis da realidade se mantêm, trata-se não do fantástico, mas do estranho. Se não, adentramos no reino do maravilhoso¹⁰⁷.

Todorov separa os temas do fantástico entre temas do eu, ou do olhar, e temas do tu, ou do desejo. Os primeiros estariam ligados ao sistema percepção/consciência, centrados na *percepção* de eventos estranhos, em que a passagem do espírito à matéria é tornada possível; e os segundos, à relação do homem com o desejo, o inconsciente. O autor faz um paralelo entre estes dois grupos de temas e doenças mentais psicóticas (com a confusão entre o percebido e o imaginado) e neuróticas (motivadas pela

¹⁰⁶ De acordo com Borges, em última instância toda literatura é fantástica (BORGES, 1985); Todorov porém aborda um *corpus* específico, a literatura fantástica do século XIX. Ana Maria Barrenechea afirma a importância de se levar em consideração o contexto sociocultural em que um conto fantástico é escrito para definir o que é ou não possível acontecer (ou seja, um critério de “realidade”, no contexto extratextual), e também de levar-se em conta as referências literárias implicadas no texto (quer dizer, seu contexto intratextual) (BARRENECHEA, 1985). Está fora do alcance deste trabalho uma discussão mais aprofundada das categorias teóricas a respeito da literatura fantástica. Aqui, apenas tomamos de empréstimo algumas ideias de Todorov para observar certos elementos do filme em questão.

¹⁰⁷ Todorov admite que existam obras com um sentido alegórico indireto, em que o sentido literal não se perde. Mas, para o autor, para que uma obra possa ser considerada “alegórica”, deve haver nela uma indicação explícita desta possibilidade de leitura pois, se não fosse assim, em última instância toda arte seria alegórica, já que está sempre sujeita a múltiplas interpretações (TODOROV, 1970). Ismail Xavier mostra uma concepção mais ampla da noção de alegoria, considerando também aquelas obras que, sem apresentar tal indicação explícita, admitem a leitura alegórica (XAVIER, 2005a).

repressão dos desejos)¹⁰⁸. Alude-se aqui ao trabalho de Todorov porque seu livro contribuiu no percurso da análise de *Una pelea*, ajudando na identificação das imagens do inconsciente, as visões de personagens e como estas se articulam ao filme como um todo.

Por fim, o teórico questiona a função da literatura fantástica, acredita que ela seja um pretexto para dizer coisas que não se ousaria expressar em termos realistas, e conclui tratar-se de uma função transgressiva, já que permite dizer o indizível, trazer à tona temas interditos, seja pela censura institucionalizada ou pela censura interna do próprio indivíduo. Nas palavras do autor (TODOROV, 1970, p.174):

On voit enfin en quoi la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un: il s'agit ici comme là d'une transgression de la loi. Que se soi à l'intérieur de la vie sociale ou du récit, l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préétablies et trouve en cela sa justification.

4.10. Uma heresia de Gutiérrez Alea

A associação das ideias de Todorov sobre o fantástico - e também das reflexões de Ortiz sobre o caráter demoníaco da arte, e de Alfredo Guevara sobre a função prometeica do artista -, com a obra de Gutiérrez Alea não é casual: trata-se de lidar com as mais profundas pulsões internas, com o mistério. É por meio do inquietante, do estranho, que a alegoria de *Una pelea cubana contra los demonios* se torna transcendente, universal. A transgressão formal, que determina nossa experiência do filme, imprime mais força à crítica política. Afinal, heresia sem lucidez é mero embruxamento temporário. O estranho, o exasperado, o ambíguo não somente potencializam a alegoria como fazem com que ela não anule a leitura “literal”, a experiência imediata provocada por esta obra desafiadora, conferindo-lhe permanência para além do momento em que foi lançada.

¹⁰⁸ Enfim, pode-se dizer que o gênero dá vazão ao medo da loucura - Todorov lembra que Freud estudou um caso de neurose demoníaca do século XVIII e declarou não ser surpreendente que neuroses daqueles tempos se apresentassem sob vestes demoníacas, nem que se atribuíssem, na Idade Média, todas as manifestações mórbidas à influência dos demônios. O psiquiatra Rafael Llopis, recorrendo às ideias de Freud sobre o *unheimlich*, afirma que os contos fantásticos passaram a satisfazer a “libido de terror” e a descarregar a angústia perante a morte a partir de um momento em que a razão passou a recusar-lhe qualquer explicação sobrenatural (LLOPIS, 1985).

¿Qué hubo en todo ello de criminalidad y lujuria ordinarias?; ¿qué de sadismo y perversión de histéricos o locos?, ¿qué de fantasía individual o alucinación colectiva?, ¿qué deliberada ficción, para sustraerse a los rigores del tormento, por el que se arrancaban sus confesiones? Es imposible deslindar en tal cúmulo de extravagancias lo real y lo ilusorio, lo fingido y lo soñado (Delito y Piñuel apud ORTIZ, 1973, p.157)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ O trecho é citação de Ortiz a Delito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, 1952.

5. *La nación clandestina* - o íntimo abigarrado

5.1. *La nación clandestina* em alguns fragmentos

O filme começa com letreiros sobre o azul, ouvimos música de instrumentos originários andinos; vemos então um tecido com desenhos de lhamas, imagem em que se imprime a dedicatória do filme ao povo aimará, e em seguida entra um letreiro que diz que sua realização “foi possível graças à proteção dos mestres Menduelo Tankara Kusi, Mauricio Huallpa Zapana e de seus *mallkus*, os poderosos *achachilas*, deuses tutelares do altiplano”. Então vemos a imagem de um descampado com montanhas ao fundo e o título: “*La nación clandestina*”. A câmera faz um recuo mostrando a murada e a entrada de um pedregoso casario, por onde caminham uma idosa e um homem, acompanhados por mais duas mulheres, todos vestidos com cores escuras. A mulher lamenta por um tal Sebastián que há muito tempo lhe fez doer o coração porque depois que foi viver na cidade mudou de sobrenome. O homem afirma que agora não há mais nada a fazer, ela diz que Sebastián teve vergonha deles, e chora. O rapaz lhe pede que não chore, sugere que masquem um pouco de coca, entrega algumas folhas à idosa que chora e às outras mulheres, sentadas mais ao fundo; então vira-se para a velha e diz que, observando bem, eles foram os culpados, entregando Sebastián aos patrões para que crescesse na cidade. Ele foi levado pequeno e voltou já crescido. A mulher chora, e assente.

Entra uma cena em que alguns brancos montam sobre o lombo de homens indígenas para atravessar um rio. O som reverberado e as roupas antigas dos homens e mulheres fazem pensar que se trata de uma evocação da velha de um momento passado. Ouve-se uma música de flauta e piano, enquanto os indígenas atravessam lentamente o rio. Na outra margem, um índio se apresenta ao patrão, ajoelhando-se e tirando o chapéu, e logo mostrando seu filho, uma criança de no máximo dez anos. O pai reage ao senhor branco de maneira subserviente, baixando a cabeça enquanto ele fala, nós não ouvimos o diálogo. Passamos em seguida a cena com música instrumental originária, o menino acompanha o homem branco numa ladeira e para, a olhar a cidade diante de si. O homem o chama, e ele segue o caminho, enquanto a câmera o abandona para revelar

a cidade que o garoto observava.

Voltamos à cena do homem com as idosas de luto, o rapaz se pergunta como Sebastián teria sabido a respeito do Grande Senhor Dançante já que há muito não vinha à comunidade de Willkani. A idosa, passando ao homem uma caneca, afirma que Sebastián era criança quando havia dançado na comunidade o último Grande Senhor Dançante. Entra a imagem de um baile, há uma pessoa mascarada no meio de uma roda de instrumentistas, eles dançam em uma paisagem escarpada enquanto seguimos ouvindo o relato da velha, de que então um jovem bailara até morrer pela comunidade. Ela diz que Sebastián ficara olhando tudo muito impressionado. A câmera acompanha a dança do mascarado, ouvimos a música como que distante. O bailarino gira, caminha por um bom tempo até que a câmera o deixa e num movimento lateral mostra uma mulher que se aproxima, chamando por Sebastián, dizendo que desça de onde está, que vai cair, e a câmera revela o menino que, sentado sobre uma pedra alta, observa o baile.

Corte para imagem de montanhas envoltas na névoa; vemos a silhueta de uma pessoa de poncho, ouve-se música instrumental. Entra outra imagem de montanhas nevadas, a câmera faz um movimento descendente revelando um velho que sobe por um caminho com um incenso na mão. Ele diz, com voz rouca, que a todos os seus deuses lhes traz esta oferenda, pede licença à Mãe Terra. A câmera o enquadra em plano médio, ele se afasta caminhando sobre pedras e dizendo que o passado volta no presente, é o presente, estamos sempre vivendo passado e presente juntos, antigos deuses nossos. Ele agora está distante da câmera, o vemos de corpo inteiro, a contraluz, com as montanhas ao fundo, névoa e vento. Ele continua dedicando a oferenda aos antigos Illimani, Huayna, Potosí, Mururata, Illampu, pedindo permissão para ver o futuro, à Mãe Terra, ao antigo Akamani.

Esta é a abertura do filme, em que se imprimem os letreiros, e se apresentam a narrativa, as principais características formais da obra e seu clima. Somos introduzidos à personagem cuja história será contada, e por quem parecem estar de luto. Vemos imagens de quando o menino foi entregue para viver com os patrões na cidade, e de quando ficou impressionado com o último baile do Grande Senhor Dançante. Em seguida esta oferenda. Assim o filme, já em suas primeiras imagens, revela a imbricação passado-presente que o presidirá no tema e na forma, além da aura mágica que se

apresenta no ritual do *yatiri*¹¹⁰, na paisagem de montanhas sob a névoa, na música. O narrador implícito neste início declara compartilhar as crenças do povo aimará. O próximo trecho do filme, a seguir, será dedicado a apresentar a condição “presente” de Sebastián: ele está na cidade e se prepara para voltar à sua comunidade de origem para dançar até a morte o baile do Grande Senhor Dançante, deixando a capital no momento em que acaba de haver um golpe de Estado.

Em seu caminho de retorno às origens, Sebastián vai, a partir de decorridos trinta minutos do filme, se defrontando com seu passado, sendo que este passa a preponderar cada vez mais sobre as imagens do presente. As memórias começam do momento em que Sebastián mudara de sobrenome, depois passam a uma visita dele como soldado à sua comunidade de origem, com a disposição de desarmá-la. Esta atitude de Sebastián motiva uma briga com seu irmão e seu pai. Voltamos ao presente e à caminhada de Sebastián no retorno à sua comunidade. O encontro com um estudante fugindo dos militares pelas estradas e planícies do altiplano traz à tona memórias de quando Sebastián atuara como paramilitar, participando do sequestro e assassinato de militantes de esquerda. Destas imagens do passado somos levados a outras, de quando Vicente, o irmão de Sebastián, o procurara na cidade por ocasião da morte do pai deles. Vicente encontra Sebastián jogado em um bar e pede a ele que retorne à comunidade para ajudar a mãe no trabalho com a lavoura. Intercaladas com imagens da caminhada de Sebastián no retorno à Willkani carregando a máscara do Grande Senhor Dançante, vemos cenas do período em que Sebastián voltara para ajudar sua mãe, juntara-se a Basilia e fora escolhido autoridade pelo grupo. Sebastián trai os *comuneros* na cidade, apropriando-se da doação de uma instituição estrangeira, que todos pretendiam recusar, e por isto é perseguido e julgado pela comunidade, sendo expulso e proibido de voltar. As imagens do passado culminam com a expulsão de Sebastián, no mesmo momento em que este, no presente, chega finalmente à Willkani para bailar até a morte como Grande Senhor Dançante e os *comuneros* retornam da luta junto aos mineiros, contra o recente golpe de Estado. A sequência final do filme compõe-se da cena em que a comunidade decide se permite ou não o ritual, e da dança em si, seguida de um cortejo que vela o corpo de Sebastián. Passado o cortejo, o vemos redivivo, a olhar seu corpo

¹¹⁰ Clarividente aimará.

sendo carregado.

Observemos mais de perto a introdução do filme, quando somos apresentados aos dois universos em torno dos quais se desenrola a ação no momento presente. Após a abertura que já descrevemos, vemos Sebastián em um ateliê de máscaras, buscando uma encomenda. O artesão lhe pergunta para que mandou fazer tal máscara, Sebastián lhe diz que é para dançar e o artesão lembra que os que usavam tais máscaras morriam, eles comentam o costume antigo, dizem que alguns viam a figura do *Danzanti* como anjo, e outros como diabo. Em seguida, Sebastián caminha, em meio a crianças e rajadas, pelas pirambeiras da periferia, que fica no alto, de onde se vê toda a cidade de La Paz. Algumas mulheres comentam sobre os tiros, estão preocupadas com seus familiares, dizem que há um golpe militar. Sebastián segue pelos caminhos escarpados até chegar à sua casa, entrando em um pequeno pátio cheio de caixões. Nas ruas, a polícia reprime as pessoas, revistando mulheres, enquanto em casa Sebastián prepara uma trouxa com seus pertences. Lá fora, a população carrega um cadáver, os militares arrastam outro.

Passamos a uma cena no campo, em que Vicente comenta com Basilia sobre o golpe, e ela conta ter sonhado com Sebastián. Ele diz que ela não se esquece dele, que já se passaram quatro anos desde que partiu. Na cidade, duas mulheres chegam à oficina de Sebastián, pedindo a ele um caixão para o irmão de uma delas, que foi assassinado. Sebastián porém só tem caixões pequenos; diz às mulheres que escolham um caixão, que não vai cobrar, e sai deixando-as no pátio. Na beira de um córrego, Sebastián queima seus pertences em uma fogueira, e crianças se aproximam para pegar as roupas que ele estava a ponto de queimar. Vizinhos passam com mais um cadáver. Enquanto isto, no campo, indígenas marcham com bandeiras do povo aimará e da Bolívia, dão vivas à Tupaq Katari e à *Central Obrera Boliviana*. Param em parlamento, falando sobre a luta dos mineiros contra os militares, propondo a solidariedade dos trabalhadores camponeses. Vicente, como professor rural, manifesta seu apoio. Em seguida, nas montanhas, ele caminha com uma foice e um rádio, e depois põe-se a cavar enquanto ouve notícias dos sindicatos sobre a resistência ao golpe. Ele desenterra um fuzil. Vemos mais uma marcha dos camponeses e então voltamos à cidade.

Lá, um jovem adentra a oficina de Sebastián, procurando por ele como “*maestro*”. O rapaz chega com notícias da rua e do golpe, está assustado com as

atrocidades que testemunhou, mas encontra Sebastián embriagado, dizendo que vai partir. Eles bebem, o rapaz não entende o que se passa com Sebastián, que revela que pretende retornar à comunidade para dançar até a morte. O rapaz é órfão, Sebastián diz que lhe deixa a oficina de caixões, conta que foi expulso de sua comunidade como um cão, que não pode voltar, sequer para ver sua mulher ou sua mãe. Sebastián empurra as coisas, cai, Tomasito tenta ampará-lo. Em seguida vemos Sebastián de perfil, deixando a cidade, que está ao fundo, carregando a máscara nas costas. Ouvimos música instrumental. Ele para a observar La Paz, então vira-se de costas e parte, enquanto a câmera permanece sobre a cidade. Logo depois Sebastián já caminha pelo descampado do altiplano, em dois grandes planos. Então ele se abaixa junto de um filete de água para saciar a sede, o foco se aproxima até vermos seu rosto em primeiro plano, e entram imagens da primeira sequência do passado.

Tal trecho, entre a abertura já descrita e este momento, é o único em que vemos somente imagens do “presente”. E como se caracteriza esta situação inicial? Somos apresentados aos dois pólos da história, nos espaços da cidade e do campo. Há um golpe militar que acaba de acontecer enquanto Sebastián se prepara para abandonar a capital. Na periferia da cidade se ouvem tiros, se vêem cadáveres sendo arrastados, testemunha-se repressão policial. Sebastián se mantém alheio, está determinado a fazer sua viagem de regresso. Ele fala em espanhol na rua com as mulheres que estão preocupadas com os tiros. Quando outras duas mulheres vêm pedir um caixão, dentro da oficina eles falam aimará, uma das mulheres chora a morte de seu irmão. Já na conversa com o aprendiz Tomasito, Sebastián começa falando espanhol. O rapaz fala aimará desde o começo, aflito, comentando as atrocidades a que assistiu na rua, mas mistura, em seu vocabulário, vários termos do espanhol. Sebastián passa ao aimará quando se põe a contar que pretende bailar como Grande Senhor Dançante e que foi expulso da comunidade para nunca mais voltar.

O espaço da periferia da cidade abriga uma população bilíngue aimará-espanhol, estando o primeiro reservado principalmente ao ambiente da intimidade e à expressão da emoção. A cidade se caracteriza pela violência, pela opressão e pela miséria, na profusão de cadáveres, na intervenção policial contra um grupo de mulheres, na quantidade de caixões pequenos que denuncia o alto índice de mortalidade infantil, e

nas crianças que disputam as roupas velhas de Sebastián. A degradação e a solidão marcam a vida de Sebastián como artesão de caixões. Enquanto isto, o campo é representado como espaço de resistência, solidariedade, força coletiva, combatividade, politização. Os camponeses marcham unidos, se reúnem para decidir pelo apoio aos mineiros na luta contra o golpe; Vicente desenterra uma arma e escuta notícias pelo rádio, uma mulher vai levar-lhe um gorro.

Quase todas as cenas são filmadas em um único plano-sequência, com exceção daquela com Tomasito, em que há um corte apenas. A câmera é ativa, participa da ação, o que supõe uma *mise en scène* elaborada entre atores e câmera. É ao mesmo tempo uma câmera documental, pela mobilidade e disponibilidade para filmar a ação que se desenrola diante dela. No espaço urbano, a câmera insiste algumas vezes na paisagem de concreto que se observa a partir da periferia. As personagens porém não se movem entre os prédios, mas nas margens da capital, nas encostas das montanhas, de onde se vê a cidade distante, alheia.

É interessante nos determos sobre os planos finais deste primeiro trecho do filme. Sebastián havia aparecido vestido à ocidental em todas as imagens anteriores. Na cena com Tomasito, Sebastián está alcoolizado e caído no chão, eles estão em um ambiente escuro, e por um corte seco passamos à imagem de Sebastián de perfil, vestido de poncho e gorro, deixando a cidade. Seu perfil está em plano médio no canto do quadro e vemos toda a cidade ao fundo, ao som da orquestra instrumental originária. A câmera, em recuo, acompanha o caminhar de Sebastián até que ele para no canto esquerdo do quadro e lança um último olhar à cidade, para então virar-se e seguir andando, deixando-a. No próximo plano Sebastián já caminha no descampado do altiplano. Ele se move do fundo do quadro para a câmera, aproximando-se de frente, em contraluz. As orelhas da máscara que carrega nas costas fazem com que, assim em contraluz, pareça uma figura alada. Sebastián se aproxima da câmera até escurecer o quadro, substituído então por um plano aberto em que está novamente ao fundo e segue caminhando em direção à câmera; ele passa pela direita do quadro deixando a câmera sobre a paisagem, o descampado com uma grande montanha nevada no horizonte. A próxima imagem mostra um córrego em primeiro plano com montanhas ao fundo; Sebastián se aproxima, se abaixa para beber água e para, pensativo, o quadro se fecha

até nos oferecer um primeiro plano de seu rosto, então começa o *flashback*.

São três planos que apresentam de maneira muito sintética a transposição da cidade ao campo. Na cidade o perfil de Sebastián está recortado da paisagem, afastado, separado dela. Já no campo, sendo filmado de longe e caminhando de frente, Sebastián está como que integrado à paisagem. A música confere a esta o caráter sagrado que os aimarás lhe atribuem. A figura de Sebastián parte da degradação da última imagem da cena anterior, em que ele estava caído no chão, para a força que adquire caminhando seguro pela paisagem do altiplano, ele é uno com ela como não é com a cidade, e como esta não o é com a paisagem, estranha selva de concreto incrustada em pedras milenares.

Depois deste trecho introdutório do filme, vale a pena voltarmos nossa atenção a mais três de suas cenas: o momento em que Sebastián estupra Basilia, a cena do julgamento que culmina com sua expulsão pela comunidade, e por fim a cena em que esta encontra Sebastián a bailar como Grande Senhor Dançante e debate se permite ou não que ele siga o ritual, quando voltamos ao presente do filme.

A cena em que Sebastián estupra Basilia se insere logo após as imagens de uma festa na comunidade, quando Sebastián retornara para ajudar a mãe depois da morte de seu pai. Vemos então mais uma imagem de Sebastián caminhando pelo descampado, ele para pensativo, a câmera nos oferece um plano próximo de seu rosto enquanto já ouvimos o som do *flashback* que vem a seguir, é a voz de Basilia cantando. No próximo plano vemos Basilia, que canta enquanto penteia os cabelos. Alguém lhe atira pedras, ela se vira e diz que apareça quem está jogando pedras; Sebastián se revela, tentando aproximar-se, mas ela lhe atira pedras e vira-se, sentando-se rindo e voltando a pentear-se. Passamos então a uma paisagem montanhosa; Basilia caminha subindo e atrás vemos que surge Sebastián seguindo a mulher. Uma música de flauta confere destaque à cena. Basilia continua andando pela paisagem escarpada, até que encontra Sebastián. Ele tenta lhe falar, ela diz que não quer ir com ele, mostra os *huayuritos* (sementes de olho de cabra) que vai levar como oferenda, o que na cidade não se conhece. Ele tenta agarrá-la, ela diz que tem que ir aonde estão os velhos deuses, lhe mostra o que leva de oferenda à Mãe Terra, aos deuses, ele lhe pergunta se acredita nisto, ela responde que os da cidade não acreditam nestas coisas, que Sebastián é um deles, que não sabem nada.

Sebastián a chama para ir com ele, tenta agarrá-la, ela diz que ele está acostumado a fazer assim com as mulheres da cidade, ele a cerca, Basilia não tem saída, em volta tudo é despenhadeiro. Sebastián tira o casaco para atacá-la, começa a se ouvir música, então vemos um plano afastado dos dois, Sebastián indo para cima de Basilia e derrubando-a no chão, enquanto a câmera se desvia deles num movimento lateral até revelar o rosto de Sebastián, que observa a cena do alto.

A memória do estupro parece ser uma das mais dolorosas de Sebastián, pois vemos que sua experiência de ser cindido lhe tirou inclusive a possibilidade de demonstrar e viver o afeto e o sexo de uma maneira natural, amorosa, e não pela força, pela redução à animalidade. O recurso de fazer com que o Sebastián atual observe a cena que ele viveu no mesmo plano apresenta-se aqui pela primeira vez, surgindo também ao final de outros *flashbacks* mais adiante no filme. É uma formalização bastante interessante da cosmovisão aimará a respeito do tempo, tal como exposta por Tata Tankara no início do filme, quando diz que passado e presente estão sempre juntos. Na conversa entre Sebastián e Basilia, vemos que ele havia deixado de compartilhar as crenças de seu povo; mas a festa anterior à cena é o único momento do filme em que se vê Sebastián alegre, sorrindo, dançando com Basilia, o que nos mostra que este homem só pode ser feliz no seio da comunidade.

O julgamento de Sebastián é antecedido por uma sequência de montagem paralela da perseguição dos homens da comunidade a Sebastián, enquanto Basilia chama Vicente para ajudar a defendê-lo. A cena se inicia com os homens trazendo Sebastián preso por uma corda; toda a comunidade já espera aglomerada, Sebastián é levado para o meio de todos e começam a acusá-lo. Um homem diz que, estando todos juntos, devem questionar Sebastián sobre o que fez. A câmera toma a cena em plano geral. Um homem dá um passo à frente para falar que eles haviam acolhido Sebastián como um irmão, em seguida outro sai da roda aproximando-se de Sebastián, a câmera o acompanha e dá a volta no homem, tomando a cena pelo outro lado, oferecendo-nos um plano médio do homem e de Sebastián um diante do outro. O homem traz papéis que provam que Sebastián ocultara a convocatória de outras comunidades para participarem de bloqueios de estradas, motivo pelo qual as outras comunidades agora os chamavam de covardes e aduladores. Além disso, acusa Sebastián de pegar para si metade do que

os gringos haviam dado como ajuda. A câmera se desvia um pouco para enquadrar duas mulheres em plano médio, uma delas começa a falar ao mesmo tempo acusando-o, gritam para que responda. A câmera se move então em direção a Sebastián, que tenta defender-se, dizendo que foi eleito autoridade, alega que aceitou a ajuda pelo bem de todos, mas que não entendem; um homem tenta golpeá-lo, é detido por outro, outro ainda dá um passo à frente para falar, diz que Sebastián pensa ser dono ou patrão da comunidade, que decidiu sem consultá-los, que não serve para nada. A câmera acompanha o homem voltando à roda e outro vindo falar, nos oferece um plano médio dele e de Sebastián frente a frente, o homem toma a voz em defesa de Sebastián.

Corte: chegam Basilia, Vicente e a mãe de Sebastián. Vicente pede licença para que sua mãe fale. A câmera oferece um plano próximo da mãe. Ela afirma que Sebastián lhe fez doer o coração quando foi para a cidade e mudou seu sobrenome, que o criou em vão, dizendo que não fosse frouxo, não fosse ladrão, não fosse adulator; diz que se é certo que ele roubou e mentiu, se seu pai estivesse vivo o mataria com as próprias mãos, e que Sebastián não é mais seu filho. Em seguida vemos Sebastián sem camisa, montado sobre um burro, de costas, sendo expulso pela comunidade, as pessoas lhe dizem que se voltar será morto a pedradas, que um aimará não deve mentir ou roubar. Então se vê a expulsão de longe, do alto, e novamente a câmera revela o rosto de Sebastián, que observa.

Logo vemos a cena em que Basilia vai levar a Sebastián um poncho e um pouco de comida para a viagem. Ele pede que ela parta com ele para a cidade, mas ela se recusa, dizendo que a comunidade jamais a aceitaria novamente se assim fizesse. Voltando ao presente, Sebastián finalmente chega à comunidade com a máscara presa às costas. Só estão os idosos e as crianças, já que os adultos foram prestar apoio aos mineiros que se levantaram contra o golpe militar. Sebastián logo encontra o *yatiri*, que o alerta de que, se os outros chegarem, o matarão. Sebastián pergunta por Basilia, Vicente e a mãe, diz ao sábio que veio para dançar até a morte como *Danzanti*, pois é dali e ali tem que ficar. Tata Tankara afirma que ali já ninguém mais baila o *Danzanti*, nem se lembra disto. Sebastián pede ao *yatiri* que interceda em seu favor, mostra a máscara e as vestimentas do *Danzanti*, e cantarola a música que traz na memória da infância. Logo, alguns idosos encontram máscaras e instrumentos para acompanhar

Sebastián. Começa então uma montagem paralela, em que se intercalam imagens da comunidade que retorna da luta junto aos mineiros, trazendo os corpos dos mortos em combate, e da preparação de Sebastián para dançar, paramentando-se como *Danzanti*. O som da orquestra originária acompanha a marcha dos indígenas que se aproxima, enquanto nas imagens de Sebastián ouvimos a música que os idosos começam a tocar. O vento sopra e se inicia o baile do *Danzanti*, as pessoas se reúnem em torno dele, a câmera vai afastando o foco, deixando o grupo de pessoas cada vez mais longe, abrindo-se enfim para a paisagem montanhosa, enquanto a música das flautas vai ficando distante até não mais se ouvir.

Os indígenas em marcha seguem caminhando, descendo por escarpas, soa a música da orquestra originária. Corte de som e imagem: plano próximo de um tambor; a câmera, em movimento ascendente, revela um mascarado que toca o tambor e o *Danzanti*, bem como pessoas em volta, que assistem sentadas. Novo corte para a marcha e a música orquestral, as pessoas passam, os burros com os mortos descem pelas montanhas. Outro corte, seguimos vendo a marcha, o som dos músicos que tocam para o *Danzanti* começa a se misturar à música orquestral, que vai baixando de volume até que soa somente a dos músicos. Em plano médio, as pessoas passam com os burros e os corpos, ao fundo está Sebastián bailando como *Danzanti*; as pessoas começam a cercá-lo, perguntando o que faz ali, e dizendo que eles acabam de lutar junto aos mineiros. A música para, o *yatiri* pede que esperem, explica que Sebastián está dançando uma dança antiga, mas alguém o interrompe, diz que chegaram com os mortos e encontram alguém dançando; Vicente se aproxima de Sebastián e pergunta por que veio, lhe diz que as pessoas o matariam. Corte para o *yatiri*: ele diz que Sebastián veio com todo o respeito pedir para bailar, que o deixem morrer assim para pagar suas culpas, Vicente pede que tenham paciência, a câmera circula em volta do grupo de pessoas, alguém diz que não está bem, que chegaram com irmãos assassinados e exigem respeito à dor que trazem, que retornam da luta junto aos mineiros.

A câmera se afasta deste grupo de pessoas até chegar a uma mulher que se volta sobre um dos corpos, dizendo “ay, *sobrinito*, levanta-te, quem te fez isto?”; a câmera se move entre as pessoas, mostra os corpos, uma mulher chora, pergunta por que se foi, ouvimos gritos, choros, uma voz de mulher que continua seu lamento, “como nos

deixou assim, como te deixaram assim, o que vamos fazer agora?”, a câmera desvia-se deste grupo ao redor dos corpos, volta a se aproximar do grupo em torno de Sebastián. Alguém diz que ele deve morrer, pergunta por que voltou, Vicente e Basília se colocam diante de Sebastián tentando protegê-lo, Vicente pede que não o matem, que escutem, uns tentam segurar outros que querem partir para cima de Sebastián, dizendo que ele deve morrer. O *yatiri* pede que o deixem bailar até morrer para que lave suas culpas, que está bailando a dança antiga com respeito, com a permissão dos anciãos, roga que não o matem. A câmera se aproxima de Tata Tankara, os outros fazem silêncio para ouvi-lo, ele segue dizendo que Sebastián dançará a dança antiga até morrer, pede que compreendam sua dor.

A música volta a ser tocada e Sebastián volta a dançar. Corte para plano próximo de uma mulher cabisbaixa envolta em uma manta escura, atrás dela passam os pés do *Danzanti*, a câmera o acompanha. Corte: o *Danzanti* em plano geral, sozinho, dança; ao fundo há fogo e fumaça, ouvimos o vento, a música de flautas vai baixando até ouvirmos só o vento e vemos apenas a silhueta do *Danzanti* bailando contra o céu. Há um *faux-raccord*, seguimos vendo o *Danzanti* contra o céu, ele cambaleia, entra a música orquestral, com batidas marcadas, ele cai e se levanta, volta a bailar, cambaleia, cai e levanta de novo, cambaleia mais um pouco até se derrubar de vez. A câmera se aproxima do corpo inerte, ouvimos somente o vento. Novo plano geral do casario, vemos um cortejo fúnebre. Plano mais próximo, vemos o cortejo avançar de frente, passa um burro que carrega o corpo, o cortejo segue, a câmera se detém nos pés de uma pessoa parada, e se ergue revelando Sebastián, que observa o cortejo. A lente fecha num plano próximo de seu rosto, volta a música orquestral e sobem os letreiros.

Estas duas cenas devem ser destacadas por seu conteúdo, o funcionamento da justiça e da tomada de decisões na comunidade aimará, e pela diferença com que são formalmente elaboradas. O primeiro é um julgamento ordenado, com acusações, provas e defesas, e a câmera o capta de maneira correspondente, em plano geral, mais parada, enquadrando todo o grupo de pessoas, ou destacando aqueles que vêm à frente para falar, em planos médios estáveis. Já na segunda cena, em que a decisão a respeito do ritual é tomada no calor da hora, todos falam ao mesmo tempo, exaltados, a câmera está solta, em movimento, no meio da ação. A montagem paralela entre a preparação de

Sebastián para o baile, com os idosos e as crianças, e o retorno dos *comuneros* em marcha, que voltam da luta junto aos mineiros, foge à regra da composição geral do filme, quase inteiramente construído por planos-sequências, e retoma um recurso só usado em seu trecho introdutório, quando se alternam imagens do campo e da cidade, sendo este portanto um procedimento reservado às sequências que se passam no “presente”. A montagem paralela é reforçada pelo som: a orquestra originária – que até então havia marcado o caminhar de Sebastián no retorno à comunidade - sonoriza a marcha, enquanto a dança de Sebastián é acompanhada pela música do baile, tocada em cena. O som dos dois espaços paralelos conflui, se encontra, antes mesmo de a marcha chegar, na imagem, aonde está Sebastián, momento em que se instaura a confusão. Quando o *Danzanti* baila sozinho no quadro, estabelece-se uma espécie de tempo mítico, marcado pelo som do vento e pelo desaparecimento de todos ao seu redor, para o qual convergiram o tempo das memórias da vida de Sebastián e o tempo da história¹¹¹, representado pela marcha dos camponeses indígenas.

Os aimarás têm hoje suas formas de justiça e organização reconhecidas pelo Estado plurinacional boliviano, mas há muito preferem recorrer a elas por não confiarem na lenta e parcial justiça dos brancos (VALDA, 1972). A justiça aimará é mostrada como uma forma bastante coletivizada em que todos têm direito a voz e a fazer defesas e acusações, e é também apresentada como uma justiça implacável. A permanência de tais práticas revela a existência de duas culturas radicalmente distintas em um mesmo país. Durante o julgamento, a mãe de Sebastián invoca alguns dos princípios éticos que norteiam a conduta aimará. São eles: *ama suwa* (não seja ladrão), *ama qhilla* (não seja traidor), *ama llulla* (não seja flojo), *ama lluhk'u* (não seja servil), alguns de origem incaica, e o último, agregado a partir da colônia (RIVERA, 2010). Vemos que Sebastián havia negado precisamente estes princípios, pois traiu sua comunidade, escondendo o chamado das outras para participação em bloqueios e fazendo o acordo com os americanos a sua revelia, roubou parte da ajuda, e fez com que a comunidade assumisse uma postura *floja*, servil, por aceitar a ajuda e não participar dos bloqueios. Outro problema importante que surge nesta cena do julgamento é a

¹¹¹ Souza Crespo se refere a memórias históricas e culturais (1999).

questão do papel da autoridade na comunidade aimará, já que esta deve submeter-se às decisões de todos, e não o contrário¹¹².

Nestas cenas, é interessante salientar a atitude de algumas personagens. No primeiro julgamento, o *yatiri* sequer aparece: trata-se de um julgamento “secular”, de assuntos ligados ao concreto, de ordem econômica e política, além de ética. Nele, o *yatiri* não intervém, o debate é de todos na comunidade. Já na segunda decisão, a respeito de um ritual, é a voz do *yatiri* que falará mais alto. Todos emitem suas opiniões, mas se calam para ouvir o que ele pensa, e aceitam sua proposta. Quando o assunto é de ordem espiritual, ritual, a opinião do idoso *yatiri* é a mais respeitada. O comportamento de Basilia também é digno de nota. Esta personagem é estuprada logo no início de sua relação com Sebastián. No entanto, quando passa a ser sua companheira, é uma mulher devotada, que acompanha e aconselha o parceiro. No momento em que Sebastián é acusado por todos, ela tenta defendê-lo, pedindo inclusive a ajuda de Vicente. Após ser expulso, Sebastián pede a Basilia que siga com ele para a cidade, mas ela se recusa, pois não quer desligar-se da comunidade. Por outro lado, Basilia sente falta de Sebastián, como vemos no diálogo com Vicente no início do filme. A personagem é fiel a seus sentimentos, mas sua individualidade não está acima da comunidade e nem de seus valores. Porém o que mais chama a atenção neste sentido é a personagem da mãe. No julgamento, Vicente e Basilia vão chamá-la, esperando que interceda em favor de Sebastián mas, lá chegando, a mãe diz que se o pai estivesse vivo, ele próprio o mataria, e que Sebastián não é mais seu filho. Aqui, a mãe age de forma totalmente distinta do que seria o padrão ocidental, em que a mãe “Jocasta” defenderia o filho sob toda e qualquer circunstância. A firmeza da mãe contra os desmandos do filho é notável, seu

¹¹² Algo que Sanjinés comenta em vários de seus escritos, principalmente ao relatar o episódio ocorrido durante a realização de *Yawar Mallku*, quando conta que a comunidade com a qual faziam o filme se recusava a participar da filmagem, e via a equipe de cinema com maus olhos. A equipe de Sanjinés não entende, pois tudo havia sido combinado com a autoridade local. Depois compreendem que, na comunidade aimará, é a autoridade quem deve submeter-se à vontade da comunidade, e não o contrário (SANJINÉS J., 1979).

gesto representaria a rejeição máxima para um indivíduo concebido nos moldes da família ocidental¹¹³.

5.2. O filme na obra de Sanjinés

La nación clandestina pode ser considerado uma grande síntese na obra de Sanjinés. *Ukamau (Así es)* (Bolívia, 1966), seu primeiro longa-metragem, é uma história de justiça perpetrada pelas próprias mãos, filmada em enquadramentos rigorosos, com personagens protagonistas, progressão linear do tempo e acúmulo de tensão. Neste filme, a injusta condição do índio tem como resposta uma solução individual, e o filme é regido por um tempo psicológico (KENNY, 2009), de espera (Espinal apud GARCÍA-Pabón, 1999)¹¹⁴. *Yawar Mallku (Sangre de condor)* (Bolívia, 1969) conta a história da luta contra a esterilização forçada de mulheres indígenas. O filme começa com o ataque repressivo da polícia a uma comunidade. Ignacio, autoridade do *ayllu*, é baleado e tem de ser levado à cidade em busca de atendimento médico. A esposa e seu irmão, que vive aí, têm de conseguir dinheiro para uma transfusão de sangue. A partir de então, *Yawar Mallku* é construído em montagem paralela entre o *flashback* da história de Ignacio e da luta contra a esterilização forçada, e o “presente” da deambulação de Sixto. Seu final, didático, indica uma superação coletiva (KENNY, 2009), quando Sixto retorna à comunidade e todos empunham armas para cima.

Em *El coraje del pueblo* (Bolívia, 1971) já não existe personagem protagonista, mas sim coletivo, e a câmera não é fixa mas está na mão, em meio à população. Os

¹¹³ Há algo “estranho” com relação a esta personagem no roteiro. Na primeira cena do filme, Vicente chama a idosa de “mãe” (pelo menos na tradução em espanhol das legendas), em seguida “mamita” (isto se ouve assim, em meio ao aimará em que o homem fala). Contando sobre o Último Senhor Dançante, a mulher refere-se a Sebastián como “hijo”. No final, quando Sebastián chega de volta querendo dançar, e pergunta ao *yatiri* por sua mãe, Tata Tankara diz que ela descansa com seu pai no panteão, e Sebastián chora. Parece que a mãe morreu. Então, como poderia ela aparecer de luto no início do filme, conversando com Vicente após a morte de Sebastián? A não ser que a velha do início seja uma outra anciã qualquer da comunidade, a quem Vicente chama de “mamita” (as palavras para senhora e mãe no aimará parecem confundir-se), não teria “lógica” ela estar ali neste momento. Será um furo no roteiro que soa tão bem encadeado? Embora apresentando uma concepção cíclica do tempo, o filme também tem uma construção linear, já que as memórias parecem evoluir no sentido do que aconteceu antes na vida de Sebastián para o que aconteceu depois, até desembocar em sua expulsão pela comunidade, o que nos traz de volta ao presente que esta história rememorada em *flashback* motiva. A presença da mãe no “presente” do filme é algo que escapa ao tipo de lógica que o filme parecia seguir. Fica a questão.

¹¹⁴ García Pabón toma a ideia de Luis Espinal de: Carlos D. Mesa (ed). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Don Bosco, 1982.

trechos fictícios são encenações de fatos verídicos, representados pela própria comunidade mineira que sobreviveu ao massacre denunciado pelo filme, que combina encenações de massacres históricos com a reconstituição dos fatos feita por várias testemunhas. Estão presentes personagens coletivos (o povo mineiro, as mulheres, os militares) e personagens individuais (cada uma das testemunhas), havendo no filme uma correspondente convivência do tempo individual das recordações com o tempo coletivo da encenação dos massacres e lutas, vivenciados de forma direta por todos. A história é contada por diferentes narradores: tanto as testemunhas, que tomaram parte dos eventos narrados, como um narrador externo, responsável pelo relato para o qual convergem as histórias de cada uma das testemunhas. As manifestações populares são filmadas em planos gerais, de forma que a massa de pessoas se funde à paisagem andina, e o ritmo do filme já não se estabelece mais na montagem entre os planos, e sim nos próprios planos (KENNY, 2009). Para Sofia Kenny, com *El coraje* formula-se um cinema que assume a função da cultura oral, relacionada à memória e à aprendizagem com o passado.

Após este filme, Sanjinés realiza no exílio, entre o Peru e o Equador, *Jakun Auka* (*El enemigo principal*) (Bolívia/Peru, 1974) e *Lloksy Kaymata* (*Fuera de aquí*) (Bolívia, Equador/Venezuela, 1977). *El enemigo principal* conta a história de uma comunidade quéchua que, após o brutal assassinato de um de seus membros, e a partir do contato com um grupo de guerrilheiros, resolve levar o *gamonal* a julgamento. A medida, no entanto, é em seguida violentamente reprimida. Este filme apresenta um narrador indígena que relata os fatos de frente para a câmera, em momentos que interrompem o curso da história reconstituída. Nesta interpelação materializa-se, de forma ainda mais concreta que em *El coraje*, o papel do narrador oral. *Las banderas del amanecer* (Bolívia, 1983), já produzido no retorno de Sanjinés à Bolívia, é um documentário que registra a movimentação política que conduziu o país de volta à democracia.

Depois destes filmes, de viés diretamente militante, voltamos à safra “autoral”¹¹⁵ de Sanjinés com *La nación clandestina*, considerado por muitos seu maior filme. Após *La nación*, sua próxima obra será *Para recibir el canto de los pájaros* (Bolívia, 1995). História de uma equipe de filmagem que, ao deslocar-se para uma comunidade indígena a fim de realizar um filme sobre a conquista espanhola, acaba reproduzindo com os índios a mesma relação colonizadora e opressiva dos invasores espanhóis. Neste filme ressurgue o velho tema indianista do amor inter-racial que, no entanto, aqui não acontece, mostra-se impossível¹¹⁶. *Los hijos del último jardín* (Bolívia, 2004) é o primeiro filme de Sanjinés mais centrado no universo urbano. Conta a história de um grupo de jovens que rouba dinheiro de um político corrupto para entregá-lo a uma comunidade indígena, que não o aceita. Como em *Para recibir...*, o tema que preside o filme é o da incomunicabilidade cultural entre os habitantes urbanos da Bolívia e os indígenas¹¹⁷.

Os primeiros haviam sido filmes “de tese”, depois Sanjinés passara a obras coletivizadas, militantes, e, com *La nación*, o diretor formula uma síntese que reúne as duas etapas anteriores. O filme retoma uma série de aspectos formais e de motivos temáticos que haviam aparecido antes na obra de Sanjinés. Por exemplo, o tema que já surgira em *Yawar Mallku*, dos irmãos separados entre o campo e a cidade, sendo que o irmão do campo representava engajamento e resistência, e o da cidade, alienação. Em *El coraje del pueblo*, um dos testemunhos é de um soldado que se recusa a atirar na hora do massacre, pois era originário daquela mesma região. É interessante que, em *La nación*, Sanjinés vai desenvolver justamente esta personagem do irmão que havia ficado na cidade, do soldado indígena, que nos outros filmes havia apenas sido esboçada. A

¹¹⁵ Para a noção de autor no cinema, originada da política dos autores dos *Cahiers du cinéma* na França, e transformada em sua transposição à América Latina, veja-se o trabalho de Jean-Claude Bernardet (1994), tomado como base para o debate que se apresenta no apêndice deste trabalho. O autor era, para os jovens críticos franceses dos *Cahiers*, aquele que imprimia uma marca pessoal à sua obra, mantinha uma espécie de matriz ao longo de sua carreira, a despeito das condições de produção da indústria de Hollywood. No Brasil, o conceito ganhou outro sentido, um tratamento original que conectou a noção de autoria à de responsabilidade histórica e utopia social. Tais ideias poderiam ser ampliadas à América Latina em geral, no período dos cinemas novos. Embora Sanjinés sempre tenha se declarado favorável a uma concepção coletivista da produção cinematográfica, implicada no uso do nome “Grupo Ukamau” em seus filmes, é inegável o caráter autoral de sua obra.

¹¹⁶ Doris Sommer analisa como a metáfora do amor interracial foi usada no discurso da construção nacional dos países latino-americanos pela literatura do século XIX (2004).

¹¹⁷ Ainda não tivemos acesso ao filme mais recente de Sanjinés, *Insurgentes* (Bolívia, 2012). Para um interessante comentário a respeito, ver RICHARDS, 2012. Em seu artigo, o autor discute as contradições da nova produção do cineasta que, abandonando a posição de oposição que sempre mantivera, teria passado a ser um aliado do atual *status quo*; sendo assim, seu último filme refletiria a nova versão oficial da história do país.

retomada da personagem protagonista neste filme se dá sobre uma figura essencial para pensar a comarca andina, o *cholo*¹¹⁸ que já não pertence à comunidade mas tampouco está integrado à cidade, onde segue marginalizado mesmo tendo mudado de sobrenome.

Também em *Yawar Mallku* havia a clara oposição cidade-campo presente em *La nación*, e se delineava o que viria a ser o grande tema deste filme, os reflexos da opressão social no interior do ser (GARCÍA-Pabón, 1999). De *El enemigo principal*, Sanjinés retoma o assunto da relação entre as esquerdas e os indígenas¹¹⁹. Além disso, *La nación* é uma representação ficcional dos fatos históricos documentados em *Las banderas del amanecer*. Sem falar na obsessão de Sanjinés com o tema da mortalidade infantil, representada pelos caixões de crianças que dominam a oficina de Sebastián, que se mostrava desde o curta *Revolución* (1963). Também é digno de nota o interesse que Sanjinés sempre manteve pelas formas de democracia popular: seja o assembleísmo dos mineiros, os *cabildos* indígenas ou os julgamentos aimarás, são imagens presentes em todos os seus filmes.

Na evolução estética de Sanjinés, há um progressivo abandono das formas narrativas cinematográficas convencionais, o que envolve a recusa à decupagem clássica, ao suspense e ao uso do primeiro plano. Em *Ukamau*, predominava uma alternância entre primeiros planos e grandes planos gerais. Sanjinés vai desenvolvendo uma câmera participativa, documentalizante, à altura de um homem, como que mais um participante dos fatos narrados, desenvolvimento que culmina com o plano sequência integral, concepção que colocou em prática em *La nación*¹²⁰. Tal maneira de filmar não corta a personagem no tempo e no espaço, mas a integra neles. O cineasta também vai criando uma maneira de representar a unidade do ser com o universo, seja através de grandes planos em que um grupo de pessoas aparece fundido à paisagem, seja pelo uso

¹¹⁸ *Cholo* costuma referir-se ao mestiço mais aproximado do índio, e foi por muito tempo um termo pejorativo, mas tem recebido valoração positiva por parte de grupos que reivindicam tal identidade. Para um esclarecimento sobre o termo, ver QUIJANO, 1980. Aqui, como em todas as menções deste texto aos termos *cholo* ou mestiço, trata-se de conceito sociológico, histórico e cultural, nunca racial.

¹¹⁹ O personagem do militante estudantil que foge dos militares em *La nación* chama a atenção por soar demasiado esquemático, parecendo que está aí apenas para ilustrar uma tese – a de que a esquerda boliviana não sabia comunicar-se com os povos originários –, mas, por outro lado, sua aparição se imbrica de tal maneira com as memórias de Sebastián, que deixa de ser gratuita. Talvez o problema seja a interpretação do ator – aliás, é possível pensar que Sanjinés tenha dificuldades na direção de atores urbanos, já que a equipe de filmagem de *Para recibir...* e os jovens de *Los hijos...* transmitem a mesma sensação de inautenticidade, bem como os estadunidenses de *Yawar Mallku*.

¹²⁰ Sanjinés foi quem propôs o termo (2012).

do plano sequência. O recurso a planos subjetivos¹²¹, presentes ainda em *Ukamau* e *Yawar Mallku*, vai dando lugar a outras maneiras de filmar, que não supõem uma individualização da personagem, mas a integram à comunidade e à paisagem. Desenvolve-se a interpelação direta ao espectador (pela voz *over* em *El coraje*, através do sábio indígena em *El enemigo*), que volta a desaparecer em *La nación*, em que o diretor retoma uma abordagem realista, porém transformada¹²².

Este filme recupera uma constante do cinema de Sanjinés, o uso de *flashbacks*, procedimento do cinema clássico que não foi abandonado pelo diretor. Ele parece ter encontrado em um uso particular deste recurso clássico uma maneira de dar expressão tanto à “cosmovisão andina” em que passado e presente são concebidos de maneira integrada, quanto às formas da narrativa oral, que pressupõem um presente em que o passado é chamado a ser atualizado para o aprendizado de uma lição¹²³. Os *flashbacks* apareciam em *Ukamau* como lembranças de Andres de sua esposa morta. Em *Yawar Mallku*, praticamente toda a história é contada por meio de *flashbacks*, interrompidos por imagens do presente em que Sixto busca dinheiro para salvar o irmão. Em *flashback* também se pode considerar que seja contada a história de *El enemigo*, já que a presença do narrador supõe um presente a partir do qual a história é contada, da mesma maneira que em *El coraje* os relatos das diferentes testemunhas podem ser considerados *flashbacks* que vão culminar na atualização do massacre.

Com relação à construção de *La nación clandestina* em *flashbacks*, não se pode dizer que seja a “consciência” de Sebastián que os motiva, já que há várias imagens do passado de que ele não participa: as cenas de Basilia com o *yatiri*, de Basilia com Vicente, ou de Vicente procurando por Sebastián na cidade. Talvez pudéssemos pensar que os *flashbacks* não emanam somente de Sebastián, mas também de Basilia e de

¹²¹ Aqueles em que a câmera oferece um enquadramento equivalente ao olhar de uma personagem, bastante comuns no cinema de narrativa clássica.

¹²² “Realismo” é um termo bastante equívoco. Quando o mencionamos em relação a *La nación clandestina*, queremos dizer que há neste filme um retorno à transparência (XAVIER, 2005a), diferente da mediação assumida que se encontrava nos filmes anteriores de Sanjinés. David Wood propõe, para definir este novo realismo encontrado pelo diretor em *La nación*, a ideia de um “realismo andino” (2012).

¹²³ Inclusive, diz-se que no cinema não existe pretérito, porque mesmo quando se trata de imagens do passado, estas são experimentadas pelo espectador no contínuo presente cinematográfico (PÉREZ, 2001). Sobre a linguagem da narrativa oral no cinema, Sylvia Nemer lembra o célebre texto de Walter Benjamin a respeito do narrador ao analisar este aspecto de *Deus e o diabo na terra do sol* a partir da relação do filme com a literatura de cordel (2007).

Vicente, personagens que aparecem nas cenas que se intercalam com as de Sebastián na cidade no primeiro quarto do filme. Mas há uma cena em que nenhum deles está presente, aquela em que os homens da comunidade discutem a traição de Sebastián. Assim, em *La nación*, não se pode considerar que os *flashbacks* correspondam estritamente a memórias subjetivas de alguma personagem; aqui o narrador do filme compartilha da articulação dos momentos do presente e do passado, sendo este um dos dados fundamentais da composição formal do filme.

5.3. Indigenismo e neo-indigenismo

Para a leitura da obra de Sanjinés, e de *La nación clandestina* em particular, pode ser útil uma aproximação ao chamado neo-indigenismo literário da região andina. Analisando a transfiguração do indigenismo em neo-indigenismo, Antonio Cornejo Polar afirma que o indigenismo “clássico” deixa de ser hegemônico a partir dos anos 1940, para ser deslocado por uma narrativa urbanizada. Segundo Cornejo Polar, o indigenismo consiste no cruzamento entre duas culturas, duas sociedades, a partir do lado “ocidental” das nações andinas. O autor lembra Mariátegui, que diferenciava o “indigenista” do “indígena”. O indigenismo seria obra de mestiços, não no sentido biológico, mas no sociológico, histórico e cultural. Sua definição, nas palavras do crítico (CORNEJO Polar, 1994a, p.722):

Dicho de ánimo puramente ejemplificatorio: las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura en español, las convenciones artísticas de raíz europea, etc) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda nacionalidad, etc) para interpretar y comprender (según se trate de la producción o de la recepción) la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quéchua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor del indigenismo. Por supuesto, un segundo análisis puede demostrar que lo indígena es capaz de escapar del marco del referente e influir en otras instancias del proceso de producción.

A distinção entre o referente do discurso indigenista (o índio) e o produtor e o receptor deste discurso (as camadas urbanas e ocidentalizadas dos países andinos) é compreendida por Cornejo Polar, em outros trabalhos seus, através do conceito de

heterogeneidade, com que caracteriza a convergência de dois sistemas sócio-culturais diversos dentro de um mesmo espaço textual (CORNEJO Polar, 1982). De acordo com o crítico, o indigenismo dos anos 1920 transforma os suportes ideológicos e as convenções artísticas do indianismo, constituindo-se num movimento anti-oligárquico, com vínculos com o socialismo, tornando-se parte do debate sobre o caráter das nacionalidades andinas, da “questão nacional”. Cornejo Polar afirma que, apesar de suas contradições, este indigenismo conseguiu destruir estereótipos hispanistas e gerar uma consciência nacional mais atenta aos indígenas e mestiços, ou com eles identificada.

Com o tempo o indigenismo se desenvolve, surgem textos que, embora ainda ligados à tradição indigenista, a transformam, pela introdução de perspectivas mais antropológicas do que sociais, pela diluição do tom de denúncia e reivindicação, pelo recurso a novas técnicas e procedimentos narrativos, e assim por diante. Trata-se do que se convencionou chamar de “neo-indigenismo”, parte de um movimento mais amplo na narrativa latino-americana, modernizada pelo circuito internacional, mas ainda embebida na matriz estético-ideológica do regionalismo. O neo-indigenismo possui uma dinâmica modernizadora, porém adentra no húmus cada vez mais profundo das sociedades andinas, o que lhe confere uma dupla capacidade de preservação e mudança (CORNEJO Polar, 1994a). Nas palavras de Cornejo Polar (1994a, p.737):

Así, por ejemplo, lo que era costumbre, leyenda y a veces sólo superstición se convierte en racionalidad mítica y – lo que es mucho más significativo – comienza a formar parte no del universo representado sino de la perspectiva desde la que se enuncia el relato, al mismo tiempo que la estructura narrativa queda impregnada del temple lírico de las canciones andinas y el español se hace permeable – no sólo en los diálogos – a los requerimientos de la lengua quéchua.

Já não se trata portanto do mundo andino interpretado com os atributos da modernidade, mas da *modernidade vista a partir de uma perspectiva aderida à racionalidade indígena*, o que Martin Lienhard chama de “*indigenismo al revés*” (apud CORNEJO Polar, 1994a)¹²⁴. Depois do neo-indigenismo, desenvolve-se a literatura de

¹²⁴ Cornejo Polar toma a ideia de Lienhard de *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de José María Arguedas*. Lima: Latinoamericana editores, 1981.

testimonio, a meio caminho entre a literatura indígena e a indigenista, de que *Si me permiten hablar - testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) é um exemplo. Hoje, está consolidada a existência de uma literatura indígena escrita em línguas nativas, realizada principalmente no México e no Peru. De acordo com Jean Franco, esta literatura teve precursores nos anos 1920 e 1930, com Andrés Henestrosa e José María Arguedas, que escreveram parte de sua obra em zapoteco e quéchua, e reemerge nos anos 1980, atrelada aos movimentos políticos de reivindicação indígena que afloravam então. Tal produção tem muitas vezes se debruçado sobre os processos de alienação e desenraizamento envolvidos na migração (FRANCO, 2005)¹²⁵. Uma literatura oral indígena existe, obviamente, há muito mais tempo. Arguedas analisa alguns cantos quéchuas em que se desenvolve o tema da solidão, que passa de ser “cósmica” a uma solidão individual conforme se intensifica o fenômeno da migração do índio à cidade (ARGUEDAS, 1962/1963).

Vários elementos do desenvolvimento do indigenismo ao neo-indigenismo na literatura, conforme descrito por Cornejo Polar, nos permitem pensar a obra de Sanjinés e sua evolução estética. Em primeiro lugar, o próprio *parti pris* de se usar uma forma artística ocidental (um longa-metragem de cinema, um romance) para tratar de um referente indígena. Sanjinés começa aproximando-se deste referente com uma concepção, uma tese, um roteiro fechado. A partir de seu contato com as comunidades indígenas, o indígena “escapa ao marco do referente”, e passa a influir em outras instâncias do processo narrativo. Há algo de tese sociológica e de denúncia num primeiro momento, depois filmes diretamente militantes, que evoluem em direção a um olhar mais antropológico, à busca pelos testemunhos dos próprios protagonistas das histórias que se narram, como ocorreu na escrita com o desenvolvimento dos livros de *testimonios*¹²⁶. Com *La nación*, Sanjinés volta a um cinema autoral, no entanto a forma

¹²⁵ Jean Franco não deixa de analisar as contradições de tal literatura: por um lado, a transposição das línguas nativas em escrita fonética se deu, na colônia, com intenções de catequese, e, depois, foi feita por antropólogos e linguistas brancos. Há ainda o problema do público: os leitores pertencem ao mesmo círculo restrito dos escritores, que é aquele dos índios alfabetizados, normalmente bilíngues, o que não compreende a maior parte da população indígena. Franco menciona ainda como a emergência de vozes femininas nesta literatura vai de encontro à visão mais comum do índio sempre imerso na comunidade. Questionando o papel das mulheres neste espaço, a literatura indígena feminina reivindica muitas vezes a subjetividade e a individualidade próprias de tais mulheres (FRANCO, 2005).

¹²⁶ Inclusive, a protagonista do célebre *testimonio* literário *Si me permiten hablar* é uma das testemunhas de *El coraje del pueblo*.

não é mais aquela de *Ukamau*, aqui o indígena já não é apenas parte do universo representado, como afirma Cornejo Polar, mas da “perspectiva a partir da qual se enuncia o relato”, a estrutura narrativa está impregnada pela “cosmovisão andina”.

Numa aproximação da obra de Sanjinés à literatura, alguns paralelos poderiam ser traçados, por exemplo, entre certos procedimentos formais encontrados pelo diretor para a representação do referente indígena, e aqueles elaborados por José María Arguedas em sua escrita ficcional. Há, na obra dos dois artistas, o achado da personagem coletiva como maneira de dar expressão à integração do indivíduo à coletividade, que observaram nas comunidades indígenas. Em Arguedas, isto encontrou formalização através do desaparecimento da primeira pessoa do singular como base narrativa e da imposição do plural em determinado momento de *Los ríos profundos*, ou da composição de uma obra coral em *Todas las sangres*, romance em que a voz do narrador é uma no meio de um coro de vozes, visto que os diálogos estruturam a obra (CORNEJO Polar, 1973). Há também a busca pela representação da concepção andina de um mundo integrado, em que cada elemento da natureza e o homem são unos; o que observamos no uso da movimentação de câmera e do plano sequência nos filmes de Sanjinés, e nas descrições presentes em *Los ríos profundos*, que, carregadas de subjetividade, revelam absoluta intimidade entre sujeito e objeto (CORNEJO Polar, 1973).

Elemento importante na obra de Arguedas (CORNEJO Polar, 2003; LIENHARD, 1990), a transposição ao espanhol da oralidade indígena pôde ser resolvida, no cinema de Sanjinés, com a presença direta do idioma falado, ou pela recorrência às formas da narração oral (o testemunho em *over* de *El coraje*, a presença do narrador em *El enemigo*). *Ukamau* apresenta-se orgulhosamente como o primeiro filme boliviano falado em aimará, e o bilinguismo é um tema que recebe atenção neste filme, pois caracteriza o *cholo* Rosendo Ramos e sua esposa (ele fala aimará com os indígenas, mas, diante deles, emite solilóquios em espanhol). Em *La nación*, vimos como o fenômeno do bilinguismo marca os habitantes da periferia de La Paz.

Outra aproximação entre a obra de Arguedas e a de Sanjinés poderia ser pensada

a partir da função da música na obra de ambos¹²⁷. Em Sanjinés, observa-se sua importância fundamental em *Ukamau* e em *La nación clandestina*. No primeiro filme, a *quena* representa a cultura do índio, e também uma ameaça ao opressor; é um motivo formal essencial como elemento de tensão: o assassino ouve a *quena* como o castigo que se aproxima. Em *La nación*, a música, composição erudita a partir de motivos musicais andinos, confere sacralidade à paisagem. Com relação ao tempo narrativo, a superposição e imbricação de passado, presente e futuro como formalização da concepção andina do tempo, presente em *La nación*, é um dos elementos que chama a atenção dos críticos na obra de Arguedas (LIENHARD, 1990). No nível temático, uma preocupação central tanto na obra de José María Arguedas como naquela de Sanjinés é o processo de individualização e alienação do indígena na cidade. Outro assunto que permeia a obra de ambos os artistas é o do significado da morte de acordo com a concepção indígena¹²⁸.

A respeito de Arguedas, Cornejo Polar afirma que sua evolução literária deveu-se, por um lado, ao constante esforço por religar a linguagem narrativa ao mundo que a suscitava; por outro, à presença do leitor, já que o escritor estava preocupado não somente com a fidelidade à realidade, mas com a inteligibilidade de sua obra, visto que esta, abordando o universo indígena quéchua, devia ser transmitida a um leitor de idioma espanhol (CORNEJO Polar, 1973). Em Sanjinés, também a preocupação pela inteligibilidade da obra é o motor de seu desenvolvimento estético. No entanto, seu caminho é o oposto: partindo do lado ocidental da sociedade boliviana, Sanjinés vai se

¹²⁷ Rama analisa a dupla função da incorporação da canção popular nos contos e romances de Arguedas. Por um lado, a canção tem a função mais elementar de tipificação e ambientação realista, por outro, oferece uma síntese dos significados superiores da obra, espécie de chave de tradução entre as duas culturas que aí estão em contato. Segundo Rama, a canção potencializa a tendência lírica presente nos textos de Arguedas, e pode servir à compreensão da própria estrutura de *Los ríos profundos*, musical na articulação de tonalidades e no manejo combinado de melodias e ritmos, uma espécie de coro cuja composição corresponde a uma exigência mais harmônica do que narrativa (RAMA, 2004).

¹²⁸ Não se pode deixar de mencionar a associação que nos vem à mente entre a dança de Sebastián em *La nación* e aquela do *danzante de tijeras* do conto de Arguedas “*La agonía del Rasu Ñiti*”. Este relata a última dança do *danzak* moribundo Rasu Ñiti, que encontra continuidade através de seu discípulo. A frase presente no conto “*el Dios esta creciendo, ¡matará el caballo!*” refere-se ao mito de *Inkarri*, compilado por Arguedas e Josafat Roel Pineda em pesquisa antropológica realizada em Puquio. *Inkarri* é a mitificação do último Inca e também a personificação do povo quéchua anterior à conquista. Assim, de acordo com Cornejo Polar, no conto a morte é percebida não sob o cânone da elegia funeral, mas em tom de hino triunfal: a fé histórica na resistência do povo quéchua se enlaça com o tema da sucessão humana como signo de imortalidade (1973). Em *La nación clandestina* também a dança de Sebastián tem um sentido de continuidade para além da morte, pois o reintegra no seio da comunidade e devolve a ela a força ritual de sua cultura. Sofia Kenny vê a morte, neste filme, como elo de ligação entre o tempo individual e o coletivo (2009).

aproximando cada vez mais da comunidade indígena, com quem produz seus filmes, num primeiro momento, e a quem busca como espectadores, em seguida. É a discussão das obras com este público popular e indígena que vai levando o cineasta a novas proposições formais¹²⁹. No caso de *La nación clandestina* em particular, Sanjinés parece endereçar-se aos dois lados da sociedade boliviana: para um, mostra a autenticidade das formas de organização indígena, seu caráter solidário, coletivista, de respeito à justiça e à natureza. Para o outro, exhibe o estado de degradação a que pode chegar o indígena na cidade, aquele que pretende negar suas raízes¹³⁰.

5.4. A personagem do mestiço/migrante

A emergência da figura do mestiço na literatura é analisada por Ángel Rama através da obra de José María Arguedas. De acordo com Rama, Arguedas ao mesmo tempo em que buscou conservar as demandas sociais, econômicas e políticas dos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), criticou o indigenismo de Mariátegui pela atenção exclusiva no índio e em seu dominador, que, superposta à

¹²⁹ É o próprio Sanjinés quem comenta este desenvolvimento estético e sua motivação (1979).

¹³⁰ Nas entrevistas de Sanjinés a que tivemos acesso e em seus textos, o cineasta nunca faz menção a uma relação direta, intencional, com a literatura da região andina. Mas a leitura de sua obra em associação com o indigenismo literário foi uma estratégia utilizada também por García-Pabón que, para justificá-la, afirmou: “Esta comparação mostra-se necessária já que, a primeira vista, a obra fílmica de Sanjinés pareceria ter sido construída sem antecedentes estéticos latino-americanos – a crítica limitou-se a assinalar a influência do neorealismo no estético (Hess) e do marxismo no político (Gumucio Dagron; Mesa) –, sobretudo pela ausência de outros realizadores que tenham tentado aproximar-se com profundidade ao universo indígena. Mas o intertexto subjacente à obra de Sanjinés é, sem dúvida, a literatura indigenista” (GARCÍA-Pabón, 1999, p.92). O autor analisa a presença de metáforas recorrentes na literatura indigenista – como o estupro e o sangue (*yawar*) – na obra de Sanjinés. García-Pabón opõe-se à leitura que críticos como Mesa e Gumucio fizeram de *Ukamau* como obra “arguediana” (de Alcides Arguedas), e propõe também uma aproximação da obra de Sanjinés àquela de José María Arguedas. Com a ideia da existência de um indigenismo cinematográfico, Sofia Kenny pesquisa o cinema boliviano: desde o mudo, passando pela produção documental de Jorge Ruiz, desenvolvendo-se com plenitude estética em Sanjinés, e chegando finalmente de fato às mãos dos próprios indígenas com a experiência em vídeo do CEFREC (*Centro de Formación y Realización Cinematográfica*). No período silencioso, as histórias tratavam de problemáticas universais a partir de uma ótica ocidental e com estrutura narrativa clássica, interpretadas por atores não indígenas, com recriação cenográfica e uso do castelhano. Eram filmes para exibição em salas, para espectadores urbanos, não dirigidos a um público originário, feitos com investimentos pessoais dos realizadores, autores da burguesia nacional e estrangeira, imbuídos de espírito aventureiro. Kenny supõe uma ligação entre *La nación clandestina* e *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, sugerida pelo nome do protagonista de *La nación*, que seria uma homenagem àquela do filme de Ruiz. De acordo com a pesquisadora, ambos os filmes tratam da importância da comunidade na vida e na integridade pessoal, do significado da morte, entre transposição e permanência, e da busca pela identidade. Enfim, é possível pensar que a fase do cinema silencioso estaria mais relacionada ao indianismo, a partir da obra de Ruiz começaria o indigenismo, e a obra de Sanjinés corresponderia ao advento do neo-indigenismo na literatura, quando as obras se tornam muito mais imbricadas com a cultura indígena.

dicotomia costa-serra, reforçava a tese dualista do pensamento peruano, sem fazer justiça à maior complexidade da estrutura social do país, e sem reconhecer a contribuição de novos setores, tais como os mestiços. De acordo com Rama, foi para apresentar-se como intérprete da maioria nacional que o indigenismo arquetípico assumiu a representação do indígena. O setor intermediário que o produzia não foi capaz então de afirmar valores próprios, mestiços. Caberia à terceira geração indigenista inverter os termos: embora dispondo de conhecimento maior da cultura indígena, será a primeira a descobrir o mestiço e sua cultura. No indigenismo dos anos 1920, o papel redentor que o marxismo atribuía ao proletariado foi transferido ao índio puro, integrante dos *ayllus*. Pouco a pouco, este papel foi atribuído ao mestiço, que passou a ser valorizado em função de sua capacidade de preservação de elementos da herança indígena no processo de aculturação (RAMA, 1989).

Este personagem e esta classe intersticial foram o assunto fundamental dos ensaios etnológicos de Arguedas. A aproximação ao mestiço, no entanto, não se realizou livre de suspeitas. Segundo Rama, a ambiguidade e a aparente anti-heroicidade desta figura inquietavam o escritor, que viu o mestiço em ligação estreita com os fazendeiros, cumprindo as tarefas mais indignas; passando rapidamente de um lado para o outro, sem se comprometer com nenhum deles; de forma que sua capacidade de adaptação a ambientes hostis podia ser entendida como falta de moral (1989, p.XVII). Arguedas analisou em profundidade o fenômeno da mestiçagem e da *cholificación*, através de uma galeria de personagens no decurso de sua obra ficcional. O processo de transformação da sociedade peruana e suas consequências sobre o mundo índio foi visto de maneiras diversas pelo escritor, que o percebeu às vezes sob signo positivo (como no estudo antropológico sobre as transformações culturais no Valle do Mantaro, em que observou mudanças com conservação e manutenção do orgulho “*cholo*”), e outras vezes testemunhou com terror como as bases da cultura quéchua estavam sendo destruídas pelo individualismo (CORNEJO Polar, 1973).

Desde *Yawar Fiesta* aparecia a preocupação com o homem emigrado que volta para a aldeia. Em vários de seus livros Arguedas analisará a função que poderá adquirir esta figura em seu retorno. Mas nunca foi tão fundo no tema como através de Ernesto, narrador e protagonista de *Los ríos profundos*, um branco cuja língua mãe e cultura são

quéchuas – tal como o próprio escritor –, figura que já havia sido esboçada em contos do início de sua carreira literária. Nas *chicherías*, Ernesto encontra seres marginais como ele próprio, os soldados-índios que vêm da cidade para reprimir o movimento das *chicheras*. Assim, neste restrito ambiente, que reúne várias figuras marginais, revela-se uma gama de possibilidades diferentes e até opostas no processo de *cholificación*: a mudança com fidelidade às origens, a completa alienação, ou a persistência na marginalidade. Em *Todas las sangres*, há uma constelação de personagens ligadas ao fenômeno da mestiçagem. Entre elas, o mais cruel dos *gamonales*, que usurpa terras indígenas, o *mandón* que deve castigar os índios sob as ordens do senhor, o soldado que não tem coragem de atirar numa comunidade ao ouvir os cantos que os índios entoam como forma de resistência pacífica, e até o grande senhor serrano “devedor da cultura quéchua”, mas oposto à “realidade do homem indígena concreto” (CORNEJO Polar, 1973, p.218). A figura que ganha papel central, no entanto, é a de Rendón Willka, índio que passou um tempo em Lima e retorna à região de origem com projeto que reivindica não a eliminação do aporte ocidental, mas a constituição de uma sociedade moderna regida por valores quéchuas (CORNEJO Polar, 1973). Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* configura-se já o triunfo da ambição pessoal, do individualismo: a descida dos serranos para a costa representa um processo de transformação que põe em risco sua identidade e sobrevivência (CORNEJO Polar, 1973).

Em suas últimas análises da obra de José María Arguedas, Cornejo Polar deslocou o foco do mestiço para o migrante, conceito concebido, entre outros textos, a partir de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. O “forasteirismo” vivido e representado por Arguedas refletiria a “desassossegada experiência de ser homem de vários mundos, mas afinal de nenhum, e de existir sempre – desconcertado – em terra alheia” (2000a, p. 129). De acordo com Cornejo Polar, a produção de Arguedas pode ser considerada a gesta do migrante num país que, em menos de cinquenta anos, converteu-se de rural em urbano, dada a magnitude do fenômeno migratório campo-cidade no Peru. A “condição migrante”, para Cornejo Polar, refere-se a uma vivência do tempo que acumula sem sintetizar as experiências, condição em certo ponto contrária ao afã sincrético que domina a índole do mestiço. No discurso do mestiço, há em geral um gesto sintético que opta por uma fusão no nível da língua culta (Cornejo Polar menciona o exemplo do Inca

Garcilaso), em que se opera uma tradução explícita ou subterrânea, que produz, numa voz monológica, um efeito de conciliação em que um dos termos deve diminuir suas diferenças para facilitar a síntese. Já o discurso migrante teria uma dinâmica centrípeta, de um diálogo aberto e inconcluso. A consciência do migrante estaria mais atenta à fixação de suas experiências distintas e contrárias do que à formulação de uma síntese globalizadora. O sujeito migrante é caracterizado por uma radical heterogeneidade, pela instabilidade, pelo deslocamento (CORNEJO Polar, 2000b).

De acordo com Cornejo Polar, desde tempos remotos até hoje existe algo como uma “retórica da migração”, que compreende normalmente o ponto de chegada como um espaço hostil, e situa na origem camponesa “uma positividade quase sem fissuras, com frequência vinculada a uma natureza que é sinal de plenitude e signo de identidades primordiais” (2000b, p.301). Dentro dessa tradição, o crítico menciona o cancionero e o vocabulário quéchua em que há numerosas expressões de desenraizamento, que quase sempre estão relacionadas à migração para a cidade. O autor cita um conhecido *yaraví* (“já me vou a uma terra longínqua,/a um lugar onde ninguém me espera,/onde ninguém saberá se eu morrer,/onde ninguém por mim chorará”)¹³¹, marcado pelo desenraizamento e pela nostalgia.

5.5. A desconstrução da mestiçagem

Desde a emergência dos movimentos indígenas nas décadas de 1960 e 1970 vem-se realizando na Bolívia uma desconstrução do discurso da mestiçagem como ideologia das elites *criollo*-mestiças para forjar a identidade nacional boliviana, elaborado primeiro pela oligarquia e logo pelas classes médias a partir da revolução de 1952, e que teria sido revertido somente a partir do surgimento do movimento indígena katarista¹³². Silvia Rivera Cusicanqui analisa o fenômeno da mestiçagem, e do discurso a respeito dele, a partir de três horizontes na história da Bolívia, o colonial, o liberal e o

¹³¹ *Yaraví* é um tipo de canção difundido principalmente no Peru, uma criação mestiça cuja origem remonta aos *harawi* indígenas.

¹³² Javier Sanjinés analisa como foi se construindo na Bolívia o que chama de discurso da mestiçagem, na ensaística de Franz Tamayo, Augusto Céspedes, Carlos Montenegro e na obra inicial de René Zavaleta Mercado, ou na pintura de Guzmán de Rojas, e como tal discurso foi virado pelo avesso pelo katarismo, que aborda na versão moderada de Víctor Hugo Cárdenas e na versão radical encontrada nas declarações de Felipe Quispe.

populista, entendidos como três estágios de um processo de ocidentalização.

Durante a colônia, a mestiçagem foi muitas vezes resultado do estupro, e os mestiços culturais serviram como articuladores, intermediários entre dois mundos. Durante a fase liberal do período republicano, as proclamações legais de igualdade serviram como mecanismos de encobrimento do substrato inconsciente da dominação social, que escondiam a permanência dos critérios pigmentocráticos e racistas do horizonte colonial. No altiplano, o mestiço rural aliou-se aos *terratenientes* na usurpação de terras dos *ayllus*, e muitas vezes serviu como *matón* do exército privado dos latifúndios, ponta de lança civilizatória. Neste período, autores indigenistas e anti-indigenistas recusaram o *cholo*. De acordo com Silvia Rivera, era mais comum o escritor branco identificar-se com o índio do que com o *cholo*. Alcides Arguedas, máximo representante do sentimento anti-*cholo*, mostrou o mestiço como traidor, incapaz de lealdade nem para consigo mesmo nem para com os seus, personagem de individualismo exacerbado. Após a Guerra do Chaco, nos anos 1930, a celebração da mestiçagem começa a tornar-se hegemônica para, a partir de 1952, ser parte da ideologia oficial do Estado. Neste momento, imaginou-se a comunidade¹³³ em torno da identidade mestiça, numa tentativa de articulação de um sentido de pertinência por parte das camadas médias da população. Erigiu-se assim o mito nacionalista do mestiço como “homem novo”, que expressava um desejo de homogeneização cultural, que encontraria no mestiço o desaparecimento do conflito que caracteriza a sociedade boliviana (RIVERA, 2010).

Tal imaginário, no entanto, de acordo com Silvia Rivera, não representa mais do que uma compensação pela sensação de desenraizamento e insegurança configurada no trânsito aculturador índio-*cholo*-mestiço. A celebração da mestiçagem como fusão de raças e culturas impede a compreensão do fenômeno, resultante histórico de processos de violência e despojo cultural. Os processos de *cholificación* e mestiçagem, longe de contribuir à homogeneização da sociedade, só multiplicaram os estratos dominados e excluídos. O mestiço internaliza a violência, tornando-se vítima e executante da opressão na cadeia de dominação herdada do horizonte colonial; em sua complexa articulação interna, ao invés de desaparecer, renovam-se as oposições entre as culturas

¹³³ Silvia Rivera refere-se ao conhecido trabalho de Benedict Anderson.

ocidental e indígena. Em nome de uma identidade cidadã formal, ilusória e precária, introduzir-se na sociedade ocidentalizada envolve para o mestiço um doloroso processo de autonegação, que implica uma alta dose de frustração e ressentimento (RIVERA, 2010).

Com a emergência do movimento katarista nos anos 1970, o discurso da mestiçagem começa a ser virado “de cabeça para baixo” (SANJINÉS C., 2004). Citando Thérèse Bouysse, Rivera lembra que no período pré-hispânico o aimará era a língua franca de uma multiplicidade de *ayllus*, que não se percebiam como um “povo”. Foi a experiência colonial que produziu a unificação forçada. A identidade aimará começa a constituir-se no século XVIII, com o cerco de seis meses sobre La Paz liderado por Tupaq Katari. Os kataristas dos anos 1970 estabelecem a identidade aimará como eixo articulador de suas reivindicações, identidade para a qual confluem o estrato profundo dos horizontes inca e pré-inca, a história das lutas anticoloniais dos séculos XVI-XVIII e a memória mais recente das mobilizações anti-liberais do século XIX (RIVERA, 2010). Segundo Rivera (2010, p.56), no entanto:

...fue la experiencia de la discriminación racial y cultural del presente la que catalizó estos diversos horizontes de la memoria colectiva, permitiendo reinjertar la historia andina en la identidad de las nuevas generaciones aymaras – aculturadas, escolarizadas, urbanizadas -, logrando así una renovación del sentido del pasado para vislumbrar las imágenes políticas y sociales de un futuro deseable y posible.

O programa “máximo” do movimento katarista, desde o século XVIII, seria o *pachacuti*, a reversão total da ordem colonial. Seu programa “mínimo”, a coexistência, o respeito à autonomia e à normatividade do povo aimará. Em novembro de 1979, os aimarás se levantam em um cerco à cidade de La Paz, em apoio ao chamado da *Central Obrera Boliviana* para uma greve geral contra o golpe de Estado promovido pelo militar Natusch Busch. De acordo com Silvia Rivera, foi “uma das mobilizações mais imponentes da história contemporânea” (2010, p.151).

A respeito de *La nación clandestina*, Sofia Kenny associa momentos da trajetória de Sebastián à história da Bolívia, vendo a personagem como metáfora – ou,

quem sabe, alegoria¹³⁴ – do país. Realmente, o filme faz menção a dados concretos do processo histórico boliviano. Quando visita a comunidade, vestido de soldado, Sebastián argumenta apelando ao vigente pacto militar-*campesino*. E na assembléia no início do filme, os aimarás dão vivas a Tupaq Katari e debatem sobre o chamado da *Central Única de Trabajadores Campesinos* para apoiar a greve proposta pela *Central Obrera Boliviana*. Assim, não há dúvida de que aqueles camponeses fazem parte do movimento katarista que emergiu nos anos 1970, e que o momento “presente” do filme corresponde ao histórico levante de 1979¹³⁵.

A crise de 1979 é compreendida por Zavaleta Mercado como um momento crucial de autodeterminação nacional-popular na história da Bolívia, verdadeiro ponto de viragem em que há uma ruptura com a ideologia hegemônica nacional-revolucionária que se constituía desde 1952. Para ele, o apoio camponês à greve geral dos operários representa a constituição de um novo bloco histórico, uma “*asomada de la multitud*”, em que ocorre a incorporação de métodos políticos de luta agrária clássica, a lógica do cerco, ao padrão de insurreição da classe operária. Zavaleta vê na consistência da atuação do movimento camponês, sobretudo aimará, um fato transcendente na história boliviana, que cancela o método do golpe de Estado, este que já não era anomalia na política do país. O katarismo punha o peso nas formas de organização milenares, era o “*ayllu* em ação”. Neste momento, de acordo com Zavaleta, cada pólo da sociedade recorda sua história, os aimarás retomam antigas formas de luta, e os cidadãos, seu pavor atávico ao levante indígena. A crise manifesta as impossibilidades centrais do Estado boliviano, os limites não democráticos da revolução democrática de 1952. Em sua análise dos acontecimentos de 1979, Zavaleta discute a dificuldade de aplicar a democracia representativa em um país como a Bolívia, já que isto supõe a

¹³⁴ Para o conceito de alegoria nacional no cinema, ver os trabalhos de Ismail Xavier (1997, 2005b).

¹³⁵ De acordo com Sofia Kenny, a primeira dança do Grande Senhor Dançante, que Sebastián observa quando criança, corresponderia ao momento da revolução de 1952. O período em que Sebastián serve como militar representaria o governo de Barrientos, quando houve o pacto militar-*campesino*. O trabalho de Sebastián como paramilitar corresponderia à ditadura de Banzer. E a atuação de Sebastián como autoridade da comunidade representaria os governos constitucionais que traíram ou venderam o país. Nesta linha de correspondências, o regresso de Sebastián e o ritual do *Danzanti* coincidiriam com “o movimento camponês e mineiro que em dezesseis dias de bloqueio e luta conseguiu expulsar o governo inconstitucional do coronel Alberto N. Busch” (KENNY, 2009, p.189). Embora concordemos em linhas gerais com a cronologia proposta por Kenny, pensamos que a infância de Sebastián certamente corresponde a um período prévio à Revolução, já que o estado de servidão em que viviam os índios antes de 1952 é representado na brutal imagem em que os brancos montam neles como em cavalos.

compatibilização entre quantidade e qualidade em uma dada sociedade¹³⁶. O autor enxerga a crise como forma de revelação ou reconhecimento da realidade do todo social em formações *abigarradas*¹³⁷. De acordo com ele, “a história, como economia, política e mito, se oferece como algo concentrado na crise”, que é a “forma da unidade patética do diverso” (ZVALETA, 1983, p.7), o momento em que os tempos correspondentes às diferentes formas de produção existentes no país¹³⁸ se reúnem em um único tempo comum.

Em *La nación clandestina*, a crise deflagrada pelo golpe militar é o ensejo para que Sebastián empreenda sua viagem de auto-reconhecimento, é o momento em que há um cruzamento do tempo histórico, do tempo da memória pessoal, e do tempo mítico representado pelo ritual. A superação sugerida pelo filme, figurada no ritual de Sebastián, remete àquilo que propunha o movimento katarista nos anos 1970 ao reivindicar a figura de Tupaq Katari: recuperar algo do passado mais remoto para projetar sua força no futuro¹³⁹. O trabalho de Sanjinés junto às classes populares durante tantos anos lhe permite assim, em *La nación*, representar e dar forma, tão cedo, a todo um processo histórico vivido pela Bolívia. O cineasta começa a filmar dentro do repertório ideológico da revolução de 1952, e com o tempo vai-se aproximando do

¹³⁶ Em seus escritos dos anos 1990, Silvia Rivera se perguntava como articular a democracia representativa do estado boliviano às formas de democracia direta do povo aimará, ao seu direito à autonomia e ao autogoverno. A autora discutia então a necessidade da busca por uma forma estatal que expressasse o caráter plurinacional e multiétnico do país. A partir de suas últimas constituições, a Bolívia se reconhece como Estado plurinacional. Está fora do alcance deste artigo discutir se o governo Evo Morales é uma vitória legítima do movimento indígena ou se, ao contrário, serve para frear suas reivindicações e evitar sua radicalização (ou ainda, se representa ambas as coisas). Seu governo tem sido criticado a partir de vários lados e por diversos motivos: pela repressão a uma marcha indígena contrária à abertura de uma estrada, por levar a cabo uma política de nacionalização insatisfatória, por escândalos de corrupção envolvendo sua equipe, e assim por diante.

¹³⁷ *Abigarrado: de varios colores, mal combinados; heterogéneo, reunido sin concierto* (cf *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22ª edición, tomo I, 2001). Maurício Souza Crespo foi quem trouxe as ideias do sociólogo à análise do filme de Sanjinés, lembrando que para Zavaleta Mercado os acontecimentos de 1979 marcaram a segunda crise social constitutiva na história da Bolívia após a Revolução de 1952 (SOUZA Crespo, 1999). Por outro lado, Ronald Carrasco J. critica o uso pós-moderno de conceitos como “*abigarrado*” e “*multitud*” por autores como García Linera, Luis Tapia, Hardt e Negri. O autor afirma que tais noções contribuem a tergiversar aquelas de classe e partido, em especulações que terminam por favorecer o neo-liberalismo (CARRASCO, 2011). Nos parece ser preciso diferenciar o pensamento de Zavaleta Mercado daquele dos que se apropriaram dos conceitos por ele propostos; e, sem a ambição de adentrar em tais polêmicas, que as proposições de Zavaleta a respeito de um momento específico da história boliviana contribuem à leitura do filme.

¹³⁸ Refere-se, por exemplo, às formas agrícolas comunais do altiplano e àquelas do vale, além da mineração.

¹³⁹ Também a dança de Sebastián nos lembra o *Takiy unquy* - do quéchua, *enfermedad del baile* -, movimento que, no século XVI, postulou o rechaço à cristianização e o restabelecimento do culto pré-incaico das *wak'as*, ancestrais comunais (RIVERA, 2010; FLORES Galindo, 1986).

universo do movimento katarista que surge nos anos 1970. Sanjinés ao mesmo tempo reflete e constrói o processo de reconhecimento da outra nação boliviana, em sua autonomia e cultura própria. Neste sentido, mais do que uma alegoria do país em que viveu, Sebastián é uma alegoria desta outra Bolívia que se levantara na ocasião de sua morte, a nação aimará em particular e indígena em geral, até então clandestina, e desta nova Bolívia plurinacional que começava a se formular¹⁴⁰.

Sendo o país uma nação de nações, uma a ocidentalizada, outra a dos originários, há ainda uma terceira, que faz a mediação entre as primeiras, da qual faz parte Sebastián, a meio caminho entre os dois lados. Sebastián é caracterizado pela solidão, pelo desenraizamento, é um sujeito desintegrado, cindido, envergonhado. Seus trabalhos estão relacionados à mediação, pela violência, entre as duas nações. Primeiro ele serve no exército, recebendo inclusive a tarefa de recolher as armas de sua própria comunidade. Depois, atua como paramilitar no sequestro e assassinato de militantes de esquerda, e por fim trabalha como artesão de caixões. A recusa do passado lhe é impossível, o passado volta no presente, está no presente; Sebastián só pode reintegrar-se da maneira mais radical pela morte, pelo retorno ao seio da mãe terra.

La nación clandestina, concluiu Alber Quispe Escobar, revelaria a categoria social do mestiço como uma impossibilidade, seria uma crítica ao conceito idealizado de mestiçagem construído durante o século XX na Bolívia e difundido pelo nacionalismo-revolucionário a partir de 1952. O autor afirma que o filme questionaria o projeto homogêneo e idealizado da mestiçagem, opondo-o a uma ideia de “nação orgânica” baseada em uma “essência andina”. No entanto, considera a versão do cineasta uma forma “autoritária” como o “ideal letrado” [da mestiçagem], uma autoafirmação político-ideológica e estética de Sanjinés com relação à cultura indígena andina boliviana (QUISPE Escobar, 2012). Na mesma linha, Freya Schiwy acredita que em *La nación* se insistiria na primazia da luta social sobre o renascimento cultural, já que a separação entre a restituição cultural do passado por Sebastián e a luta política presente da comunidade impediria que o filme fosse concebido como uma reivindicação

¹⁴⁰ Em seus escritos, Sanjinés afirma que sua intenção, com seu cinema, é contribuir à construção de uma nova identidade para a nação, já que a arte e o cinema têm por propriedade realizar o milagre de enxergar a essência da realidade, propiciando seu conhecimento profundo (1999). Remetendo ao trabalho de Benedict Anderson, David Wood acredita que *La nación clandestina* possa reivindicar um lugar na reimaginação da nação boliviana em sua transição à democracia.

epistemológica dos conceitos andinos de transformação, o que ocorreria somente na produção em vídeo do CEFREC (Schiwy apud WOOD, 2012)¹⁴¹. David Wood cita Nogales Guzmán, para quem o filme é uma imposição violenta do pensamento europeu a uma realidade aimará mal compreendida, e para quem é problemática a pureza da estrutura de pensamento e dos valores andinos tais como representados pelo filme (Nogales Guzmán apud WOOD, 2012)¹⁴².

Deve-se porém opor algumas objeções a tais ideias. Primeiro, elas são apenas uma roupagem nova para um debate muito antigo, que já estava na crítica do próprio Sanjinés aos seus filmes iniciais, e que vemos, por exemplo, na análise de Jean-Claude Bernardet sobre o cinema novo brasileiro, feita no calor da hora em seu *Brasil em tempo de cinema*, ou, para voltar ainda mais longe no tempo, na “polêmica do indigenismo”, travada no final dos anos 1920 na *Revista Mundial*, entre Mariátegui e Luis Alberto Sánchez (AQUÉZOLO Castro, 1976). Na literatura, vimos como Rama já observava as contradições do indigenismo, ao afirmar que fora produzido por uma classe média que tentava apresentar-se como intérprete da maioria nacional, sem ser capaz de afirmar valores próprios. Nada disso impugna, por outro lado, o trabalho de tais artistas: Cornejo Polar reconheceu, apesar das contradições, a importância do indigenismo no estabelecimento de uma consciência nacional mais atenta aos indígenas e mestiços.

No caso do cinema, é impossível negar que os filmes de Sanjinés tenham sido um passo fundamental para que hoje exista um cinema indígena no CEFREC, e isto não porque este projeto tenha sido impulsionado por seu filho Iván, mas sim porque o cinema de Jorge teve um papel importante no reconhecimento do indígena andino como sujeito e receptor da linguagem audiovisual. Por outro lado, o nível de elaboração formal da obra de Sanjinés, obtido da intimidade com o cinema moderno mundial, foi o que permitiu que ele cumprisse a função de transfigurar uma cultura local em uma obra de caráter universal.

Com *La nación clandestina*, o cineasta centra-se na figura do mestiço/migrante não para celebrá-la nem para rechaçá-la, mas para revelá-la em suas profundas

¹⁴¹ Wood se refere ao trabalho de Freya Schiwy. *Indianizing film – decolonization, the Andes and the question of Technology*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2009.

¹⁴² Wood se refere ao trabalho de Eduardo Nogales Guzmán. “*La nación clandestina: del boomerang y el laberinto*”. Em: *Última hora*, 20 de maio de 1990, pp.12-13.

contradições. No início de sua carreira, o diretor compartilhou, de alguma maneira, a imagem do *cholo* do indigenismo mais tradicional, haja visto seu papel espúrio em *Ukamau*. Em *La nación...*, vê ainda o *cholo* como traidor, desleal, mas penetra fundo na sua solidão, na sua dolorosa alienação. Fruto de uma transculturação bem elaborada, o filme, em seu conteúdo, aponta para a heterogeneidade que caracteriza a sociedade boliviana, contribuindo à compreensão de sua cisão interna, da alma *abigarrada* de uma sociedade *abigarrada*. Assim, seu grande achado é esta personagem, cujo drama individual está irremediavelmente intrincado à história de seu país. Figura esta já explorada pelo cancionero andino, pela literatura indígena e neo-indigenista, e central nos debates da construção nacional e “plurinacional” dos países andinos.

6. Um ensaio de conclusão

A proposta deste texto é fazer uma comparação entre os três filmes analisados na tese, a partir dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade, cunhados por Ángel Rama e Cornejo Polar para a análise de textos literários. Para isto se fará um breve *detour*, uma digressão em se estabelece um paralelo entre o desenvolvimento das obras de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, uma aproximação entre os cineastas. Sanjinés será retomado no fim desta digressão, porque o desenvolvimento de sua obra já foi abordado no capítulo referente a *La nación clandestina*. Esta digressão permite desenhar o contexto em que os filmes analisados se inserem. Daí se entrará na discussão dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade, e de sua fortuna crítica. Finalmente se chegará à comparação dos filmes que será feita, primeiro, a partir de elementos que constam nos três filmes (o plano seqüência, a presença do povo e a irrupção do inconsciente); e, em seguida, a partir dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade. Através destes conceitos, retoma-se o debate apresentado na introdução, reunindo-o agora às reflexões motivadas pelas análises filmicas.

6.1 O intelectual em crise

Duas cenas revelam a separação do intelectual com relação à sociedade: em *Memorias del subdesarrollo* (1968), Sérgio está em meio a uma multidão num baile. A mesma cena que abriu o filme, com música diegética afro-cubana, é agora repetida, e nos apercebemos da presença de Sérgio. Uma música dissonante, extra-diegética, composta por Brouwer, parece dar conta do alheamento de Sérgio em relação ao que está a sua volta. Em *Terra em transe* (1967), imerso num desfile de carnaval, organizado pelo político populista, Paulo Martins não compartilha do arrebatamento popular, do transe das massas. Sobrepe-se ao samba outra música, uma fuga das *Bachianas* de Villa-Lobos, que corresponde à condição subjetiva de Paulo.

Em *Memórias*, estas imagens, que retomam a sequência de abertura, agora com a presença de Sérgio, se inserem – como uma memória? – entre fragmentos de uma

caminhada do personagem por Havana. Ele anda no sentido oposto ao de um grupo de pessoas que passa cantando: “*somos socialistas, que avance, que avance/y al que no le gusta, que aguante, que aguante*”. Enquanto Sérgio caminha, ouvimos sua voz *over*: “tudo chega a mim cedo ou tarde demais. Noutra época talvez tivesse podido entender o que está se passando aqui. Hoje já não posso”. Entram as imagens do baile que se repete. Agora vemos que Sérgio está aí em meio às pessoas, acompanhado da empregada. Não vemos imagens que possamos com certeza caracterizar como planos-ponto-de-vista, que correspondam ao olhar de Sérgio. Mas certos deslocamentos da câmera, a imagem que resulta ofuscada ao cruzar com uma fonte de luz, parecem ter uma dimensão subjetiva. Quando um homem é morto diante da multidão Sérgio parece ser o único a perturbar-se. Volta a sua caminhada pelas ruas, agora ele já tirou o terno e afrouxou a gravata. Segue sua voz *over*: “Tenho 38 anos e já sou um velho. Não me sinto mais sábio nem mais maduro. Mais estúpido. Mais podre do que maduro. Como um *mamey* apodrecido. Como o bagaço. É possível que tenha algo a ver com o trópico. Aqui tudo amadurece e se decompõe com facilidade. Nada persiste”.

A cena se insere numa das reflexões de Sérgio, em que ele toma consciência de seu descompasso em relação à revolução, e de que ele próprio faz parte do subdesenvolvimento. Noutro momento do filme ele já havia refletido sobre a decomposição nos trópicos, sobre o subdesenvolvimento como esta ausência de persistência, mas é aqui que identifica tudo isto em si mesmo. Na sequência, há dois arrebatamentos de que ele não compartilha: tanto aquele revolucionário representado no grupo que passa cantando, como aquele da festa. Este outro arrebatamento não diz respeito à revolução, é algo que lhe é anterior, talvez inato às massas.

Em *Terra em transe*, durante o carnaval promovido por Vieira em seu encontro com as massas, a câmera se aproxima de Paulo Martins. Junto à música de Villa-Lobos, que destoa do samba, ouve-se a voz *over* do poeta: “Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer, até que um dia pela consciência a massa tome o poder”. Paulo muda de tom, parece agora recitar um poema: “Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido/este povo não pode acreditar em nenhum partido/este povo alquebrado cujo sangue sem vigor/este povo precisa da morte mais do que se possa supor/o sangue que estimula no irmão a dor/o sentimento do nada que gera

o amor/a morte como fê, não como temor”. Sara o interpela: “Paulo, por que você mergulha nessa desordem?”. “Que desordem?”, responde Paulo, Sara diz que Vieira não pode falar, ao que Paulo profetiza: “E por mais de um século ninguém conseguirá”. Sara o acusa de haver jogado Vieira no abismo, e Paulo responde: “Eu? O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele”. Ao que Sara argumenta reiteradamente: “Mas a culpa não é do povo. A culpa não é do povo. A culpa não é do povo”. Paulo, no entanto, acusa sua fraqueza: “Mas saem correndo atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou com uma cruz”. Sara, aproximando-se de Jerônimo, insta-o a falar: “O povo é Jerônimo, fala Jerônimo”.

Ele fala, reproduzindo um discurso pronto de sindicalista. Paulo o interrompe com violência, tapando sua boca e interpelando o público: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”. De repente, um homem do povo se encoraja a falar: “Um momento, um momento, com a licença dos doutores...”, começa, em direção ao público, e acrescenta: “O seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. Uma confusão em torno do homem se instala, ouvem-se gritos que o acusam de extremista, um leão de chácara lhe envolve uma corda no pescoço, a câmera se desvia para um velho político que improvisa um discurso, e, quando a câmera volta ao homem do povo, o segurança já lhe enfiou um revólver na boca. Logo vemos que ele foi morto. Paulo passa a ser o foco da atenção, sendo responsabilizado pelo ocorrido. Em volta dele, o acusam: “a irresponsabilidade política” – “seu anarquismo”. Paulo termina prevenindo que dentro da massa existe o homem, e este é mais difícil de controlar.

Trata-se de uma cena central no filme. Ismail Xavier refere-se a ela como “espetáculo popular administrado”, “lance de espontaneidade controlada”, “encenação de identidade” entre o candidato e o povo. Nas palavras do crítico, a cena é uma “representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis” (XAVIER, 2012, p.95). De acordo com Xavier, o monólogo interior de Paulo deflagra a reflexão sobre o grande teatro a

que assistimos. A banda sonora cria a ruptura e desvia a atenção para o mundo interior do poeta, pela introdução da música extra-diegética¹⁴³.

Quanto à narração do filme, Xavier afirma que não é possível fazer referência exclusiva à subjetividade de Paulo. Está também a intervenção de um agente narrativo exterior. Esta outra fonte funciona “em curiosa interpenetração com o delírio de Paulo”, fazendo com que seja difícil distinguir entre o que é sua subjetividade, e o que são comentários “externos”. Segundo Xavier, há entre essas duas instancias uma “identificação de perspectiva ante o processo político”, além de uma “identidade de tom e estilo”. Tal forma de narração poderia ser identificada, de acordo com ele, com a subjetiva indireta livre, conforme as proposições de Pasolini, já que o estado de espírito de Paulo contamina a narração.

Há assim em *Terra em transe* – ainda de acordo com Xavier – uma dialética entre subjetividade e objetividade, atração e repulsão, identificação e estranhamento, adesão e crítica entre a narração e o protagonista. Trata-se de uma dialética similar àquela que encontramos em *Memórias*. Similar, porém distinta. Ambos os filmes recorrem à montagem dialética, em que há contradições entre sequências, na composição horizontal da obra, e entre seus elementos em sua composição vertical (por exemplo, entre imagem e som), ressaltando-se a autonomia entre as formas artísticas utilizadas e entre as sequências. Mas em *Memórias* esta dialética se constrói de maneira diferente de como se apresenta em *Terra em transe*. É como se a contraposição entre o objetivo e o subjetivo fosse mais clara em *Memórias* que em *Terra*.

Há outras cenas que se repetem em *Memórias*, além desta do baile. Alea afirma que as repetições permitem ver as cenas a partir de pontos de vista distintos, “objetivamente” ou “subjetivamente”. Ele acredita que o filme representa uma realidade multifacetada, a visão da realidade “documental” apresentando-se como contrapartida à visão do protagonista. O cineasta assevera que “a verdade não está nem em uns nem nos outros. Nem sequer na soma de uns com outros, mas naquilo que o confronto de uns e outros ao longo do filme sugere ao espectador” (GUTIÉRREZ Alea, 1983, p.105/6).

¹⁴³ Esta sequência de *Terra em transe* foi tema de debate ultimamente, a partir de sua menção no livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, e da crítica deste por Roberto Schwarz, publicada em *Martinha versus Lucrécia*. Trata-se de cena fundamental para a discussão sobre a relação intelectual/povo. Aqui, no entanto, não será possível enveredar por este debate mais recente. A cena vem à baila porque interessa no paralelo entre Glauber e Alea.

Mas em *Memorias* também há confusão, ambiguidade. Nas caminhadas de Sergio pelas rua de Havana não fica claro se ou quando estas imagens passam pelo filtro da subjetividade de Sergio (DÖPPENSCHMITT, 2012).

De um lado, há em *Memorias* momentos mais separados do protagonista, como em certas sequencias documentais que apresentam relativa autonomia em relação ao resto da história. Mas em alguns momentos submergimos muito mais na subjetividade de Sergio, pelo uso dos planos ponto de vista, enquanto em *Terra* a teatralidade impede uma submersão completa na subjetividade de Paulo. Também Sergio e Paulo Martins diferem em muitos aspectos. Sergio vive somente a recusa: rechaça sua origem burguesa, mas também não adere à Revolução. Paulo faz uma tentativa de comprometer-se em um processo de mudança política, ativamente rompe com sua origem. Mas esta opção não é definitiva, comporta dúvidas, regressões, desilusões.

O problema do intelectual era fundamental naquele momento na América Latina. Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet discutia a busca pelo povo por parte dos cineastas, e criticava a fuga para temas do passado, a elisão dos problemas do povo concreto e presente através de figuras como o lumpen ou o cangaceiro. Bernardet analisava como, aos poucos, foram surgindo personagens intermediárias entre o povo e o poder, que finalmente abriram caminho à representação da própria classe média de onde vinham os cineastas, e do intelectual em si.

Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier aborda filmes do período 1967-1970, obras que internalizaram a crise que se vivia no Brasil; segundo o crítico, o golpe levou ao reconhecimento do descompasso entre as expectativas de mudança que se nutriam antes e a realidade, representou um momento de desilusão, em que os intelectuais passaram a voltar-se a si mesmos, a enfrentar suas próprias contradições. Xavier afirma que o estranhamento e a agressão são assumidos então, “dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução” (2012, p.44). Trata-se do “colapso da conscientização popular”. Xavier afirma que, em tal circunstância de inocência perdida, “o artista abandona as ilusões da mensagem ‘para o povo’ e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população [...]” (2012, p.46).

Em Cuba, no ano de 1968, o congresso cultural de Havana e um número da revista *Casa de las Américas* discutiam o papel e a situação do intelectual na América Latina. Como já se afirmou no capítulo referente a *Una pelea cubana contra los demonios*, a Revolução implicou numa revisão do papel do intelectual. Mais do que como consciência crítica, solicitava-se do intelectual que participasse ativa e construtivamente da Revolução. Os conceitos de liberdade e autonomia do intelectual e de seu campo de intervenção eram revistos à luz da Revolução. Erigiram-se os paradigmas do homem de ação e do homem do povo, e o intelectual passa a ser visto com desconfiança, devido a sua origem de classe (NAVARRO D., 2002; GILMAN, 2003).

Assim, em Cuba e no Brasil, revolução e contra-revolução obrigaram à revisão do papel do intelectual. Glauber e Alea enfrentaram o problema com coragem, sem elidir suas contradições.

6.2. Em busca do povo

Voltemos ao início da carreira dos cineastas: chama a atenção a proximidade entre dois filmes de Glauber e Alea: *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1962) e *Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1964). As duas obras têm enredo bastante semelhante: um membro de uma comunidade isolada, que havia partido, retorna com ideias novas, desmistificadoras. Em *Cumbite*, Manuel pretende que sua gente abandone velhas rixas entre famílias, para unir-se na construção de um canal que possa trazer água à comunidade, que enfrenta um longo período de seca. Quer também que se deixe de lado o fatalismo: a seca não é um castigo divino e pode ser superada com o engenho humano. Manuel acaba sendo assassinado por um membro da família rival, mas seu sacrifício faz com que a comunidade desperte para o problema e resolva unir-se na construção do canal. O filme termina com duas cenas belíssimas: o enterro de Manuel, em que seus companheiros carregam seu caixão, dançando, e a construção do canal, um mutirão animado com cantos de trabalho. Em *Barravento*, uma comunidade de pescadores sofre os abusos do homem que lhes compra os peixes, já que este é também o dono da rede que lhes serve de instrumento de trabalho. A comunidade mistificada

acredita que um de seus membros teria o poder de resolver qualquer problema. Mantendo-se virgem, o rapaz teria o corpo fechado e poderia enfrentar o mar sem riscos. Firmino planeja uma maneira de desmistificar Aruã, enviando-lhe Cota para seduzi-lo. O plano não funciona como o esperado, mas o rapaz acaba deixando a comunidade, para tentar a sorte na cidade grande.

De acordo com Nancy Berthier, *Cumbite* é um filme no qual Alea não se reconhece, pois se constrói em torno da figura de um herói positivo, afastando-se da maior parte dos protagonistas de seus filmes, que obedecem quase sempre a um princípio de ambiguidade. Berthier admite que o filme possa lançar um olhar limitado sobre a “haitianidade”, mas reconhece sua autenticidade. Para ela, um de seus maiores interesses reside justamente no olhar que Alea deposita sobre o que Aimé Césaire havia batizado de “negritude”, neste retorno às fontes africanas. *Cumbite* representa, para a pesquisadora, uma tradução cinematográfica do movimento da negritude do qual o romance de Roumain fez parte, e que o cinema histórico cubano retomaria nos anos 1970 numa série de filmes sobre a escravidão. Berthier chama a atenção para o intenso valor documental da visão do negro que nos traz Alea. De acordo com ela, o emprego de não-atores ao lado de atores profissionais contribui à impressão de autenticidade que emana do filme, nos gestos do cotidiano e nas cerimônias coletivas (BERTHIER, 2005).

Também em *Barravento*, Ismail Xavier detecta a tendência a filmar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual com propriedades de canto e dança, o que resulta numa sacralização do trabalho. Há no filme o discurso que do exterior denuncia a alienação religiosa, mas o crítico encontra nele elementos que não se encaixam neste parâmetro. Xavier analisa como a narração propõe determinadas relações entre os eventos como expressão de uma necessidade, e não como sucessão temporal. Dessa forma, “a ficção de *Barravento* comporta-se segundo o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico” (XAVIER, 2007a, p.46). Há neste aspecto uma adesão do narrador aos valores religiosos das personagens. Assim, a narração oscila, aderindo ao objeto e dele se afastando. O crítico afirma que “uma análise do exterior da comunidade e sua alienação integra, à sua própria estrutura, uma organização do mundo natural e social que parte dos valores e

sintoniza com as representações que emanam desta comunidade e de sua religião” (XAVIER, 2007a, p.50).

Há portanto, nos dois filmes, a presença de uma personagem que vem de fora, com intenções desmistificadoras, mas que mantém uma relação contraditória com a tradição: Firmino, porque se utiliza de recursos mágicos para desmistificar Aruã, Manuel porque, apesar de não compartilhar das crenças da comunidade, resgata-lhe um antigo costume abandonado, o cumbite. Há em ambos os filmes a valorização da beleza do trabalho coletivo, dos rituais. Trata-se de filmes de tese – com direito a “bifes” didáticos proferidos pelos protagonistas – mas em que transparece o respeito pela comunidade retratada, sua valorização. Em Glauber, os rituais, bastante estetizados, estão integrados à economia narrativa do filme, que tem ele próprio algo de mítico, não-realista. Em Alea, embora se trate de uma narrativa mais “racional”, as sequências documentais se dilatam, interrompem a narrativa, ganham autonomia. Há assim nestas obras, como afirmou Xavier em relação a *Barravento*, algo que ultrapassa suas proclamações, já que a “boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia” (2007a, p. 191). É isto que confere espessura aos filmes, sua força reside na incorporação da cultura popular, da cultura desta gente que contribui com seus corpos, cantos e danças.

6.3. A irrupção do inconsciente

Depois da tentativa de conscientização do povo e da autocrítica do intelectual, é chegado o momento da irrupção do inconsciente. Da fome ao sonho a obra de Glauber descreve uma mudança. No manifesto da estética do sonho o cineasta reivindica a revolução total, que encaminhe o humano à integração cósmica. Neste texto, Glauber afirma que o povo é o mito da burguesia. Para ele, é preciso a ruptura com os racionalismos colonizadores para chegar à revolução total, na mística deve-se reconhecer um momento de liberdade, desligando-se da razão burguesa, é necessário encontrar as estruturas mais significativas da cultura popular (ROCHA, 2004a). Vimos como em *Cabezas cortadas* se realiza uma espécie de operação psicanalítica que, numa narrativa presentificada e através da livre associação, atenta contra o poder do pai tirano. A partir de uma série de tropos ibéricos e latino-americanos, da superposição de

períodos históricos e da criação de um espaço imaginário, Glauber nos dá a ver a imagem de uma espécie de inconsciente coletivo ibero-americano.

Alea parece ter encontrado em Glauber uma maneira de dar vazão às pulsões internas. Em filmes como *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1966) ou *Memórias do subdesenvolvimento* já apareciam imagens do inconsciente, fossem em forma de sonhos, memórias ou devaneios. Porém estas imagens se inseriam dentro de uma estrutura relativamente racional, eram reconhecíveis enquanto imagens do inconsciente. É em *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) que elas se tornam mais inquietantes, pela ambiguidade com que estão inseridas no filme, pela falta de clareza do espectador com relação ao estatuto da imagem, se se trata de sonho, alucinação, ou realidade. Também o arrebatamento das massas em transe, o fanatismo do padre, tudo vai escapando cada vez mais ao racional.

Se comparamos o filme com aqueles que lhe serviram de inspiração, *Madre Joana dos Anjos* (Jerzy Kawalerowicz, Polônia, 1961), e *Deus e o diabo na terra do sol*, a sensação que temos é que *Una pelea* é *Madre Joana* atravessado por Glauber. O filme enfrenta as mesmas questões transcendentais e metafísicas de *Madre Joana*, mas *Deus e o diabo* parece ter ajudado Alea a encontrar uma resposta latino-americana para os problemas postulados pelo filme polonês. Estão as questões metafísicas de Kawalerowicz, o transe de Glauber, e também elementos próprios à estética de Alea: ele trabalha o olhar, os pontos de vista, como havia feito em *Memórias*, estabelecendo um jogo com o *voyeurismo* do público.

6.4. Brecht na América Latina

Em *Dialética do espectador*, livro que é resultado de trabalho para um curso de formação em marxismo realizado por Alea nos anos 1970 (DÖPPENSCHMITT, 2012)¹⁴⁴, o cineasta propõe uma reunião de Eisenstein e Brecht, uma dialética entre identificação e estranhamento já exercitada por ele em *Memórias*. O texto não é um

¹⁴⁴ Elen Döppenschmitt refere-se à origem do livro, uma tese de pós-graduação em marxismo realizada por Gutiérrez Alea em 1976, sob orientação de Zaira Rodríguez. Ela toma a informação de Mariana Villaza. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. E de Silvia Oroz. “De la utopía al desencanto”. Em: *Objeto visual*. Caracas: ago-dez 2000, pp.10-18.

manifesto, como outros clássicos de cineastas do cinema moderno da América Latina. O livro tem antes um caráter didático e analítico, apesar de também ser possível vislumbrar nele algo de programático. No primeiro capítulo, Alea traça uma história “materialista-histórica” do cinema. Ele distingue dois tipos de cinema popular. Há um popular que corresponde àquilo que é do gosto da maioria e um popular que não se baseia num critério quantitativo. Para Alea, não se trata do que é aceito pelo povo, mas o que expresse e responda aos interesses populares mais profundos e autênticos.

Dentro de seu traçado rápido de uma história do cinema, Alea aponta a fecundidade do neo-realismo italiano. Quanto à *Nouvelle Vague*, ele reflete sobre seu caráter antiburguês mas não popular, em que se busca uma revolução na superestrutura sem a necessidade de comover a base. É preciso levar em conta o condicionamento do público. O cinema é antes de tudo diversão, e só cumprindo esta função pode fazer-se instrumento de compreensão do mundo. Alea se pergunta se é possível prescindir da identificação. Neste sentido é que propõe a reunião de Eisenstein e Brecht¹⁴⁵, tomando alienação e desalienação como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador (GUTIÉRREZ Alea, 1983).

Em texto de 1967, “A revolução é uma estética”, Glauber parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht quando fala em épica e didática. Neste momento, superando qualquer ideia de recusa radical da cultura metropolitana, Glauber propõe a utilização desta como instrumento para a compreensão do subdesenvolvimento. A didática tem a função de conscientizar enquanto a épica deve provocar o estímulo revolucionário. Parece-nos possível enxergar nesta ideia a necessidade de um momento de identificação de que nos falava Alea em seu livro. Para Glauber, se tomadas separadamente, épica e didática tornam-se estéreis¹⁴⁶. Ao final deste texto, o cineasta

¹⁴⁵ Jorge Ayala Blanco, que prefacia o livro de Alea, faz uma ressalva, ao lembrar que o cineasta toma de Eisenstein uma fase específica, da reflexão sobre *O encouraçado Potenkim*, advertindo que o pensamento do diretor russo teve um desenvolvimento posterior que Alea não leva tanto em conta em *Dialética do espectador* (AYALA Blanco, 1983).

¹⁴⁶ Uma discussão mais aprofundada sobre a noção de épico extrapola os limites deste texto. No entanto, deve ficar indicada aqui: pois Glauber parece tomar a noção de “épico” no sentido de fundador, e não meramente atrelada à noção de narrativa, como parece ter sido o caso de Brecht. Jameson alerta para a superposição das palavras “épico” e “narrativo” em alemão. Este problema de tradução pode ter dado margem a diferentes interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo: “Pois é sempre preciso lembrar ao leitor de língua inglesa, e talvez também da alemã [e portuguesa], que o termo crucial – épico – de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias” (JAMESON, 1999, p. 69/70).

reivindica ainda para o cinema a necessidade do instrumental psicanalítico (ROCHA, 2004b).

Pode-se observar a importância das ideias de Brecht para Glauber e Alea não somente em seus textos escritos, mas também em seus filmes. Com *La muerte de un burócrata* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, Brasil, 1969), os dois cineastas apelam ao aspecto culinário da arte, como Brecht na fase das óperas. Só que, no lugar dos números musicais, temos sequências de gênero: *gags* de comédias do cinema silencioso ou tiroteios de *western*. Glauber e Alea levaram a cabo uma coerente e criativa incorporação das ideias de Brecht. Pela necessidade de “comover a base”, buscaram em Brecht seu lado lúdico, popular, que o alemão construiu pela apropriação de aspectos do boxe, do *vaudeville*, do circo e assim por diante. Como afirmou Brecht, há o que é popular e o que se torna popular (BRECHT, 1973)¹⁴⁷.

Brecht refletiu sobre o problema do escritor no exílio, de escrever para um público do qual estava afastado, mas concluiu que o problema era anterior ao nazismo e ao exílio, afinal, “a estética dominante, o preço dos livros e a polícia puseram sempre uma distância considerável entre escritor e povo” (1973, p.235). Por outro lado, afirmou Brecht, o contexto de exacerbação da luta de classes aproximou o escritor do povo, ao instalar-se uma guerra aberta no público, tornando mais fácil tomar partido e mais imperioso escrever de forma popular, e dizer a verdade contra as mentiras das classes dominantes. Assim era preciso, mais do que nunca, falar a linguagem do povo, coincidindo de forma natural as palavras “popular” e “realismo”. Brecht colocou-se o problema da criação de um público novo e de uma nova relação do palco com a plateia. Do teatrólogo alemão os cineastas assimilaram a compreensão do realismo: trata-se não da mimese, mas daquele realismo que, com os recursos da fantasia e da criação, possa desnudar as causas, as estruturas, as camadas mais profundas da realidade representada,

¹⁴⁷ A partir desta importante ideia de Brecht - o *tornar-se popular* -, Robert Stam propôs, em recente curso na Universidade de São Paulo (realizado no primeiro semestre de 2014), o conceito de “devir popular”. No curso, Stam refletiu ainda sobre certo “hiper-brechtianismo” que se teria desenvolvido na Europa nos anos 1970, referindo-se a uma espécie de ortodoxia brechtiana - citando a revista *Cinétique* como exemplo -, que propôs uma interpretação demasiado austera de Brecht. Na América Latina, os cineastas parecem tê-lo compreendido de maneira mais profunda, já que não descuidaram da necessidade de *fazer-se popular*. Trata-se de uma hipótese. Uma comparação entre a incorporação da estética de Brecht por cineastas europeus e latino-americanos seria interesse, mas extrapola os limites do presente trabalho.

que possa desnaturalizar o que percebemos como natural, trata-se enfim de um compromisso com o real (GUTIERREZ, 2009).

6.5. De volta a Sanjinés

Na descrição do desenvolvimento da obra de Sanjinés, realizada no capítulo referente a *La nación clandestina*, pode-se encontrar os mesmos aspectos com que estabelecemos o paralelo entre Glauber e Alea: a busca do povo e a didática da conscientização popular (*Ukamau*, *Yawar Mallku*, *El coraje del pueblo*, e outros), a autocrítica do intelectual (no livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* e no filme *Para recibir el canto de los pájaros*) e a irrupção do inconsciente (*La nación clandestina*). Também Sanjinés propõe uma apropriação criativa de Brecht: vê-se isto nos momentos de quebra da “quarta parede” em seus filmes, quando um narrador presente na imagem ou somente na banda sonora se dirige diretamente ao público, ou na preocupação de Sanjinés em superar a mera denúncia, e desenvolver um cinema que apontasse as causas da miséria e os responsáveis pela opressão.

Entre Glauber e Alea há uma correspondência maior de datas: no início dos anos 1960, a conscientização popular, no final da década, a autocrítica do intelectual e a irrupção do inconsciente já no início dos anos 1970. Em Sanjinés estas fases se delineiam numa temporalidade diferente: de seu primeiro longa *Ukamau*, parte para a fase “militante” que dura toda a década de 1970. Só nos anos 1980, com a redemocratização de seu país, a retomada da ficção e do cinema “de autor” por Sanjinés é que têm lugar a autocrítica do intelectual e a irrupção do inconsciente¹⁴⁸. Provavelmente a grande diferença seja a perspectiva “militante”, orgânica, participativa de Sanjinés, e aquela “autoral” de Glauber e Alea, que se preservam na autonomia da arte. No entanto, vemos como semelhantes preocupações estéticas e políticas animam a obra dos três cineastas.

¹⁴⁸ Embora já se possa vislumbrar uma crítica aos “intelectuais” em *Jatun Auka (El enemigo principal)*. *Para recibir...* trata diretamente da figura do cineasta.

6.6. A “explosão do realismo”

Não só nas obras de Glauber, Alea e Sanjinés, mas em vários autores do cinema moderno na América Latina parece haver um deslocamento em direção a uma noção mais complexa de realismo. Pode-se vê-lo nos manifestos e na evolução estética de um cineasta como Fernando Birri. Acompanhando *Tire dié* (Argentina, 1960), Birri escreve manifesto por um cinema “*nacional, realista y crítico*”; e, com o experimental *ORG* (Itália, 1978), por um cinema “*cósmico, delirante y lumpen*” (BIRRI, 1996). Abandonado o tom de denúncia dos filmes da primeira fase do cinema novo brasileiro, o Tropicalismo, de que se aproximaram vários cineastas do movimento em certo momento, recupera a antropofagia do modernismo, numa estética em que elementos arcaicos de nossa tradição popular são reelaborados através da incorporação do *pop* e da cultura de massas. É quando Glauber propõe uma “inversão estrutural do gênero *western*” (ROCHA, 2004c, p.152), que põe em prática com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Tomando como premissa a pertinência da denominação “*nuevo cine latinoamericano*”, Paul Schroeder propõe compreender o movimento de acordo com duas fases; sendo que a primeira seria uma fase militante, ligada à ideia de liberação nacional, nos anos 1960, e a segunda o que ele chama de fase neobarroca do *nuevo cine*, durante os anos 1970 e 1980, que primaria por um projeto pluralista de denúncia ao autoritarismo. Segundo este autor, nesta fase os filmes assumiram a distância entre significante e significado, recorreram à intertextualidade paródica e fizeram uma crítica às narrativas teleológicas. Isabel Arredondo, discutindo o mesmo período, menciona uma acentuação dos sentidos, uma sensorialização da linguagem e a ideia de um imaginário nacional descentralizado (SCHROEDER Rodríguez, 2011; ARREDONDO, 2011)¹⁴⁹.

A ideia de uma crise da teleologia da história, que se refletiria numa crise da teleologia narrativa foi comprovada nas análises filmicas que Ismail Xavier apresenta

¹⁴⁹ Rubens Machado analisou a construção do espaço em *Terra em transe*, e o caráter barroquizante de tal elaboração (MACHADO Jr., 1997; MACHADO Jr, 2012). Interessante seria também relacionar tal neo-barroco cinematográfico, identificado por Schroeder, com o neo-barroco literário, contemporâneo aos filmes que Schroeder analisa sob esta rubrica. Severo Sarduy foi quem propôs uma das formulações mais conhecidas sobre o neo-barroco na literatura.

em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Em outro trabalho, mais recente, o crítico afirma que, abandonada a ideia de conscientização do povo, os cineastas passaram a um enfoque de caráter mais antropológico. De acordo com Xavier, a década de 1960 ficou marcada pela “crítica dialética” da cultura popular, que pressupunha a categoria da alienação “no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas”. Já na década de 1970, esta aproximação se pautaria por uma tentativa de “compreensão antropológica”: então, “abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade” (XAVIER, 2007a, p.24/5)¹⁵⁰.

Poderíamos pensar, a respeito do cinema, em uma “explosão do realismo” como a que Ruffinelli observou na literatura (1980)¹⁵¹. No cinema, como na literatura, verificou-se o abandono progressivo das formas ligadas ao realismo de denúncia em favor de obras mais experimentais, auto-reflexivas, que incorporam o pensar mítico, a multiplicidade de vozes narrativas, a não-linearidade temporal, a transhistoricidade; sem por isto deixar de lado a expressão das peculiaridades locais, o que atesta a veia documental de muitos filmes. Os cineastas lançaram novo olhar sobre a realidade local a partir da recepção de estéticas estrangeiras. Tal foi o efeito, por exemplo, do neo-realismo italiano, da *nouvelle vague* francesa, da teoria de Brecht ou do *cinéma vérité*. Ao mesmo tempo, eles buscaram referências no humus da cultura local, letrada ou popular¹⁵².

¹⁵⁰ Novamente aqui é possível traçar um paralelo com a literatura. A ideia de uma “compreensão antropológica” por parte dos cineastas pode ser associada ao interesse antropológico que informa a obra de vários escritores latino-americanos. Ver, sobre isto, RAMA, 2004, e GONZÁLEZ Echevarría, 2000.

¹⁵¹ Ruffinelli, ao abordar o formalismo que emerge na literatura do entre-guerras, que rompe com o realismo tradicional, ao invés de propor nomes equívocos como “realismo mágico”, prefere tratar o fenômeno como uma “explosão do realismo”. O autor analisa distintas maneiras como se dá tal ruptura.

¹⁵² Ana López analisou como a diluição de fronteiras entre ficção e documentário foi uma tendência geral no *Nuevo Cine Latinoamericano*, referindo-se aos trabalhos de Gutiérrez Alea, de Miguel Littín, de Sara Gómez e do Grupo Ukamau (LÓPEZ, 1990). John Hess abordou a relação entre *Yawar Mallku* e o neo-realismo italiano (HESS, 1993). E David Wood analisou o desenvolvimento do que chamou de “realismo andino” e do plano sequência integral por Sanjinés a partir de sua inserção no cinema moderno. Ele lembra que os cineastas latino-americanos daquele momento aproximaram-se das ideias expostas por Noël Burch em *Práxis do cinema*, que apregoavam um distanciamento tanto em relação à linguagem do cinema clássico como ao realismo bazaniano. De acordo com Wood, em *La nación clandestina* há uma reaproximação ao realismo, depois de Sanjinés já haver feito sua desconstrução do cinema dominante (WOOD, 2012).

Estabelecendo um paralelo com a literatura, é possível pensar as obras dos cineastas analisados neste trabalho a partir dos conceitos de transculturação narrativa e de heterogeneidade, propostos por Ángel Rama e Cornejo Polar na discussão de textos literários. Reconstruídos em parâmetros cinematográficos, tais conceitos podem estimular uma comparação entre os filmes; isto, se tomados *juntos* de empréstimo à crítica literária latino-americana, já que assim fazem contraponto um ao outro, e ainda nos inserem de volta na própria crise do latino-americanismo¹⁵³.

6.7. Transculturação narrativa e heterogeneidade

No artigo “*Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo*” (1992), Cornejo Polar discute o fracasso do projeto de uma teoria literária hispano-americana¹⁵⁴, fundado no problema maior da suposição de uma literatura hispano-americana una e coerente. Esta, por sua vez, estaria baseada em um conceito restritivo de literatura, que condicionaria sua existência à escrita, em espanhol, e sob códigos estéticos derivados da alta literatura européia. Cornejo Polar reivindica uma mudança na construção epistemológica do “objeto” literatura (1999), para que este passe a abarcar fenômenos como, por exemplo, a literatura oral em quéchua ou aimará, preferindo assim o autor tratá-los como diferentes sistemas literários que se produzem na América Latina.

Em dois textos escritos por Cornejo Polar no final de sua vida, “*Mestizaje, transculturación, heterogeneidad*” (1994b) e “*Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes*” (1997), muito discutidos no âmbito dos estudos literários, o autor questiona conceitos da crítica literária hispano-americana; estendendo, no segundo, o questionamento à própria disciplina, ao sugerir “o que poderia ser o esfarrapado e pouco honroso final do hispano-americanismo” (1998, p.11), tratando do problema da diglossia

¹⁵³ También Maximiliano Ignacio de la Puente propõe uma análise da obra de Sanjinés a partir do conceito de transculturação narrativa (2010).

¹⁵⁴ Remetendo ao já então clássico texto de Retamar, “*Para una teoría de la literatura hispanoamericana*” (1973). Gonzalo Aguilar lembra que, na introdução a *Escribir en el aire*, Cornejo Polar também menciona o fracasso do “grande projeto epistemológico dos setenta”, que propunha criar uma teoria literária latino-americana (AGUILAR, 2010a).

da crítica sobre a literatura hispano-americana, na qual tem preponderado a produção em inglês e seu repertório conceitual.

Alguns anos após a publicação de *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade* (1990), de García Canclini, em artigo que foi publicado postumamente, Cornejo Polar discute os “riscos das metáforas”, lembrando que Retamar alertara contra os perigos implícitos na utilização de categorias provenientes de outros âmbitos aos campos culturais e literários, e que ele próprio comentara várias vezes que o conceito de mestiçagem é o que “falsifica de uma maneira mais drástica a condição de nossa cultura e literatura”. Mas conclui que, por detrás de conceitos como estes, “como que se desloca uma densa capa de significação que engloba e justifica cada concepção das coisas”, sendo portanto o autor “tentado a afirmar que uma leitura desse substrato de significação é mais produtiva que a simples declaração de estranheza e impertinência das categorias empregadas para esclarecer um ponto concreto” (CORNEJO Polar, 1998, p.7). Por outro lado, ele assevera que, apesar de seu respeito por Ángel Rama, “a ideia de transculturação se converteu cada vez mais na cobertura mais sofisticada da categoria de mestiçagem”, e acrescenta: “Afinal de contas o símbolo de ‘*ajiaco*’ de Fernando Ortiz que Rama recupera bem pode ser o maior emblema da falaz harmonia em que se haveria concluído um proceso múltiplo de mistura” (CORNEJO Polar, 1998, p.8).

Já no primeiro texto, “*Mestizaje, transculturación, heterogeneidad*”, Cornejo Polar questionava se a categoria de transculturação, em suas versões de Ortiz e Rama, ou em outras, seria o dispositivo teórico que ofereceria uma base epistemológica razoável ao conceito de mestiçagem, ou se suporia uma proposta distinta; e concluía que, no geral, a categoria implicaria a construção de um nível sincrético que finalmente reuniria numa unidade mais ou menos desproblematizada duas ou mais línguas, consciências étnicas, códigos estéticos, experiências históricas, etc. Cornejo Polar afirma ainda que o espaço onde se configuraria a síntese seria o da cultura-literatura hegemônica, e que, em tal síntese, “às vezes se elidiria a assimetria social dos contatos que lhe dão origem”, além de que ela “deixaria à margem os discursos que não incidiram no sistema da literatura ‘ilustrada’” (1994b, p.369). No entanto, Cornejo Polar admite ser inegável a maior sofisticação do conceito de transculturação em relação ao

de mestiçagem, e que o conceito de transculturação teria uma aptidão hermenêutica notável, evidente nos próprios trabalhos de Rama.

Com o conceito de heterogeneidade, Cornejo Polar analisa a convergência de dois sistemas sócio-culturais diversos dentro de um mesmo espaço textual, que caracteriza o indigenismo - e que o autor estende a outros movimentos literários latino-americanos, como o negrismo, a gauchesca e o real-maravilhoso -, cujo projeto está marcado por um conflito essencial: pela divergência de origem entre o emissor e o referente do discurso, entre o referente do discurso e seu receptor, ou até entre os idiomas destes, e entre suas respectivas concepções da história. Tal índole conflitiva e ambígua estaria não só no processo de produção do texto, mas em todo o circuito de comunicação, em que o referente (indígena) difere de todo o sistema de produção. Assim no indigenismo, como já muito antes no gênero das crônicas, em que se delineavam duas alternativas: “ou o submetimento do referente por império de fatores exógenos, nos casos normais, ou, em alguns casos excepcionais, a capacidade deste mesmo referente para modificar – com tudo o que isto significa – a ordem formal das crônicas” (CORNEJO Polar, 1982).

Ángel Rama chama transculturadores àqueles autores que encontraram uma sorte de síntese entre uma estética de vanguarda e a expressão autêntica da singularidade cultural latino-americana. Para explicar de maneira abreviada a noção de Rama sobre a literatura latino-americana, deve-se lembrar que ele encontrou em Antonio Candido a ideia de que esta se desenvolvera entre cosmopolitismo e regionalismo, entre a importação de formas e a procura por temas locais, a que acrescentou o termo “transculturação”, tomado de empréstimo ao antropólogo cubano Fernando Ortiz¹⁵⁵.

Candido aponta a mudança de orientação, ocorrida a partir dos anos 1930 e firmada após a Segunda Guerra Mundial, na maneira de se encarar o atraso do Brasil. Se antes o país era visto de maneira otimista, exaltado em sua natureza e “pujança virtual”, a partir de então se dissemina a consciência do subdesenvolvimento. O crítico ressalta a força desmistificadora dos romances dos anos 1930, que precedem a tomada de consciência entre economistas e políticos. Com esta mudança de enfoque e o amadurecimento dos escritores, com o tempo a dependência transmuta-se em interdependência; a imitação, em assimilação recíproca; e o regionalismo, em “super-

¹⁵⁵ Para uma esclarecedora análise genética do conceito, ver CUNHA, 2007.

regionalismo”. Candido cita autores como Vargas Llosa, Juan Rulfo e Guimarães Rosa para falar de um momento em que a dimensão regional segue presente, mas os “traços pitorescos se descarnam e adquirem universalidade”, numa nova espécie de literatura “que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material do nativismo” (1979, p.361/2)¹⁵⁶.

O livro *Transculturación narrativa en América Latina* é uma compilação de artigos de Rama, dividido em três partes, em que o crítico vai “fechando o foco” de seu estudo. Primeiro esboça em termos gerais uma história da literatura latino-americana e apresenta o conceito com que interpreta certa tendência contemporânea presente nesta literatura. Depois passa ao estudo mais específico da literatura da região andina, com especial atenção à questão do indigenismo, e finalmente concentra-se na análise da obra de um escritor, José María Arguedas. Os artigos da primeira parte foram publicados em 1974, os da segunda, entre 1975 e 1976, quanto aos da terceira parte, foram elaborados especialmente para o livro, cuja primeira edição data de 1982.

No primeiro capítulo da primeira parte, Rama propõe o conceito de transculturação narrativa. Para isto, o crítico parte de um traçado rápido da história da literatura da América Latina. Rápido mas não superficial, porque elaborado sobre amplo conhecimento de nossas letras e com raro poder de síntese. Neste traçado, Rama aponta como “impulsos modeladores” de nossa literatura a busca por independência, originalidade e representatividade. Rama parte da premissa de que “[...] nascidas das esplêndidas línguas e suntuosas literaturas de Espanha e Portugal, as letras latino-americanas nunca se resignaram a suas origens e nunca se reconciliaram com seu passado ibérico” (2004, p.11). Isto as leva à procura por outras linhagens culturais, em função do desejo de se tornar independente das fontes primeiras. Neste sentido foi que, contra os colonizadores, recorreu-se às figuras do índio e do negro, usados como pretexto para as reivindicações dos homens de letras.

Na busca por autonomia em relação às literaturas peninsulares, nossas letras se emparentaram com outras literaturas ocidentais. Com este afã internacionalista, pretendia-se encontrar a originalidade. E, ao mesmo tempo, também se procurava, no interior, nossa peculiaridade cultural. Daí que sejam motores do desenvolvimento de

¹⁵⁶ O original é de 1970, e foi publicado em francês.

nossa literatura a busca por originalidade e representatividade. Para os românticos, a originalidade só podia ser conquistada mediante a representatividade da obra em relação à região em que surgia. A literatura foi vista como instrumento para forjar a nacionalidade, e eles fizeram dos assuntos nativos sua matéria prima. O período modernizador (1870-1910) foi marcado pelo internacionalismo e por um projeto de aglutinação regional - o que “não destruiu o princípio de representatividade”, mas o transpôs a uma “visão supranacional” (RAMA, 2004, p.14). A originalidade ficava agora por conta do talento individual. Rama afirma que, apesar do internacionalismo do período, este representou uma tentativa de autonomia, que encontrou na língua sua “melhor garantia”. O crítico se refere, com relação ao modernismo hispano-americano, ao “hispanismo vibrante” escondido sob os aparentes “galicismos mentais”.

O critério de representatividade ressurgiu no período nacionalista e social (1910-1940), em que as classes médias se apresentam como intérpretes da nacionalidade. Os escritores deste período se religaram aos românticos na concepção idealizadora e ética da literatura; no entanto, eles apresentavam um instrumental mais afinado “que o de seus antecessores para a definição da nacionalidade” (RAMA, 2004, p.16). Ao mesmo tempo em que ainda enxergavam as características nacionais mais na geografia do que na história, já concebiam a nacionalidade “segundo a havia definido uma determinada classe em um determinado período” (RAMA, 2004, p.16), o que estabelecia um critério historicista e móvel. Enquanto os modernistas buscaram a originalidade no talento individual, românticos e regionalistas a procuraram na sociedade e na natureza. A segunda opção oferecia, de acordo com Rama, “maior potencialidade, capacidade modeladora mais profunda e marca genética mais forte que a pura operação criadora individual” (2004, p.17).

Durante os anos 1930 surgem nos grandes centros urbanos da América Latina orientações narrativas que interrompem o movimento da narrativa regionalista: trata-se da narrativa cosmopolita e daquela realista-crítica. Há porém uma terceira força ideológica na narrativa latino-americana, representada pela literatura social indigenista. Neste momento, enfrentando o desafio de renovar-se, o regionalismo soube “resguardar um conjunto de valores literários e tradições locais” (RAMA, 2004, p.26), ainda que, para consegui-lo, tenha precisado mudar e transpô-los a novas estruturas literárias,

“equivalentes mas não assimiláveis às que abasteceram a narrativa urbana em suas plurais tendências renovadoras” (RAMA, 2004, p.26). Assim, as primeiras mudanças se verificam nas estruturas literárias; para resguardar uma “mensagem carregada de tradicionalismo”, esta literatura teve de “adequá-la a elaborações estéticas forjadas nas cidades” (RAMA, 2004, p.27).

Contra o “conteudismo torpe” que vê as obras artísticas como documento sociológico e ao mesmo tempo contra a ameaça de recortá-las de seu contexto cultural - levando o escritor a ignorar a tarefa da busca pela representatividade e a deixar de lado a comunicação pressuposta em todo texto literário -, Rama afirma a importância de reinserir as obras literárias dentro das operações culturais que - como a transculturação - se processam nas sociedades latino-americanas, de modo a reforçar os conceitos vertebrais de independência, originalidade e representatividade. Isto porque “as obras literárias não estão fora das culturas, mas as coroam e, na medida em que estas culturas são invenções seculares e multitudinárias, fazem do escritor um produtor que trabalha com as obras de incontáveis homens” (RAMA, 2004, p.19).

A partir dos anos 1940 emerge uma literatura cosmopolita, uma vanguarda internacionalista que traz da Europa a renovação artística, e outra que “buscou nutrição na organicidade cultural a que se havia chegado dentro do continente” (RAMA, 2004, p. 20), e que é o objeto do estudo de Rama. Ele afirma que “a única maneira com que o nome da América Latina não seja invocado em vão, é quando a acumulação cultural interna é capaz de prover não só ‘matéria prima’, mas uma cosmovisão, uma língua, uma técnica para produzir as obras literárias” (RAMA, 2004, p.20); e agrega que isto não se trata de um “folclorismo autárquico, irrisório em uma época internacionalista”, mas de um “esforço de descolonização espiritual” (RAMA, 2004, p.20). Esta literatura, que mais adiante Rama abordará a partir do conceito de transculturação narrativa, é apresentada como uma resposta ao conflito entre vanguardismo e regionalismo.

Rama alerta que o processo de transculturação não é uma operação reservada aos escritores mas se dá em todos os aspectos da nossa vida, e se intensificou no segundo período de modernização, no entre-guerras. A cidade transpõe ao interior sua própria dependência dos sistemas culturais externos. Rama se apropria de ideias de Lanternari sobre os diferentes tipos de resposta a um impacto modernizador. Entre a completa

vulnerabilidade e a rigidez, existe a “plasticidade cultural”. Esta resposta é capaz de se apropriar dos aportes da modernidade, revisar a sua luz os conteúdos culturais regionais “e com umas e outras fontes compor um híbrido que seja capaz de seguir transmitindo a herança recebida” (RAMA, 2004, p.29). Tais operações, que para um escritor não passam de soluções artísticas, ocorrem no seio de uma cultura através da recuperação de componentes reais que antes não haviam sido reconhecidos, mas que então “são revitalizados ante a agressividade das forças modernizadoras” (RAMA, 2004, p.32).

A plasticidade implica a possibilidade de seletividade na recepção cultural. No âmbito da literatura, a transculturação narrativa se opera nos níveis da língua, da estruturação literária e da cosmovisão. No indigenismo e no regionalismo tradicionais, por exemplo, havia uma diferença lingüística entre o narrador e as personagens, que denunciava sua distância em relação a eles. Os escritores que Rama identifica como transculturadores se reintegram à comunidade lingüística e falam a partir dela. Afirma o crítico (RAMA, 2004, p.43):

Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aún más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.

No nível da estruturação literária, ocorre a recuperação de estruturas da narração popular e oral. Assim, o escritor da transculturação atua como mediador entre dois universos culturais desconectados: o interior-regional e o exterior-universal. Rama afirma que “a resistência da cultura que recebe a modernização se sustenta, ainda mais que sobre a permanência do nível léxico, sobre o outro superior dos sistemas narrativos, nos quais podemos vislumbrar um homólogo das formas de pensar” (2004, p.47). De acordo com Rama, trata-se do esforço por construir uma totalidade, “dentro da qual se recuperam as formas desconexas e dispersivas da narração rural mas ajustadas a uma unificação que já procede do impacto modernizador” (2004, p.47).

Passando ao nível da cosmovisão, Rama recorda a importância do movimento irracionalista europeu, das vanguardas, e da antropologia para o estabelecimento de uma

nova visão do mito. Na América Latina, mito e arquétipo apareceram, em Asturias e Carpentier, como categorias válidas para interpretar nossas singularidades. Rama aponta, porém, o equívoco do real-maravilhoso, ao trabalhar a matéria interna com uma significação externa - neste aspecto, afirma Rama, Borges apresentaria maior coerência, “em sua franca instalação na perspectiva cosmopolita e universal”; pois, em seu caso, “o 'mito' foi um sonho bibliográfico que se compunha a partir dos livros que integravam a biblioteca de Babel” (2004, p.52). Rama acredita que a incorporação deste corpus ideológico pode ter sido violenta, mas que abriu vias enriquecedoras: “a quebra deste sistema lógico deixa em liberdade a matéria real pertencente às culturas internas da América Latina e permite apreciá-la em outras dimensões” (2004, p.53). Rama assevera que “mais importante que a recuperação destas estruturas cognoscíveis em incesante emergência, será a indagação dos mecanismos mentais que geram o mito, o ascenso às operações que os determinam” (2004, p.54/5).

Os transculturadores, afirma o crítico, substituem o manejo dos “mitos literários” pela incorporação dos “mecanismos mentais geradores do mito”, o “pensar mítico”; revêem as culturas regionais à luz das contribuições artísticas da modernidade; e assim, pelo recurso às novas estruturas literárias, cumprem o importante papel de resguardar um conjunto de valores literários e tradições locais. Tais escritores renunciam a línguas e dialetos regionais, para incorporá-los a partir de dentro - num processo de “democratização da gênese do discurso literário”, como afirma Ana Pizarro (1994, p. 112). Há uma volta ao manancial da cultura tradicional, com a incorporação do monólogo discursivo do narrar espontâneo (*Grande sertão, veredas*), das fontes orais (*Pedro Páramo*), e a busca de equivalências lingüísticas espanholas para o quéchua na região andina (*Los ríos profundos*).

Os produtos da transculturação (do contato cultural da modernização) não podem ser assimilados a criações urbanas da área cosmopolita, mas tampouco ao regionalismo anterior. A emergência de tais invenções foi facilitada pela existência de “conformações culturais próprias a que havia chegado o continente mediante longos *acriollamentos* de mensagens” (RAMA, 2004, p.55). Na opinião de Rama, o contato direto da cultura regional com a modernização teria sido fatal. Não o foi, com a mediação proporcionada pela conformação cultural que se havia estabelecido, após “seculares esforços de

acumulação e reelaboração: no caso do Brasil a orgânica cultura nacional; no caso da América Hispânica, o desenvolvimento de uma intercomunicação frutífera entre suas diversas áreas” (RAMA, 2004, p.55).

6.8. Especulações em torno de Rama e Cornejo Polar

Os conceitos propostos por Rama e Cornejo Polar tiveram grande repercussão crítica, tornando-se incluíveis numa discussão da própria ideia de literatura “latino-americana”. De acordo com Mabel Moraña, com a transculturação narrativa, Rama tratava de superar tanto o sociologismo lukacsiano quanto o formalismo ahistoricista no estudo da literatura da América Latina. Moraña discorda de autores que atribuem a este trabalho de Rama uma perspectiva “nacional-populista”, visto que a sua seria continentalista, já que o crítico, exilado do Uruguai, buscava “utopicamente” conferir totalidade e organicidade às formações sociais da região. Moraña acredita que o livro de Rama supera só em certo grau as teses sarmentianas (com a separação cidade/campo), e concorda com Schmidt, para quem a ênfase de Rama num sistema literário latino-americano como sistema unificado imporia ao *corpus* uma organicidade redutivista, que ignoraria a coexistência de diversos sistemas a nível nacional e regional. Moraña valoriza o trabalho de Rama, no entanto, como reflexão sobre o lugar do intelectual dentro dos processos de modernização (MORAÑA, 1997).

Por permanecer amarrado no literário, Abril Trigo critica *Transculturación...*, apesar do culturalismo que caracteriza o livro. Trigo acredita que a emergência do massivo e do transnacional requerem a “revisão do aparato crítico-epitemológico em que se apoiara a transculturação modernizante” (1997, p.149). Mas pensa que, superadas a noção de *telos* e a “aporia fundacionalista”, o conceito de transculturação narrativa pode servir como instrumental teórico ante o fenômeno de transnacionalização da cultura. Já Silvia Spitta faz uma defesa do conceito, pois para ela o artista transculturador seria um intérprete da heterogeneidade cultural, capaz de assumir o *desgarramiento* implicado em sua condição. Sendo assim, o conceito não se trataria da proposição de um sincretismo conciliador (SPITTA, 1997). Spitta neste sentido opina o contrário de Maribel Ortiz-Márquez, para quem a transculturação narrativa, como

“discurso da modernidade”, seria um projeto sintetizador das diferenças. No entanto, a própria Ortiz-Márquez encontra, no trabalho de Rama, as chaves para romper com tal discurso. Para a autora, no livro de Rama, apesar do “essencialismo” com que a autenticidade regional é valorizada, a noção monológica de modernidade seria problematizada, enquanto o conceito de classe seria relativizado. De acordo com Ortiz-Márquez, com *Transculturación...* Rama encontra-se no “umbral” de duas “epistemes conflitivas” (1997, p.203).

De acordo com Alberto Moreiras, com a transculturação narrativa Rama procurava construir um sistema literário latino-americano. Tratava-se, segundo Moreiras, não só de uma resposta à modernização, mas de estabelecer uma relação crítica com ela. Na visão de Moreiras, a transculturação, como proposta por Rama, é uma operação intencional “colocada ao serviço da redenção de culturas subordinadas pela modernidade” (1997, p.214). Moreiras vê o último romance de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como ponto final da transculturação, representando sua culminação e seu esgotamento, e o encerramento da possibilidade da escrita antropológica. Para Moreiras, em Rama o texto transculturador é “sintoma de uma modernidade inacabada, mas em vias de encontrar acabamento simbólico” (1997, p.214). Moreiras remete a Moretti, para quem a proposta de Rama conduz “a uma dissolução corrosiva da heterogeneidade, cuja função última é a relegitimação sem fissuras do domínio metropolitano” (MOREIRAS, 1997, p.227)¹⁵⁷. Para Moreiras, o realismo mágico ou a operação transculturadora¹⁵⁸ dependem da “subordinação de culturas indígenas à máquina transculturante quintaessencialmente ocidental e hegemônica: a modernização” (1997, p.223/4). Moreiras conclui, enfim, que “a transculturação é uma máquina de guerra, que se alimenta da diferença cultural, cuja principal função é a redução da possibilidade de heterogeneidade radical” (1997, p.218).

Com relação a Cornejo Polar, o crítico é caracterizado como “neo-arielista” por John Beverley, que o afirma com base no último texto do peruano, já mencionado aqui. Para Beverley, a crítica literária e cultural hispano-americana, “deslocada pelos

¹⁵⁷ Moreiras se refere ao trabalho de Franco Moretti na tradução de Quintin Hoare. *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.

¹⁵⁸ Moreiras, quiçá seguindo Moretti, confunde “realismo mágico” com a noção de transculturação narrativa, o que não está implicado em Rama.

‘estudos’” [culturais], trataria de reafirmar “um projeto de esquerda ‘nacional’ ou continental, e o valor do local” (2002, p.287). Mas, para Beverley, esta reafirmação traz consigo as exclusões e hierarquias que haviam limitado este projeto, o que o leva a concluir que a resistência a “estudos” dificultaria a “possibilidade de cumprir com uma das tarefas centrais – quiçá a mais central – do projeto da esquerda intelectual na América Latina: a democratização do imaginário cultural e político” (2002, p.287). Beverley menciona a resistência de Cornejo Polar a aderir aos “ideologemas” propagados pelos “estudos” (tais como “subalterno”, “híbrido”, “desterritorialização”), mas aponta como uma contradição do crítico peruano o fato de que o conceito de heterogeneidade “é precisamente um conceito que deriva em parte (ou coincide com) da articulação pós-estruturalista do heteróclito e do sujeito descentrado, e da crítica à suposta unidade da nação nos estudos pós-coloniais” (BEVERLEY, 2002, p.287).

Tratando a respeito do conceito de Rama e dos mencionados textos de Cornejo Polar, Miguel Arnedo-Gómez conclui que dispensar o conceito de transculturação narrativa “como um discurso de homogeneização similar ao de mestiçagem é uma incompreensão de uma das mais importantes contribuições do crítico uruguaio à crítica literária latino-americana” (2008, p.198). No mesmo sentido, em “*Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*”, David Sobrevilla considera que os conceitos sejam complementares, nisto seguindo a Raúl Bueno, que afirmara que a transculturação não seria uma categoria descritiva da realidade latino-americana, mas uma “parte destacada das dinâmicas da heterogeneidade” (Bueno apud SOBREVILLA, 2001, p.29)¹⁵⁹.

Deve-se concordar com tais conclusões, compreendendo a transculturação como um processo, uma operação. O conceito não levou, pelo menos em Rama, a uma análise homogeneizante da realidade heterogênea da América Latina, ainda que se admita que o autor tenha priorizado, de fato, como objeto, uma literatura “ilustrada”. Em certos casos o conceito de heterogeneidade, de Cornejo Polar, pode ser manejado na análise das mesmas obras em que Ángel Rama observa os processos de transculturação, só que a

¹⁵⁹ Sobrevilla extrai a citação de Raúl Bueno. “*Sobre la heterogeneidad literaria y cultural en América Latina*”. Em: J.A. Mazzotti e U.J. Zevallos Aguilar (orgs.). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadélfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

partir da perspectiva inversa: onde o crítico uruguaio enxerga a operação de síntese, o peruano procura a decomposição analítica - o confirmam as instigantes análises, feitas por ambos, do trabalho de José María Arguedas.

Enfim, entre os citados e outros autores que discutiram as obras e os conceitos de Ángel Rama e Cornejo Polar há quem queira criticá-los por estarem vinculados ao “discurso da modernidade”, e quem, desculpando-o pelo que têm de moderno, queira vê-los como pós-modernos *avant la lettre*, buscando ver as “fissuras” em seu “discurso moderno”¹⁶⁰. No caso de Rama, dentro deste contexto, há uma valorização de *La ciudad letrada* e uma desvalorização de *Transculturación...*, além do que vários outros trabalhos seus são deixados à margem (refiro-me a obras fundamentais como as póstumas *Las máscaras democráticas del modernismo* e *Literatura y clase social* e outras publicadas em vida como *Los gauchipolíticos rioplatenses* e *La generación crítica*, para citar alguns exemplos). Isto porque *La ciudad letrada* é aceito, dentro de certo anti-intelectualismo pós-moderno, como ataque ao “projeto hegemônico” de nossos intelectuais, enquanto *Transculturación...* é visto como parte deste mesmo projeto. Referindo-se a *La ciudad letrada*, Gonzalo Aguilar afirma que se trata do “último expoente desencantado de uma tradição ilustrada e pedagógica” (2010b), de um livro amargo, enfim, contra um dos mitos da esquerda latino-americana, a atividade civilizadora dos letrados.

Mas Rama sempre esteve preocupado com a democratização da literatura a partir de dentro, da mesma maneira que Cornejo Polar, com a aproximação entre oralidade e escritura que propõe em *Escribir en el aire*, ou com a noção de sujeito “migrante”, mencionada no capítulo sobre *La nación clandestina*. No final de sua vida, Cornejo Polar tratou de propor conceitos que dessem conta da crítica a um projeto hegemônico de modernidade, literatura ou nação. Isto, no entanto, sem abrir mão de uma noção de totalidade (mesmo que contraditória) sem a qual não é possível a articulação de qualquer projeto de mudança (DIRLIK, 1994). Quanto a Rama, mesmo com *La ciudad letrada* ele lutava pela democratização dos conceitos (de literatura, de América Latina, de intelectual) e não pela impugnação deles. No segundo capítulo de *Transculturación...*

¹⁶⁰ Além dos trabalhos citados, há vários outros sobre Ángel Rama e Cornejo Polar. Ver, por exemplo: SCHMIDT-Welle, 2002; BUENO, 2004; MORAÑA, 1998; MAZZOTI; Zevallos Aguilar, 1996; AGUIAR; Rodrigues, 2013; ROCCA, 2006; CUNHA, 2007.

Rama propõe que a noção de classe seja conjugada com outras, o que não significa “relativizar” ou relegar a noção de classe, como afirma Ortiz-Márquez.

Numa discussão de *La ciudad letrada*, parece-me importante relacioná-lo a um bem mais antigo texto de Antonio Candido, que elucida muito o livro de Rama. Trata-se do ensaio “Literatura de dois gumes”, de 1966. Candido mostra, neste trabalho, como a literatura foi, de início, uma peça do processo colonizador, mais um mecanismo de dominação através do qual se impunha os padrões culturais da metrópole. A literatura, porém, também serviu como “fermento crítico capaz de manifestar as desarmonias da colonização” (CANDIDO, 1989, p.172), como instrumento através do qual se verificou as diferenças do país, terreno em que começou a se esboçar uma consciência nacional. Assim deve-se entender também *La ciudad*: há uma crítica à vinculação do intelectual ao poder, mas também se vislumbra seu papel revolucionário, democratizador, apesar da possibilidade da traição que emerge no final do texto. Rama realiza uma crítica e auto-crítica do papel da *intelligentsia* na América Latina, mas nunca assumiria uma postura anti-intelectual. Uma citação de *La generación crítica* (RAMA, 1972, p.14) parece comprová-lo:

Aunque sé que hay interpretaciones más románticas, pienso que el empobrecimiento sólo produce miseria y no conduce automáticamente a una rebelión si no existe previamente un cuerpo de ideas, una estructura mental, una doctrina explicativa de las transformaciones que se operan en la realidad.

Neste caso, Rama se opõe de maneira tácita a alternativas mais espontaneístas de intervenção política existentes na época, mas, sobretudo, afirma a importância de um “corpo de idéias”. Com o conceito de transculturação narrativa, Rama propõe uma ferramenta de análise abarcadora da literatura latino-americana, numa proposta integradora, mas não homogeneizadora. Todo o contrário: trata-se de resistência plástica ante o inevitável e irreversível processo de modernização – que não é um projeto de Rama, mas uma realidade incontornável.

No contexto do “projeto epistemológico dos anos 1970” de uma teoria da literatura latino-americana - projeto este que criticou (DÍAZ-Caballero, 1997) -, Rama o coloca em prática, a partir de uma revisão sintetizadora da história de nossa literatura e

da proposição de um conceito que dá conta de um fenômeno que se opera em toda América Latina. Afinal (Rama apud MORAÑA, 1997, p.144)¹⁶¹:

Ocorre que si la crítica no constituye las obras, sí construye la literatura, entendida como corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta.

6.9. Os três filmes em relação

O que há de comum entre os três filmes analisados na tese? Chama atenção a importância do plano-sequência, a presença do povo e a irrupção do inconsciente em todos eles.

O plano-sequência era, naquele momento, discutido no âmbito de todo o cinema moderno, desde o elogio de Bazin, passando pela obra teórica de Pasolini ou o cinema de Straub, por exemplo. Em *Una pelea cubana contra los demonios* e *La nación clandestina* trata-se de uma câmera movente, que se mistura ao povo, participa da ação encenada, e em *Cabezas cortadas* a câmera não se move tanto, mas nos três filmes há uma preferência pelos planos longos. Relacionado a esta duração do plano, existe nos três filmes um lado documental, do “documentário de uma filmagem”. Mesmo *Una pelea*, que é um filme histórico, carrega este traço, pois os longos planos nos dão a ver um documento da interpretação dos atores. Junto a esta durabilidade dos planos vem necessariamente uma acentuação de sua atuação. Nas obras analisadas, esta é uma componente fundamental.

Em nossos três filmes, porém, o plano-sequência é usado de maneiras distintas. Em *La nación*, o “plano-sequência integral” é algo que o cineasta desenvolveu a partir de seus muitos anos de trabalho com as comunidades indígenas. Vimos como é uma tentativa de dar expressão a elementos da “cosmovisão andina”, com a integração da pessoa à paisagem, e do espaço-tempo. Em *Alea*, o uso do plano sequência neste filme histórico coordena-se a uma tendência geral do cinema cubano¹⁶². Se há no plano-

¹⁶¹ A citação foi extraída por Moraña do prólogo de Rama a *La novela en América Latina: panoramas*.

¹⁶² A ideia de filmar a história como um documentário encontra sua expressão mais radical em *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969), e pode ser observada também na primeira parte de *Lucía*.

sequência um fator documentalizante, a câmera de *Una pelea* não tem o mesmo efeito “realista” daquela de *La nación*. Trata-se de uma câmera perturbadora, endemoniada talvez¹⁶³, contagiada pelo clima da história ou pelo próprio transe do povo. Já em *Cabezas* o uso do plano-sequência tem um aspecto teatralizante, conferido pelo enquadramento centralizado e a pouca mobilidade da câmera em algumas sequências. Acentua-se a consciência da representação. Em alguns casos, um enquadramento centralizado confere à cena uma espécie de “solenidade” - por vezes grotesca - que emoldura a cena no plano do mito.

Também outra constante nos três filmes é a presença do povo. Na visão de Gonzalo Aguilar, o cinema político dos anos 1960 na América Latina “não era um dispositivo para representar o povo nem para denunciar seu estado, mas para fazê-lo” (2010a). Para o autor, a diferença da noção de povo com respeito a outros conceitos é que põe em relação muitos com um, muitas vezes um líder, na composição de uma força homogênea. Para configurar-se como povo, a coreografia dos muitos deve mover-se de acordo com direções orgânicas. Aguilar afirma também que o povo pode configurar-se a partir de um “enunciado majestático” (o plural majestático), a criar a noção de “nós” a partir de uma coletividade, que confere coesão aos atores sociais por trás de uma voz¹⁶⁴. Em Glauber, o povo, enquanto entidade coletiva, está presente em quase todos os seus filmes, e em *Cabezas cortadas* o povo é esta gente cigana, que colabora com a performance de sua cultura musical diante das câmeras. Em *La nación* é a população indígena que está em cena, seja na comunidade de Willkani, seja na periferia de La Paz. E em *Una pelea*, o povo é essa massa transida, que canta e dança, e que integra também o grupo de seguidores do padre.

Se pensarmos em toda a obra de nossos três cineastas, talvez se possa dizer que Sanjinés tenha sido o mais disponível para com o povo, pois dedicou uma vida ao contato com comunidades indígenas e de mineiros e tentou fazer sua obra junto ao

¹⁶³ O prof. Rubens Machado foi quem sugeriu tal caracterização da câmera, em debate a respeito de *Una pelea...* realizado como atividade do grupo de pesquisa *História da experimentação no cinema e na crítica*.

¹⁶⁴ Comparando o cinema político dos anos 1960 com aquele realizado na Argentina dos anos 1990 para cá, Aguilar afirma que no cinema contemporâneo, salvo exceções como os documentários recentes de Solanas, a noção de povo já não existe como categoria válida ou operativa. Os “enunciados majestáticos” foram substituídos pelo encontro de diversos olhares, vozes e posições divergentes (AGUILAR, 2010c).

povo, para o povo, com o povo. Em *La nación clandestina* e vários de seus filmes, o cineasta boliviano nos dá a ver o povo em suas formas de organização, justiça e luta. Em Glauber a cultura do povo é assimilada à sua obra. Em alguns filmes, esta cultura se incorpora à sua própria estrutura, como se observou em *Barravento* e em *Deus e o diabo...*¹⁶⁵. Nos filmes realizados no exterior, sobretudo *Der leone have sept cabezas* e *Cabezas cortadas*, o povo contribui com sua cultura. Se comparamos estes filmes que Glauber realizou fora de seu país com alguns dos filmes que Pasolini realizou longe do seu (como *Edipo rei* ou *Medéia*, por exemplo), vemos como Glauber procura – e consegue – incorporar o povo como portador de uma cultura e não como pano de fundo ou meros corpos¹⁶⁶. Alea parece ter sido influenciado por Glauber na representação do povo que nos oferece em *Una pelea*. Neste filme, o povo está em transe: sejam aqueles que se reúnem em torno da taverna, ou aqueles que seguem o padre. É em meio ao povo que acontecem os processos de transculturação e onde brota a *cubanía*. No entanto, na obra de Alea, é principalmente fora da tela que se encontra o povo: trata-se do público de Alea, do espectador que ele quer tornar ativo, construindo-o com sua obra e criando-a a partir dele. Neste sentido é que sempre buscou fazer-se popular, através da incorporação de gêneros como a comédia e até o melodrama (e por isto é que *Una pelea* representou uma crise para Alea, por ter sido o filme em que menos se estabelece um diálogo com o público¹⁶⁷).

Outra recorrência nos três filmes é a irrupção do inconsciente, possa ele ser visto como inconsciente de alguma personagem em particular ou como inconsciente coletivo figurado no filme. De acordo com Gonzalo Aguilar, Glauber foi dos primeiros cineastas da América Latina a dar a ver a crise da racionalidade da história e do relato histórico teleológico. Segundo o crítico, diferente das representações elaboradas por grupos de cinema militante como o *Cine Liberación*, em Glauber o povo está em transe e em processo de invenção. Aguilar compara o cinema de Glauber ao de Leonardo Favio,

¹⁶⁵ Ver análises de Ismail Xavier em *Sertão mar*.

¹⁶⁶ Não se trata de requestrar uma polêmica entre Glauber e Pasolini, mas a comparação nos ajuda a compreender a incorporação da cultura popular por Glauber. O professor Mateus Araújo realizou recentemente (primeiro semestre de 2014) um curso na Universidade de São Paulo, estabelecendo comparações entre Glauber Rocha e diversos cineastas europeus, mostrando quão frutífero pode ser o método comparativo.

¹⁶⁷ Parece ter havido problemas no ICAIC com relação a *Una pelea...*, embora não tenha encontrado menção direta a isto. O que se sabe é que, depois deste filme, Alea ficou alguns anos sem dirigir novo trabalho, colaborando em filmes de outros diretores.

pois, para ele, ambos cineastas se interessavam mais pelo que chama de “inconsciente ótico” do que por “doutrinar ou fazer um uso pedagógico da imagem” (AGUILAR, no prelo)¹⁶⁸. Trata-se, de acordo com Aguilar, de um realismo da fantasia, das fantasias do povo, “que não são forças exteriores ao real, mas forças que operam em seu interior” (AGUILAR, no prelo), da busca pelas origens atuantes da comunidade, de dar vazão a um elemento primitivo “que não pode ser absorvido pela montagem” (AGUILAR, no prelo). Segundo Aguilar, a proposta de Glauber se pauta mais pelo valor da imagem estética do que pelo discurso da razão política.

Em *Una pelea...*, há as sequências alucinatórias sobre as quais se discutiu no capítulo dedicado à sua análise. No entanto é a maneira como está filmado o resto da história¹⁶⁹, a ambiguidade das cenas “reais” que tornam inquietantes as imagens do inconsciente. Em *La nación...*, o inconsciente aparece como memória, memória viva que convive com o presente. O filme trabalha não somente com a memória individual das personagens, mas com uma memória coletiva, de longa duração de que se compõe a identidade aimará¹⁷⁰ e marcada na recuperação do ritual do *danzanti*. E em *Cabezas cortadas*, várias sequências podem ser representativas do inconsciente (ou até o filme como um todo), seja do ditador ou de uma espécie de inconsciente coletivo. Eduardo Bamonte interpreta a grande sequência da conquista como um delírio de Díaz (BAMONTE, 2002)¹⁷¹. Eu não teria tanta certeza, tenderia antes a vê-la como figuração de um inconsciente coletivo latino ou ibero-americano. Em Glauber, o inconsciente está relacionado ao mítico e ao sagrado, mas também ao onírico, na busca pelas “estruturas mais significativas da cultura popular” (ROCHA, 2004a)¹⁷².

¹⁶⁸ O professor Gonzalo Aguilar gentilmente compartilhou comigo versão digitalizada dos seus trabalhos aqui citados. Por isto é que não há menção ao número de página quando se faz uma citação de seus textos, visto que não tive acesso a suas versões impressas.

¹⁶⁹ Em discussão a respeito do filme no grupo de pesquisa *História da experimentação no cinema e na crítica*, a professora Yanet Aguillera afirmou ser mais a forma como *Una pelea...* estava filmado do que as visões de personagens o que provocava inquietação. Nos parece que o inquietante é a articulação entre as imagens “reais” e as “visões”.

¹⁷⁰ Como afirma Rivera a respeito da articulação aimará nos anos 1970 (2010).

¹⁷¹ Tal interpretação foi motivada pelo roteiro publicado do filme, em que há indicação de certas cenas como sonhos de Díaz.

¹⁷² Ver, a respeito: GERBER, 1982; CARDOSO, 2007; AGUILAR, no prelo.

6.10. Transculturação narrativa e heterogeneidade nos filmes

O filme em cuja análise os conceitos de transculturação narrativa e heterogeneidade mais se mostram pertinentes é, à primeira vista, *La nación clandestina*. Deve-se lembrar que Cornejo Polar criou o conceito de heterogeneidade justamente pensando na comarca andina, de que seu país natal, o Peru, faz parte, assim como a Bolívia onde trabalha Jorge Sanjinés. Também o conceito de transculturação de Ángel Rama foi pensado principalmente a partir de, entre outros autores, um escritor da comarca andina, José María Arguedas. Vimos como a obra de Sanjinés está marcada pela transculturação, já que há uma elaboração formal a partir de elementos do cinema clássico, do cinema moderno e da chamada “cosmovisão andina”, particularmente aimará. Há um esforço consciente por encontrar formas que se adequem a tal cosmovisão. Por outro lado, podemos ver a heterogeneidade no próprio conteúdo do filme, na história e na figura cindida de Sebastián. Em Sanjinés, a transculturação narrativa se dá nos níveis da língua, da estrutura literária, e da cosmovisão.

E quanto aos outros filmes? Serão tais conceitos úteis para pensá-los? Em *Una pelea cubana contra los demonios* encontramos a transculturação e a heterogeneidade no próprio conteúdo do filme: há por um lado um embate entre as religiões de origem europeia e africana, figurado principalmente na cena em que, no meio de uma seita inquisidora, o padre exorcista enfrenta a mulher negra possuída, cavalo quem sabe de algum Exu. Também há ao longo do filme a contraposição entre uma ritualística e outra. A transculturação, por outro lado, aparece principalmente na cultura popular: na cantoria de bar, no transe coletivo, estão misturados elementos da cultura africana com a cultura popular espanhola. A música é a arte em que esta transculturação surge de maneira mais evidente, como se revela no plano frontal em que músicos negros e brancos entoam uma melodia religiosa, e na cena da taverna. Já com relação à forma do filme, talvez pudéssemos inscrevê-lo dentro de um fenômeno geral no cinema moderno da América Latina, fruto de uma transculturação, já que está relacionado, por um lado, à busca de uma expressão autenticamente nacional, e, por outro, a uma inserção no

cinema moderno que se fazia no mundo¹⁷³. Em *Una pelea...* a transculturação se configura nesta espécie de “estética do transe” com que a obra se compõe¹⁷⁴.

Quanto à heterogeneidade, talvez seja mais difícil tomar este conceito como instrumento para a compreensão deste filme. Poderíamos pensar que *Una pelea* em si é heterogêneo, ou heterodoxo, na medida em que é uma obra que foge muito à linguagem convencional, em que é um filme narrativo-experimental. Mas a heterogeneidade tal como proposta por Cornejo Polar, como a convergência de dois sistemas sócio-culturais diversos dentro de um mesmo espaço textual, está presente neste filme? Talvez o que haja ali, mais do que a heterogeneidade entre a cultura negra e a branca, seja a heterogeneidade entre uma cultura do poder e outra do povo, ou dos oprimidos em geral (já que Laura não pertence ao povo, mas submete-se a um ritual de matriz africana). Mas tal heterogeneidade se expressa na forma do filme? Existe uma contraposição formal entre o padre a cuja eloquência é dado espaço sonoro em voz *over*, entre a musicalidade que caracteriza a religiosidade católica e a sonoridade que marca a presença do povo. Há também diferença na atuação da câmera: em exteriores e cenas com o povo parece também estar em transe, enquanto que as cenas de conciliábulo são filmadas de maneira mais organizada, com movimentação de câmera mais estável. Mas, por outro lado, a partir de certo momento, tudo está imerso no mesmo caos, no mesmo arrebatamento. Talvez possamos pensar que um maior grau de transculturação caracterize a cultura cubana em geral (em relação à comarca andina, por exemplo), e que isto se reflita no filme.

Se concebermos esta estética do transe como uma espécie de transculturação, Glauber parece ter fornecido a Alea também esta chave, pois *Una pelea* se configura num filme de linguagem experimental, acorde com o que de mais radical havia no cinema moderno, porém que encontra nesta forma de representação das massas algo de particular. Se buscarmos a transculturação nos filmes anteriores do cubano, vemos que tomava corpo uma obra calcada na intertextualidade - *La muerte de un burócrata*, *Las doce sillas* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1962), *Memorias del subdesarrollo* - ou

¹⁷³ Podemos realacionar tal dinâmica ao duplo processo de integração e diferenciação com que Antonio Candido caracteriza o desenvolvimento de nossa literatura (CANDIDO, 1989).

¹⁷⁴ A ideia de uma “estética do transe” foi sugerida por Lúcia Nagib durante o congresso estadual da SOCINE, realizado em 2011 na Universidade Federal de São Carlos.

no realismo - *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1960), *Cumbite*. Em *Memorias...* já se achavam as massas transidas, uma reflexão sobre a cubanidade e o subdesenvolvimento, mas havia aí transculturação? Não no sentido da preservação de uma cultura regional. Isto só é possível ver em *Cumbite*, nas sequências autônomas que se sobrepõem à tese. Mas a cultura registrada aí não influencia a estrutura cinematográfica. Pode-se dizer que a obra de Alea proponha uma mediação entre o erudito e o popular, entre uma cultura cinematográfica moderna e a cultura cubana. O que se observa em sua obra é uma linguagem cinematográfica universal, “cosmopolita”, que não abre mão, no entanto, da especificidade cultural cubana, que encontra raízes na experiência, história, humor e literatura do país.

Quanto a *Cabezas cortadas*, podemos falar em transculturação caso consideremos como tal a operação intertextual que rege a composição da obra, elaborada a partir de elementos de várias culturas. Neste filme – também ele heterodoxo – a contraposição também está polarizada entre povo e poder; sendo que os textos da cultura ocidental são retrabalhados na representação do poder (o teatro shakespeariano esperpentizado na figura de Díaz), enquanto o povo está associado ou à mitologia cristã (nos milagres do pastor) ou à cultura popular ibérica (neste caso, a cigana). Em Glauber, a transculturação está presente, a rigor, em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Barravento*, filmes em que cultura regional reverbera na sua forma. Já em outras de suas obras, a cultura do povo está presente, mas não é elemento que define suas estruturas. Trata-se talvez de um outro tipo de transculturação. Há sempre a busca de uma convivência entre o popular e o erudito. Mas a obra de Glauber passa de regional a cosmopolita, da Bahia ao exterior. Nos filmes realizados fora do Brasil, encontra-se uma obra em que o mítico passa a ser universal, estrutural. Quanto à heterogeneidade, em um filme como *Der leone have sept cabezas*, por exemplo, temos um discurso voltado a públicos distintos: um cinéfilo, “culturalizado”, outro popular, “terceiro-mundista”. Em *Cabezas cortadas* também há a mesma divisão do público potencial, aquele para quem se dirige o aspecto mítico do filme e aquele que se interpela num debate metacinematográfico. Mas sempre se propõe a expressão de uma cosmovisão popular, através do sagrado, do inconsciente coletivo, do mito.

Com relação a um público concreto, no entanto, enquanto *La nación* deve ter podido estabelecer uma comunicação com públicos heterogêneos (as comunidades indígenas para quem Sanjinés exibia seus filmes, e um público urbano cinéfilo), *Una pelea* e *Cabezas cortadas* dificilmente poderiam chegar a um público massivo. São filmes difíceis, pouco palatáveis, e neste sentido restritos a um espectador iniciado. Glauber se encontrava no exílio e, apesar de recorrer a estruturas míticas e à cultura popular, com quem poderia estabelecer de fato uma comunicação com *Cabezas cortadas*? O filme ficou restringido a um público de festivais, ou a um espectador futuro. Quanto a *Una pelea*, trata-se da obra menos popular de Alea, mas que obteve reconhecimento por parte da crítica cubana de então.

Se não com a mesma sistemática de Sanjinés, Glauber e Alea passaram toda a vida tratando de estabelecer uma comunicação com o povo, através da apropriação de gêneros e da cultura popular (comédia, *western*, melodrama, cordel), ou da busca pelas “estruturas mais significativas da cultura popular” no inconsciente, no mito. Em Glauber, Alea e Sanjinés, o povo não está só na tela, mas também fora dela, é a quem o cineasta se dirige e interpela, é a quem consagra sua obra. Em seu cinema, a heterogeneidade pode ser vista no reconhecimento da exterioridade do intelectual e das divisões internas ao público, além de no próprio referente de sua obra. Quanto ao conceito de transculturação narrativa, este tem a ver com a proposta de popularizar a literatura a partir de dentro (na sua própria linguagem, estrutura e forma) de maneira a reverberar no sistema literário (ampliando o círculo de leitores). Trata-se de uma tentativa não só de representar o povo, mas de encontrá-lo como público. O trabalho de Rama abordava uma literatura que soube ser cosmopolita e regionalista ao mesmo tempo, que se quis *junto al pueblo* sem abrir mão da inquietação formal. Como o cinema de Glauber, Alea e Sanjinés.

APÊNDICE

“Glauber Rocha”, o autor em *Claro*

1. O autor no cinema

A *política dos autores* foi o nome que se deu ao movimento de uma série de críticos franceses no início dos anos 1950, que escreviam na revista *Cahiers du cinéma* e que mais tarde viriam a compor, como realizadores, a *Nouvelle Vague*. Tratava-se de uma atitude de valorização da figura do diretor cinematográfico, elevando-o ao mesmo *status* do escritor ou do pintor. A *política* dos *Cahiers* dirigia-se ao cinema de Hollywood, tido como cinema de produtor (em que os grandes produtores encabeçam os projetos). Passava-se a valorizar os diretores que conseguiam imprimir aos filmes uma marca autoral.

Para investigar as idéias de tal *política*, nunca formulada diretamente em um manifesto, Jean-Claude Bernardet toma as análises de Chabrol e Rohmer e de Truchaud sobre, respectivamente, Hitchcock e Nicholas Ray. O método de tais críticos, segundo Bernardet, consiste em conceber a obra do cineasta como conjunto em que se verificam certas constantes (temáticas principalmente) que comprovariam a marca autoral, uma idéia mãe subjacente à obra, uma matriz.

A autoria cinematográfica está atrelada às noções de *estilo* e de *mise en scène*. A relação contraditória da *política dos autores* com a literatura é apontada por Bernardet: por um lado, quer-se elevar o cineasta ao *status* do escritor, sendo a literatura a grande referência dos cineastas no campo das artes. Por outro lado, quer-se afastar o cinema da literatura, negando a autoria ao criador do argumento ou do roteiro para concedê-la ao diretor, responsável pela *mise en scène*.

As noções de *autor*, *estilo* e *mise en scène* se disseminaram, e tornaram-se senso comum no vocabulário cinematográfico, ainda que já distantes do sentido que lhe conferiam originalmente os críticos da *política*, conforme afirma Bernardet. Tais críticos buscavam a expressão da personalidade do autor, chegando a casos como o de Truffaut, que propunha que o filme de amanhã fosse “mais pessoal que um romance individual e

autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo”. E completava: “Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa” (Truffaut apud BERNARDET, 1994, p.21)¹⁷⁵. Segundo Bernardet, trata-se de um ponto crucial da política: o autor é aquele que diz “eu”¹⁷⁶.

Entre as maiores fragilidades do método estaria, para Bernardet, a dificuldade de lidar com incoerências ou a heterogeneidade na obra de um autor; pois, para descobrir a matriz, se articula muitas vezes uma seleção de momentos da obra e se procede à rejeição de outros, ou se recorre a explicações de acordo com “fases”.

2. O autor em Glauber

A transposição de tais noções gestadas na França ao Brasil é o foco de Bernardet, que mostra como tal repertório conceitual foi chegando timidamente, em críticos como Almeida Sales, Moniz Viana, Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, até aqueles que viriam a formar o Cinema Novo. Bernardet menciona as críticas feitas por Salles Gomes ao método, e aponta também o deslocamento ocorrido no conceito de autor a partir de sua apropriação pelo Cinema Novo, recebendo aqui tratamento original que conecta a noção de autoria à de responsabilidade histórica e utopia social, impensável, segundo ele, no quadro dos *Cahiers*. Conclui Bernardet que “a noção de autor sofre uma nítida inflexão ao ser inserida numa rede de outras preocupações ideológicas que se manifestavam na intelectualidade brasileira de então” (1994, p.139).

Glauber Rocha, em seu inaugural *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) - quase um manifesto do cinema de autor, de acordo com Jean-Claude -, afirma que “se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução” (Rocha apud BERNARDET, 1994, p.139). Para Glauber Rocha, então, o autor é responsável pela verdade, “sua estética é uma ética, a *mise en scène* é uma política”; o autor deve livrar-se das convenções e encontrar a realidade “numa visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente” (Rocha apud BERNARDET, 1994, p.140). O vínculo autor-história diferencia, segundo Bernardet, a acepção do Cinema Novo daquela francesa. Glauber

¹⁷⁵ Bernardet cita, de Truffaut, o texto “Com que sonham os críticos”, introdução ao seu livro *Les films de ma vie*, de 1957.

¹⁷⁶ O crítico refere-se a C.J. Philippe, “La règle du ‘je’”, em *La Nouvelle Vague 25 ans après*.

Rocha propõe um autor que registre o momento histórico, reflita, pense, aja sobre a realidade. Basta uma equipe mínima: “o resto é liberdade e *mise en scène*”, afirma Bernardet (1994, p.140).

A missão dos autores, para o Glauber de *Revisão crítica*, seria lutar contra a indústria. Neste livro, conforme Jean-Claude, a partir do conceito de autor Glauber reorganiza retrospectivamente a história cinematográfica: não se trata só de um método crítico, mas de um parâmetro retrospectivo e prospectivo a partir do qual propõe uma revisão historiográfica e um modelo de ação para sua prática futura. Glauber radicaliza a posição francesa, a ponto de derrubar o que era um dos pilares da *política* (a indústria – já que no caso dos franceses a autoria estava na marca pessoal imprimida em filmes de indústria).

Já em 1961, Glauber critica o “mercado de cineautores”, questiona se Welles sabe quanto vale seu nome, afirma que Antonioni virou um *best-seller* e que a *Nouvelle Vague* foi apenas um golpe de produção bem lançado. Glauber avalia, sobre os autores de Hollywood valorizados pelos críticos de *Cahiers*, que “são apenas artesãos contratados”, “portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões” (Rocha apud BERNARDET, 1994, p.141)¹⁷⁷.

A evolução das idéias de Glauber é acompanhada por Bernardet: no final dos anos 1960, dão uma guinada cuja melhor expressão está em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, sendo uma “indústria do autor” a formulação deste período. O cineasta lança o conceito do “produtor-autor”, e propõe criar para o futuro uma indústria em que haja liberdade de expressão, fundada sobre uma “tradição estética e econômica de cinema” (Rocha apud BERNARDET, 1994, p.152)¹⁷⁸. Para Glauber, o cinema é arte da indústria, mesmo quando se é contra a indústria.

Encontra-se Glauber neste momento de transformação de suas idéias, quando parte para o exílio. Lá, como relata Sylvie Pierre (1996), Glauber recusa-se a alimentar o “mercado do cine-autor”, produzindo filmes que são mal recebidos pela crítica europeia. *Deus e o diabo* (1964) havia sido aclamado, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), premiado em Cannes. Glauber esteve comprometido, no início

¹⁷⁷ Bernardet se refere a um texto de Glauber Rocha de 1961.

¹⁷⁸ Bernardet cita, de Glauber Rocha, “Das sequóias às palmeiras”, texto de 1970.

de sua carreira, com a idéia do “nacional-popular” no cinema brasileiro¹⁷⁹, de que são bons exemplos *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, este já numa chave tropicalista que incorpora, ao nosso imaginário popular, o *western* hollywoodiano. Já no urbano *Terra em transe* (1967), no entanto, anuncia-se o esboço de uma identidade latino-americana: Paulo Martins lê *Martín Fierro* e seu padrinho e antagonista chama-se Diaz na província de Eldorado.

Quando parte para o exílio auto-imposto, o primeiro filme que Glauber realiza assume uma identidade tricontinental, seguindo o exemplo de Cuba. Em *Der Leone have sept cabezas* (1970), história de um processo de libertação nacional na África, estão presentes, de um lado, as forças do neo-colonialismo (ligadas às diversas línguas presentes no título do filme), associadas ao Mal, e as forças de libertação, a guerrilha. Na trilha de Fanon e Guevara, num discurso antiimperialista, o filme propõe uma discussão estética e uma lição política, dividindo seu público entre colonizadores e colonizados, dirigindo a uns sua agressividade e a outros seu didatismo, e colocando-se, naturalmente, ao lado dos povos colonizados (inclusive, reconciliando Guevara à religiosidade africana, e fazendo baixar o espírito de Zumbi dos Palmares nas lutas de libertação africanas)¹⁸⁰. Já em *Cabezas cortadas*, expõe-se uma perspectiva ibero-americana, que revela a identidade América Latina – Ibéria tanto em sua cultura popular como em seu “inconsciente político”, ligando Franco e Perón num mesmo fenômeno em que populismo e ditadura são duas faces de uma cultura política patriarcal¹⁸¹.

Ou seja: o cineasta abandona, nestes filmes, a perspectiva brasileira, sem por isto adotar o que se poderia chamar de um ponto de vista “universal”: os filmes se colocam primeiro como “terceiro-mundista” e em seguida como “ibero-americano”. Neles estão atrelados de maneira inextricável o mítico e o político (apocalipse, ritualidade africana – neo-colonialismo, lutas de libertação nacional; inconsciente coletivo, parricídio – ditaduras ibero-americanas). Em *Cabezas cortadas*, apesar de podermos encontrar subjacentes referentes históricos precisos, o intertexto desempenha o papel fundamental, o filme se constrói numa “poética da leitura” (RODRÍGUEZ Monegal, 1980). Também

¹⁷⁹ Para uma apresentação do debate sobre o nacional e o popular no cinema brasileiro ver: GALVÃO; BERNARDET, 1983.

¹⁸⁰ Conforme nosso estudo do filme no mestrado. GUTIERREZ, 2009.

¹⁸¹ Conforme nosso estudo do filme nesta tese.

operam uma função essencial o inconsciente como “significante em ação”¹⁸² e o deslizamento constante do significante, como na poesia neo-barroca (PERLONGHER, 1991). Em ambos os filmes o registro documental está presente (camponeses ciganos e suas músicas em *Cabezas*, povo africano e seus rituais em *Der Leone*), mas tais imagens estão inseridas e incorporadas na ficção.

3. *Claro*

Claro pode ser difícil pela ausência de enredo, os planos bastante longos e as diversas histórias que se contam. Se de um lado apresenta com ironia a perda da inocência, e em tom apocalíptico faz o anúncio da decadência, por outro tem algo de leve, de lúdico no jogo com a realidade, e também um aspecto esperançoso que encontra expressão na vitória do Vietnã. É um filme despretensioso, que não carrega o peso de obras como *Terra em transe*, exatamente por não se propor totalizante, mas assumir-se como fragmentário.

Glauber coloca-se de corpo ou voz presente em alguns de seus filmes: é a voz dele na narração da história de Eldorado em *Cabezas cortadas*; em *Câncer* (filmado em 1968, finalizado em 1974) e *A idade da terra* (1980), em narração *over* explicando a idéia que originou o filme; em ambos também aparece como voz dirigindo (“rebola, Danuza!”), ou provocando os atores por detrás da câmera (“sua mãe teve 40 filhos”). Em *A idade*, Glauber surge numa imagem, na praia, com o amigo João Ubaldo Ribeiro.

Em *Claro*, “Glauber Rocha” está diante da câmera. Não se pode falar de um cinema “em primeira pessoa”, que se construa por uma “câmera subjetiva”, no sentido daquela que oferece um enquadramento correspondente ao olhar de uma personagem. Não se trata de um olhar subjetivo por trás da câmera, mas do encenador por trás da *mise en scène*, o diretor que conduz a câmera pela realidade. Na primeira sequência ele é um homem, um ator, não necessariamente o diretor do filme. Depois é que passa a se configurar como o diretor, sobretudo no fim, quando enquadra as imagens do povo com a mão, ou posiciona a atriz. Em seguida está em casa, num momento de intimidade, de

¹⁸² Conforme palestra a respeito de Lacan ministrada por Oscar Cesarotto durante a disciplina “Deslocamentos lingüísticos/literários na literatura latino-americana”, ministrada pelo prof. Pablo Gasparini durante o primeiro semestre de 2011 na Faculdade de Letras da USP.

bater papo no telefone, ouvir música e fumar baseado com a namorada.

Há no filme uma mistura de registros, que se estabelece desde a performance inicial nas ruínas, em que se dá o confronto encenação/documento. Nesta sequência, há um diálogo entre improviso e coreografia, o balé da câmera, já que a cena transmite a impressão de ser uma improvisação, mas, por trás do aparente improviso, a maneira como corpos e câmera se movimentam em harmonia sugere uma *mise en scène* elaborada. Entre os atores há um jogo dos corpos, pode ser uma cena de repressão ou uma dança. Há também uma provocação aos turistas, na maneira agressiva como essa performance se introduz entre eles e os confronta, ninguém reage, ninguém intervém, há quem pareça ter medo até destes selvagens que invadem o espaço institucionalizado do turismo. O jogo aqui presente entre encenação e improviso, *mise en scène* e documento é determinante em todo o filme.

Nas ruínas, a moça já menciona o que é possivelmente o grande tema do filme, a “decomposição da civilização ocidental”, com a associação da decadência do império romano à “desintegração do imperialismo americano”, simbolizada na derrota dos Estados Unidos no Vietnã. Em seguida às imagens da moça nas ruínas, passamos à voz *over* de Glauber sobre o cavalo. Ele apresenta outra idéia central, que é a de figurar esta decadência através da arquitetura da cidade de Roma, a “sede do imperialismo”, “última imagem do Ocidente”, com sua profusão de arcos. É interessante que Glauber começa esta fala em seu “italiguês”, mas, conforme avança, passa ao português, e então traduz a última frase para o italiguês. Quer dizer, a espontaneidade leva-o de volta ao português.

Na sequência, há o evento diante do Vaticano. Aflora de novo o diálogo entre documento e *mise en scène* na maneira como a câmera capta o evento conferindo-lhe sentido: em primeiro lugar, há uma *pan* vertical descendente, do céu para o chão, revelando o Vaticano e a multidão que se aglomera à sua frente. Aí o Vaticano, em vez de ser representado com um movimento de ascese, aparece num movimento de queda. Passeando em meio à multidão, a câmera parece conferir a este evento um olhar “exotizante”, algo que nos lembra a filmagem de um desfile de carnaval. Por fim, quando mostra o papa rezando como uma figura minúscula e longínqua e depois enfoca a moça numa *contra-plongée*, expressa talvez um sentimento de opressão, enfim, a câmera recorta e confere um sentido ao real.

Há cenas totalmente encenadas, como a do parricídio; há documentário de registro, como nas imagens de manifestações; de intervenção na realidade, como a performance nas ruínas; há também o registro documental poetizado, como as sobreposições de imagens do povo; e há ainda, por fim, o registro cotidiano, íntimo, como as imagens de Glauber em casa.

Apesar de aparecer a nostalgia, o retrato do exílio que aí se oferece não é algo de terrivelmente doloroso, Glauber se engaja em novas lutas, amplia seu horizonte político. Em uma fala, interrompe-se no momento em que ameaça definir sua identidade: “eu sou um...”. Em *Claro*, a perspectiva é de fora, do bárbaro no Ocidente, do brasileiro relativamente adaptado na Europa mas em quem o “banzo” vai se insinuando pelo som. Mostra-se de um lado cosmopolita (Glauber “se vira”, se comunica em qualquer língua, “*capiche?*”, está integrado num grupo de pessoas), mas o Brasil entra através do som: maculelê, samba, Villa-Lobos, a canção *Índia*.

A letra do maculelê fala em ir embora para Minas Gerais, a música que Glauber põe para tocar no final descreve a primavera no Rio de Janeiro. O samba de roda do final traz o mesmo jogo entre improviso e maestria do próprio filme: trata-se de música em que há um refrão que todos cantam e uma estrofe que cada um improvisa, há aí a expressão de uma irreverência, quiçá tipicamente baiana, que também está no filme. Quanto a Villa-Lobos, suas músicas remetem aos outros filmes de Glauber (inclusive o inesquecível *travelling* circular do beijo de Rosa e Corisco em *Deus e o diabo*), em que o compositor está presente. Em alguns momentos esta música evoca um sentimento de redenção, cujo equivalente italiano no filme é provavelmente a *Primavera* de Vivaldi.

A música *Índia* merece um comentário à parte: em primeiro lugar, trata-se de uma música de amor e despedida, em que um eu lírico masculino despede-se de uma índia. *Índia* é uma guarânia, música de origem paraguaia que, entrando no Brasil pelo interior, teve grande influência sobre a música sertaneja de raiz. Foi sucesso no rádio nos anos 1950 em gravação de Cascatinha e Inhana; em 1973, ganhou nova versão com Gal Costa, em disco homônimo que acabara de ser lançado quando Glauber fez o filme, e cuja capa apresenta uma estética indígena-*hippie*-sensual que muito combina com *Claro*. Novamente no filme se inverte a relação entre Velho e Novo Mundo, sendo Glauber o bárbaro que descobre um espaço e escreve sua crônica, e ele quem terá de

deixar uma nativa francesa. Na primeira cena do filme tratava-se de uma inversão provocativa e irônica; aqui, de uma sobreposição poética entre uma canção romântica latino-americana e o amor por uma européia (quem sabe Glauber só pudesse falar de amor em português).

Em *Claro*, certos “temas constantes” do cineasta surgem claramente: a decadência do ocidente, o anti-imperialismo, o parricídio. No entanto, eles já não são “estruturantes”, mas verbalizados e emitidos em textos, “bifes” como o proferido pela moça na cena do parricídio ou por Glauber em voz *over*, sobre a imagem do cavalo no início e sobre a imagem de pessoas conversando, no final. A aparência caótica do filme esconde um lado didático, claro, que se manifesta nestes textos.

Já não há uma narrativa, mas narrativas. Há várias histórias, contadas para a moça ou para a câmera: a história de Roma contada pelo travesti, a experiência da guerra pelo soldado americano, as histórias de vida do velho e de Leila, as angústias do rapaz louro, as idas e vindas do homem de bigode, a história do movimento por moradia narrada pela mulher na varanda, os discursos da esquerda nas manifestações, ou ainda aqueles profético-apocalípticos da moça.

Nos relatos do soldado americano e do velho, há uma caricatura da representação do soldado e do mafioso, o migrante italiano que se deu bem no Brooklin. Afinal, são figuras muito exploradas pelo cinema americano, e o filme trabalha sobre este repertório - o primeiro *The Godfather* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos) saíra em 1972, e o segundo, em 1974, já inseridos no “gênero” máfia. *Hearts and Minds* (Peter Davis, Estados Unidos), sobre a guerra do Vietnã, foi lançado também em 1974, sendo que o gênero filmes de guerra já se disseminara desde a Segunda Guerra Mundial. A representação do soldado americano em crise perdurou, como vemos até hoje, por exemplo, no filme vencedor do Oscar sobre a guerra no Iraque, *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, Estados Unidos, 2008).

A história do homem travestido compõe uma narrativa do nacionalismo que, resgatando o passado clássico glorioso, vai dar em Mussolini, e em que a ópera é incluída. A senhora “mete” a Itália entre as pernas. O apartamento onde fala é decorado com excesso de objetos, chamam atenção as estatuetas de um anjo e um leão que seriam clássicas se não fossem *kitsches*. Na parede ao fundo, porém, há uma foto de Che

Guevara. O travesti expõe as idéias de uma velha reacionária e nacionalista, enquanto na manifestação os comunistas conclamam ao internacionalismo. Por outro lado, quando ouvimos relatos como o da mulher sobre o movimento de moradia, o que se apresenta é esta história menor, composta por vozes e pela memória das pessoas, em contraposição à história tal como construída sobre monumentos em Roma, ou em discursos monumentais-nacionalistas como o do travesti.

Neste filme, os retratos da contracultura e da militância estão reunidos. Na cena da praia, há alienação, a mistura entre um existencialismo barato e a cultura de massas, a trajetória do bigodudo representando uma geração sem convicção, que muda conforme a onda. No entanto, apesar de um breve momento de paranóia do homem de bigode com o rapaz moreno (“estão vindo, vamos embora”), a viagem aqui está numa boa *vibe*, não é uma *bad trip*. Há aí algo de novo, de fresco, na relação destes jovens entre si, na sua reunião, nas moças bonitas que se movimentam, no vento da praia que sopra novos ares, no Cristo *hippie*. Aliás, o mar traz uma miríade de associações se pensarmos no que fala sobre o mar mais adiante um homem para a moça, ou se imaginarmos do quê separa o mar o eu lírico do filme, o que está do outro lado do Atlântico (embora a praia aí seja provavelmente no Mediterrâneo). Entre as várias manifestações de esquerda (que comemoram, ao que parece, uma grande vitória eleitoral da esquerda no Lazio) e o retrato destes jovens, parece haver no filme a proposição de um discurso comunista-libertário, simbolizado nos letreiros finais, escritos a mão sobre desenhos artesanais, com uma foice e um martelo não usuais, irreverentes. Glauber fala em “revolução total”, que inclui o inconsciente, o sexo, a arte, fala das revoluções que já houve, o bigodudo, de uma sociedade sem classes em que o homem é livre e o esperma é cósmico. Ou seja, *Claro* sugere a integração entre dois lados que eram vistos como separados: a transformação dos costumes e o engajamento político - a revolução e o orgasmo, como diria Fernando Birri¹⁸³.

Em *Claro*, falam-se várias línguas: o italiano, o francês da moça, o inglês do soldado americano, o “italiguês” de Glauber. Roma é uma Babel pós-moderna, mas a mistura de línguas já não tem mais o sentido apocalíptico babélico-babilônico de *Der*

¹⁸³ Cuja obra, aliás, naquele momento, apresentava com *ORG*, segundo Birri sob a influência de Reich, uma virada “psicodélica” comparável a esta inflexão contracultural de Glauber (BIRRI, 2007).

Leone, está aí como uma condição.

A moça no meio disto atua como ouvinte, profeta apocalíptica, demiurgo. Ao mesmo tempo em que provoca a ação, quando entrega a faca para o louro, como ouvinte é um reflexo do espectador na tela, e também pode ser vista como um *alter ego* do narrador, por ser portadora de certas mensagens. Ela é caracterizada pela verborragia; pela primeira vez na obra de Glauber a mulher assume a palavra de maneira tão radical.

Aliás, a figura ativa da mulher se sobressai. Há no filme um movimento anti-falocêntrico, que pode ser lido não somente nas atitudes e na presença da moça encarnada em Juliet Bertô, mas também nas *pans* descendentes sobre o Vaticano e um obelisco. No final, há uma mulher sendo maquiada, muito bonita, enquanto uma mão segura imagens da *Playboy*, cobrindo-lhe o rosto. São fotos de mulheres nuas e desenhos pornográficos em quadrinhos, misturados ainda a uma pintura em que se vêem corpos negros, e manchetes de jornais. O que se pode depreender disto? A mídia que explora a imagem da mulher esconde sua verdadeira beleza ao lhe recusar o mistério?

Desta Babilônia que é Roma, onde sobrevivem migrantes africanos, emergem não somente a mulher, mas as novas lutas urbanas, como aquela por moradia. No final, o “autor” parece menos interessado pela causa em si por que estão lutando, do que por este encontro com o povo romano, que retoma a profecia da moça, segundo a qual “o povo nascerá das cinzas dessa cidade onde tudo o que existe é disposto em cartões postais”.

4. “A morte do autor”

No final dos anos 1960 a política dos autores está em crise. Surge a discussão em torno do cinema militante, de que o manifesto “*Hacia un tercer cine*”, de Solanas e Getino, é um marco. Este texto reivindica um cinema coletivo, de intervenção, fora do eixo tradicional de circulação do mercado, propondo a superação da veneração cinefílica e da mitologia dos grandes cineastas, que acaba por alimentar um sistema que precisa ornamentar suas manifestações culturais com amplitude democrática. A distinção entre o *tercer cine* e os outros é política e não de produção. Bernardet afirma que, tomado como universalista, perdeu-se de vista o caráter latino-americano de tal

manifesto. De toda maneira, para Jean-Claude, com a discussão em torno do cinema militante a medula da *política dos autores* não foi atingida: o sujeito. Segundo ele, o *autor* e sua *política* tiveram que enfrentar obstáculos “filosoficamente mais consistentes” (BERNARDET, 1994, p.162), que atacavam o sujeito.

Bernardet refere-se, primeiro, à teoria de Hadjinicolaou, que afirma que é o historiador burguês quem atribui um estilo ao artista, contrapondo a esta idéia de estilo individual a de “ideologia em imagens”, e elogiando Wölfflin por sua “história da arte sem nomes”. Para Hadjinicolaou, “explicar a obra é, em vez de remontar a um centro oculto que lhe daria vida (a ilusão interpretativa é organicista e vitalista), vê-la no seu efetivo descentramento” (apud BERNARDET, 1994, p.165)¹⁸⁴. Há também os autores do chamado anti-humanismo francês, como Barthes e Foucault, cujas idéias foram, segundo Jean-Claude, simplificadas em vulgata, por terem sido exacerbadamente midiaticizados. Com eles, criou-se terreno pouco propício à sobrevivência do autor. Para Bernardet, trata-se da maior revolução epistemológica depois de Copérnico: do centro, tira o sujeito – atingindo o autor.

Bernardet cita Holzermayr Rosenfield, que afirma que Freud teria retomado idéias de Schiller para tratar da independência da linguagem, da qual somos despossuídos, como se algo se dissesse através de nós. Através da estudiosa Anika Lemaire, Bernardet passa a expor idéias de Lacan, que radicalizaria Freud na afirmação de que os simbolismos socioculturais são impostos ao *infans* como ordens constituídas. Jean-Claude menciona também a importância da lingüística para o “descentramento do sujeito”: para Benveniste o “eu” é apenas o sujeito do enunciado, antes efeito do significante. Chegamos então a Foucault que, a partir de Lacan, estabelece que são as estruturas, e não o sujeito, que falam. Já em Barthes o autor está afastado, e a pretensão de “decifrar” o texto torna-se inútil.

Todas estas teorias têm conseqüências na análise cinematográfica. Nos anos 1980, busca-se uma nova subjetividade. Em novembro de 1983 a revista *Cahiers du cinéma* dedica um número ao problema do autor: “*Cinéma d'auteur: la cote d'alerte*”. Bonitzer procura recuperar o autor a partir da noção de *mise en scène*. Assayas afirma

¹⁸⁴ Bernardet toma a citação de Nicos Hadjinicolaou de “Sobre el estilo de un artista”. Em: *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI, 1980. Bernardet indica que a edição francesa do livro data de 1973.

tratar-se a autoria da fixação no tempo de uma expressão pessoal, da consciência de si do cineasta. Bergala faz um esforço para modificar o conceito: autores seriam aqueles que colocam em risco, a cada filme, o título de autor. Baudry, segundo Bernardet, mais um “teórico a procura de um autor” (1994, p.175), divide o autor entre o sujeito analisável e o sujeito-produtor, coletivo. Para Jean-Claude, o número revela um mal estar da crítica na necessidade de renovação dos conceitos. Serge Daney critica a formulação edipiana da *política* em sua valorização do filme fracassado. Para ele, a *política* estimulou o *marketing* dos efeitos de assinatura, foi um culto hipócrita de diretores mortos. Sem a idéia de unidade não há autor, ou pelo menos há outro autor. A derrubada da unidade possibilita aproximações à obra que o método da *política* não permite. Bellour reivindica o trabalho sobre o significante, a superfície da evidência, nada além da aparência. Enquanto a *mise en scène* só significava em função de um além de si mesma, em função da matriz como transcendência, na proposta de Bellour a imanência deve obliterar a matriz. Ele sugere a idéia de um centro móvel no sistema da obra, contrapondo, à matriz da *política*, a valorização da superfície, do autor que existe exclusivamente no texto, criado pelo texto.

5. O autor redivivo

Sobre a tendência da auto-ficção na recente literatura latino-americana, em autores como César Aira, Mario Bellatin e Fernando Vallejo, entre outros, afirma Graciela Speranza que se trata de um retorno do autor com roupas emprestadas do personagem e do narrador, reinvenção equívoca do eu que se firma sobre um pacto ambíguo com o leitor (SPERANZA, 2008). Também no cinema há atualmente uma onda de filmes em primeira pessoa, que Michael Renov analisa em seu livro, *The Subject of Documentary*. Bernardet comenta este tipo de filme ao analisar 33 e *Passaporte húngaro*, “documentários de busca” em que o cineasta coloca-se no jogo, apagando-se as fronteiras com a ficção.

Para alguém que conhece a obra de Glauber, é impossível pensar um filme isolado dos outros (até por causa das “pistas” que ele põe nos filmes: atores e personagens que se repetem, citações de cenas como “o encontro de um líder com o

povo” em *Terra em transe* e *Der leone*, etc). A obra de Glauber foi vista por Gardies como um sistema em que os filmes compõem um só texto que a cada obra atualiza os mesmos temas, figuras e oposições (GARDIES, 1991). Isto pressupõe a inscrição de Glauber como um “autor” cuja obra estaria marcada por uma espécie de coerência interna e por um estilo próprio, o que é, de alguma maneira, inegável. Não que a idéia seja buscar uma suposta matriz na obra, mas apenas recorrer a ela quando isto pode servir para esclarecer o filme em particular ou quando a associação se faz inevitável. Assim, é difícil analisar um filme de Glauber fora da constelação de sua obra e sem remeter à noção de autor, ainda que já não se possa ser ingênuo quanto a isto.

O autor está no filme, e se revela sobretudo no poder da *mise en scène*: por exemplo, os atores não são personagens o tempo todo, seu estatuto é dúbio. Quando no quarto, os dois rapazes são irmãos pelo diálogo, depois, não necessariamente, são jovens quaisquer, talvez eles mesmos. Não só a movimentação da câmera “ficcionaliza” ou poetiza o real, mas também a *mise en scène* se exhibe. A questão dos autores é tematizada na cena da projeção militante. Aí, o rapaz somente elenca nomes europeus e masculinos, recusa o cinema *underground* americano (de que Warhol faz parte) e sequer menciona latino-americanos, apesar do impacto recente de *La hora de los hornos* de Solanas e Getino. Com o sinal da cruz, a moça ironiza a canonização dos cineastas.

Afirmamos que em *Der leone have sept cabezas* se esboçava uma identidade “terceiro-mundista”, enquanto *Cabezas cortadas* é um filme ibero-americano. Em *Claro*, que identidade se delineia? Aqui, já não é algo coletivo, mas individual: trata-se da identidade do autor que se coloca no jogo da ficção. O filme é claramente anti-imperialista, associando o antigo império romano ao imperialismo estadunidense atual e ambos à degradação moral, à desintegração da “família burguesa” com suas neuroses e complexos. Nele se expressa solidariedade ao movimento social urbano de Roma na luta por moradia, bem como aos vietnamitas e à esquerda italiana que conquistava vitória eleitoral no Lazio, além de sobressair-se a figura ativa da mulher. Quanto ao “autor” por trás da *mise en scène*, sua identidade se revela principalmente através da banda sonora: tanto nos textos em *over* com sua voz que fala um italiano precário, “italiguês”, como nas músicas brasileiras que vão se infiltrando, até o ápice na cena em que Glauber escuta *Índia*. O autor é portanto um brasileiro na Itália, ou o bárbaro que

invade a civilização, como na primeira sequência nas ruínas.

Há ainda no filme um diálogo com o cinema europeu, sobretudo francês, já iniciado nos outros filmes realizados por Glauber no exílio, em que o cineasta se insere nos debates que se faziam então a respeito do cinema político. Em *Der leone* a presença de Jean-Pierre Léaud como profeta apocalíptico e histérico remetia à *Nouvelle Vague* francesa. Em *Cabezas cortadas*, foi apontado o diálogo com Pasolini, pelo tratamento do tema do parricídio associado à política (BAMONTE, 2002). Em *Claro*, temos a presença de Juliet Bertô, que havia estado em *A chinesa* (1967), de Godard. Em texto da época, intitulado “Autocrítica de um condenado da terra”¹⁸⁵, Glauber afirmava:

O Leão de 7 Cabeças, 1970, rodado no Congo Brazzaville, e *Cabeças Cortadas*, 1970, rodado em Barcelona, e *Claro*, 1975, rodado em Roma: o cineasta colonizado destrói o núcleo do cinema colonizador, esquerdista, pequeno-burguês, mesquinho, ilusionista, fascista, machista, oportunista, capitalista da nouvelle vague de GAULLE: Jean-Luc Godard. [...] Pier Paolo Pasolini disse: eu exploro o cu do sub-proletariado masculino. Eu fui morto por isso! A Nouvelle Vague explora as mulheres.

[...]

A Revolução virá da Itália, a Renascença, porque a Itália é a cabeça do Terceiro Mundo, que come os bárbaros europeus.

Neste texto, Glauber faz uma reflexão sobre a incompreensão da cultura do colonizado pelo intelectual colonizador (retomando argumentos do manifesto “Por uma estética da fome”), e coloca-se ao lado do “Cinema Novo, o Cine Solanas / Gettino / Cine Cubano / Cine Allende / Cine Torre / Cine Mexicano / Cine Afro-árabe”, marcando sua posição de cineasta do mundo colonizado. E é assim que se apresenta em *Claro*.

Glauber nunca optou pela via clandestina, coletiva, de seus colegas argentinos do *Cine Liberación*, mas valorizou desde sempre a revolução estética e a luta pela descolonização cultural. Desiludido da “indústria do autor” que propusera no final dos anos 1960, idéia que no exílio estava impossibilitado de colocar em prática, reencontra o conceito de autor da juventude: o autor como responsável pela verdade, cuja estética é uma ética, que faça da *mise en scène* uma política; que, liberto das convenções, encare a realidade “numa visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente” (Rocha apud

¹⁸⁵ Texto que se encontrava disponível no site *Tempo Glauber*, sem data. Acesso em julho de 2011.

¹⁸⁶ Citação de Glauber Rocha tomada por Bernardet do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

BERNARDET, 1994, p.140)¹⁸⁶; que registre o momento histórico, reflita, pense, aja sobre a realidade - “o resto é liberdade e *mise en scène*” (BERNARDET, 1994, p.140).

Bibliografia

ACHUGAR, Hugo. “Leones, cazadores e historiadores – a proposito de las politicas de la memoria y del conocimiento”. Em: Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez (eds). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp.207-219.

AGUIAR, Flávio e Joana Rodrigues (orgs). *Ángel Rama, um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.

AGUILAR, Gonzalo. “Glauber Rocha, Leonardo Favio y la crisis de la racionalidad”. Em: Tunico Amâncio (org). *Argentina-Brasil: aproximações cinematográficas*: Niterói: EDUFF, no prelo.

---. “*Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad*”. Em: Carlos Altamirano (dir). *Historia de los intelectuales en América Latina II - Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010a.

---. “*Ángel Rama y La ciudad letrada o la fatal exterioridad de los intelectuales*”. Em: Liliana Weinberg (coord). *Estrategias del pensar: ensayo y prosa de ideas en América Latina siglo XX*. México D.F.: UNAM, 2010b.

---. “*El pueblo como real: hacia una genealogía del cine latinoamericano*”, apresentação no Departamento de espanhol e português em 5 de maio de 2010 [versão redigida disponibilizada pelo autor]. Madison: University of Wisconsin, 2010c.

AHMAD, Aijaz. “*Postcolonial theory and the 'post'-condition*”. Em: *The Socialist Register*, 1997. pp.353-381.

AMENGUAL, Barthélémy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. Em: Raquel Gerber (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. pp.95-122.

AQUÉZOLO Castro, Manuel (org). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Eds, 1976.

ARDAO, Arturo. “*Origen de la idea y el nombre de América Latina*”. Em: *América Latina y la latinidad*. México D.F.: UNAM, 1993. pp.19-109.

ARGUEDAS, José María. *Yawar Fiesta* [1941]. Em: Sybila Arredondo de Arguedas et al (orgs). *Obras completas – tomo II*. Lima: Editorial Horizonte, 1983. pp.69-227.

---. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Nanterre: Allca XX, 1996.

---. *Los ríos profundos* [1958]. Madrid: Cátedra, 2006.

---. *Todas las sangres* [1964]. Madrid: Alianza, 1988.

---. *Formación de una cultura nacional indoamericana* [1976]. México: Siglo XXI, 1989.

---. “La soledad cósmica en la poesía quéchua”. Em: *Casa de las Américas*, II, nºs 15/16, 1962/1963. pp.15-25.

ARNEDO-Gómez, Miguel. “Notes on the evaluation of Angel Rama’s concept of narrative transculturation and Fernando Ortiz’s definition of the term ‘transculturation’”. Em: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol 17, nº 2, 2008. pp.185-202.

ARREDONDO, Isabel. “Un cine para ‘vísceras pensantes’: Bolívar, sinfonía tropical de Diego Rísquez”. Em: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXVII, nº73. Lima/Boston, 1ºsem 2011, pp.149-172.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

---. *A ponte clandestina*. São Paulo/Rio de Janeiro: EdUSP/Editora34, 1995.

AYALA Blanco, Jorge. “Prólogo”. Em: Tomás Gutiérrez Alea. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1983. pp.9-18.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2002.

BAREIRO Saguier, Rubén. “Encontro de culturas”. Em: César Fernández Moreno (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp.3-24.

BARRENECHEA, Ana María. “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”. Em: *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 1985. pp.43-54.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”, “Da obra ao texto”, “O efeito de real”. Em: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64, pp.65-75, pp.181-90.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: *Obras escolhidas – vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.222-232.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores – França*,

Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

---. *Brasil em tempo de cinema* [1967]. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

---. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

---. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

---. “Documentários de busca: 33 e *Passaporte húngaro*”. Em: Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp.142-156.

BERTHIER, Nancy. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. Paris/Conde-sur-Noireau: Editions du Cerf/Editions Corlet, 2005.

BEVERLEY, John. “*Algunas observaciones sobre el último ensayo de Antonio Cornejo Polar y el futuro del hispanoamericanismo*”. Em: Fridhelm Schmidt-Welle (org). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002.

BIRRI, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.

---. *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 1996.

BORGES, Jorge Luis. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” [1940]. Em: Emir Rodríguez Monegal (comp). *Ficcionario*. México D.F.: FCE, 1997. pp.147-159.

—. “*La flor de Coleridge*” [1945]. Em: Emir Rodríguez Monegal (comp). *Ficcionario*. México D.F.: FCE, 1997. pp.211-214.

—. “*Magias parciales del ‘Quijote’*” [1949]. Em: Emir Rodríguez Monegal (comp). *Ficcionario*. México D.F.: FCE, 1997. pp.296-298.

---. “*Coloquio*”. Em: Jorge Luis Borges, Italo Calvino et al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. pp.13-36.

BRANIGAN, Edward. “O plano-ponto-de-vista”. Em: Fernão Pessoa Ramos (org). *Teoria contemporânea do cinema – vol II*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005. pp. 251-275.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.

BROWNE, Nick. “O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*”. Em: Fernão Pessoa Ramos (org). *Teoria contemporânea do cinema – vol II*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005. pp.229-249.

BUENO, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*.

Lima: Fondo Editorial/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

CABALLERO, Rufo. “Un coloso cubano contra los demonios”. Em: *Rumores del cómplice*. La Habana: Letras Cubanas, 2000. pp.191-231.

CABALLERO, Rufo e Joel del Río. “No hay cine adulto sin herejía sistemática”. Em: *Temas*, nº3. La Habana: jul-set, 1995. pp.102-115.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. Em: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 62, jul. 1981. pp.10-25.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” [1970]. Em: *América Latina em sua literatura*. Em: César Fernández Moreno (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp.343-362.

---. “Literatura de dois gumes” [1966]. Em: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. pp.163-180.

---. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método*. Madrid: Cátedra, 2006

--- *El siglo de las luces*. La Habana: editorial de Arte y Literatura, 1974.

CARRASCO J., Ronald. *La indigencia del pensamiento político de García Linera y el postmodernismo*. La Paz: 2011.

CASTELLANOS, Jorge e Miguel A. Martinez. “El dictador hispanoamericano como personaje literario”. *Latin American Research Review* 16/2, 1981. pp.79-105.

CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

CHANAN, Michael. *Cuban cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004.

CHIAPPINI Moraes Leite, Lúcia. “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado”. Em: Carlos Zilio, João Luiz Lafetá e Lúcia Chiappini Moraes Leite. *O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas, literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp.129-234.

COLLAZOS, Óscar. “Encrucijada del lenguaje”. Em: Óscar Collazos, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México:

Siglo XXI, 1976. pp.7-37.

CORNEJO Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José Maria Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

---. “*El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural*”. Em: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982. pp.67-85.

---. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

---. “*El indigenismo andino*”. Em: Ana Pizarro (org). *América Latina – palavra, literatura e cultura*. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1994a.

--- “*Mestizaje, transculturación, heterogeneidad*”. Em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano 20, nº 40, 1994b. pp.368-371.

--- “*Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes*”. Em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano 24, nº 47, 1998. pp.7-11.

--- “*Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo*”. Em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano 25, nº 50, 1999. pp.9-12

---. “*Condição migrante e intertextualidade multicultural*” [1995]. Em: Mario J. Valdés (org). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000a. pp.127-137.

---. “*Uma heterogeneidade não dialética – sujeito e discurso migrantes no Peru moderno*” [1996]. Em: Mario J. Valdés (org). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000b. pp.299-310.

---. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* [1994]. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.

CORTÁZAR, Julio. “*Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar*”. Em: Óscar Collazos, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1976. pp. 38-77.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Ediciones Alphaville, 1981.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.

DEBS, Sylvie. *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Tradução

de Sylvia Nemer. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

DE LA CAMPA, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.

DÍAZ-Caballero, Jesús. “*Ángel Rama o la crítica de la transculturación (última entrevista)*”. Em: Mabel Moraña (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.325-343.

DIRLIK, Arif. “*The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*”. Em: *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 2, Winter, 1994. pp.328-356.

DÖPPENSCHMITT, Elen. *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2012.

ESTÈVE, Michel (org). *Le ‘cinema nôvo’ brésilien 2 – Gláuber Rocha. Études cinématographiques* 97/99, 1973.

EULÁLIO, Alexandre. “O Homem do Pau Brasil na cidade dele”. Em: *Remate de males* 6. Campinas: Unicamp/IEL, jun. 1986. pp.77-80.

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.

FERNÁNDEZ Moreno, César. “Introdução”. Em: César Fernández Moreno (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp.XI-XXIX.

FERNÁNDEZ Muriano, Nicolás. “*Glauber Rocha, lector de Borges*”. Em: *Imagofagia* nº7, 2012.

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto. “*Para una teoría de la literatura hispanoamericana*”. Em: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. pp.74-87.

---. “Intercomunicação e nova literatura”. Em: César Fernández Moreno (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp.325-339.

---. “*Caliban*”. Em: *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003. pp.21-112.

--- “*Caliban revisitado*”. Em: *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003. pp. 113-130.

FESTIVAL iberoamericano de Santa Cruz (org). *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: Festival iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999.

FLORES Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

FLORES, Silvana. “El nuevo cine latinoamericano y su tradición estética: el legado de la plástica y la literatura”. Em: *Montajes – revista de análisis cinematográfico*. Publicación semestral del Seminario de Análisis Cinematográfico, UNAM. nº1, jul-dec 2012. Disponível em: http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2013/06/REVISTA-MONTAJES_A3.pdf - acesso em 28 de maio de 2014.

FONSECA, Jair Tadeu da. “Imagens do escritor e do poeta em *Memórias do subdesenvolvimento e Terra em transe*”. Em: *Aletria*, 2011, pp.25-33.

FORNET, Ambrosio (org). *Alea – una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

--- “*La década prodigiosa: un testimonio personal*”. Em: *Narrar la nación – ensayos en blanco y negro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009. pp.353-363.

--- “*El quinquenio gris: revisitando el término*”. Em: *Narrar la nación – ensayos en blanco y negro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009. pp.379-403.

--- “*Las máscaras del tiempo en la novela de la revolución cubana*”. Em: *Las máscaras del tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. pp.17-45.

FRANCO, Jean. *The decline and fall of the lettered city – Latin America in the Cold War*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2002.

---. “*Some reflections on contemporary writing in the indigenous languages of America*”. Em: *Comparative American Studies*, vol 3, number 4, december, 2005. pp. 455-469.

FREUD, Sigmund. “O ‘estranho’”. Em: *Obras completas* - vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. pp.273-318.

--- “O inquietante” [1919]. Em: *Obras completas* - vol.14. São Paulo: Cia das Letras, 2010. pp.328-376.

--- “Além do princípio do prazer” (1920). Em: *Obras completas* - vol.14. São Paulo: Cia das Letras, 2010. pp.161-239.

FUENTES, Carlos. “Prólogo a *Yo el supremo*”. Em: Augusto Roa Bastos. *Yo el supremo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. pp.9-18.

FURTER, Pierre. *A dialética da esperança – uma interpretação do pensamento utópico de Ernst Bloch*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GABEIRA, Fernando. “Filme critica a sociedade dos brancos”. Em: *Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1989.

GARCÍA Borrero, Juan Antonio. “*La utopía confiscada (de la gravedad del sueño a la ligereza del realismo)*”. Em: *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002a. pp.169-194.

---. “*Para una relectura crítica de la década prodigiosa*”. Em: *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002b. pp.59-80.

--- “*Las aporías del gris*”. Em: *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002c. pp.95-108.

--- “*Alea o el sutil encanto de la provocación*”. Em: *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002d. pp.109-136.

---. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002e.

---. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine, 2007.

---. *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.

GARCÍA-Espinosa, Julio. *Algo de mí*. La Habana: ICAIC, 2009.

---. “*Vivir bajo la lluvia*”. Em: Graziella Pogolotti (org). *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. pp.9-13.

GARCIA, Estevão. *Estética, magia y revolución: un estudio comparativo entre Cabezas cortadas de Glauber Rocha y La montaña Sagrada de Alejandro Jodorowsky*. Dissertação de mestrado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.

GARCÍA Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

GARCÍA-Pabón, Leonardo. “*A proposito de la 'Nación clandestina'*”. Em: Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz (org). *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999. pp.90-107.

GARDIES, René. “*Glauber Rocha: política, mito e linguagem*”. Em: Raquel Gerber (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. pp.41-94.

—. “*L'écart et la règle: introduction à Têtes coupées*”. Em: Michel Estève (org). *Le 'cinema nôvo' brésilien 2 - Gláuber Rocha. Études cinématographiques* 97/99, 1973. pp.93-103.

GATTI, José. *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

GAUDREAU, André e François Jost. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora

Universidade de Brasília, 2009.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982.

--- (org). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

GETINO, Octavio e Susana Velleggia. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fuzil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GONZÁLEZ Echevarría, Roberto. *Mito y archivo*. México D.F.: FCE, 2000.

GRÜNER, Eduardo. “Introducción”. Em: Eduardo Grüner (org). *Estudios culturales – reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2008. pp.11-68.

GRUPO Rev(b)elando Imágenes (org). *Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau - reflexiones y testimonios*. Buenos Aires: editorial Tierra del Sur, 2010.

GUEVARA, Alfredo. “No es fácil la herejía”. Em: *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1998. pp.111-122.

GUEVARA, Ernesto. “El socialismo y el hombre en Cuba”. Em: Roberto Fernández Retamar (org). *Obra revolucionaria*. La Habana: Ediciones Era, 1989. pp.627-639.

GUMUCIO Dagron. *Historia del cine boliviano*. México D.F.: Filmoteca UNAM, 1983.

GUTIÉRREZ Alea, Tomás. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1983.

---. “Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas”. Em: Graziella Pogolotti (org). *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. pp.111-125.

--- “Sobre un exorcismo necesario”. Em: Ambrosio Fornet (org). *Alea – una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987. pp.169-177.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESS, John. “Neo-realism and new latin american cinema”. Em: John King et al (orgs). *Mediating two worlds – cinematic encounters in the Americas*. Londres: BFI, 1993. pp. 104-118.

IZNAGA, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de ciencias

sociales, 1989.

JAMESON, Fredric. “Sobre o realismo mágico no cinema”. Em: *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. pp.131-155.

---. “*Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*”. Em: *Social Text* 15,1986. pp.65-88.

---. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

---. “*Sobre los ‘estudios culturales’*”. Em: Eduardo Grüner (org). *Estudios culturales – reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aies: Paidós, 2008. pp.69-136.

---. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas”. Em: Tânia Pellegrini et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

KENNY, Sofia. *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LABAKI, Amir. “Com ‘Kuarup’, Guerra faz ‘TV Pirata’ visitar o Xingu”. Em: *Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1989.

LAPLANCHE, J. e J.-B. Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

LARRAZ, Emmanuel (org). *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea*. Dijon: Éditions Université de Dijon, 2007.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

LLOPIS, Rafael. “*El cuento de terror y el instinto de la muerte*”. Em: Jorge Luis Borges, Italo Calvino et al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. pp. 93-103.

LÓPEZ, Ana M. “*At the limits of documentary: hypertextual transformation and the New Latin American Cinema*”. Em: Julianne Burton (org). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. pp.403-432.

MACHADO Jr., Rubens Luis Ribeiro. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1997.

---. “*La dialéctica febril de las repeticiones: sobre el barroquismo y la dimensión ensayística en Terra em transe de Glauber Rocha*”. Em: Martín José Ciordia, Carlos Eduardo Jordão Machado (orgs). *Filosofías provisionarias – reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012. pp.181-192.

---. “A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura”. Em: Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone (orgs). *Cinema e memória – o super8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: editora da UFPB, 2013. pp.34-55.

MAZZOTTI, José Antonio e Juan Zevallos Aguilar (eds). *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

MENDIETA, Eduardo e Santiago Castro Gomez. “*La translocalización discursiva de América Latina en tiempos de globalización*”. Em: Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez (eds). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp.3-25.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina – la herida colonial y la opción decolonial*. Tradução de Silvia Jawerbaum e Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2005.

MEIHY, José Carlos Eduardo Sebe Bom e Claudio Bertolli Filho. *A Guerra Civil espanhola*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MESA Gisbert, Carlos (org). *Cine boliviano, del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, 1979.

---. *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Editorial Don Bosco, 1982.

MORAÑA, Mabel. “*Ideología de la transculturación*”. Em: Mabel Moraña (ed). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.137-146.

--- (ed). *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998.

MOREIRAS, Alberto. *The exhaustion of difference – the politics of latin american cultural studies*. Durham/London: Duke University Press, 2001.

--- “*José María Arguedas y el fin de la transculturación*”. Em: Mabel Moraña (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.213-233.

MORENO Friginals, Manuel. “*La historia como arma*”. Em: Rafael Hernández e

Rafael Rojas (orgs). *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: FCE, 2002. pp.387-398.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NAGIB, Lúcia. “‘Kuarup’, o filme”. Em: *Revista USP*, set-nov 1989. pp.185-186.

NAVARRO, Desiderio. “*In media res publicas – sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*”. Em: Rafael Hernández e Rafael Rojas (orgs). *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: FCE, 2002. pp.689-707.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance de ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone Editora, 1990.

NEMER, Sylvia. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2009.

ODIN, Roger. “Filme documentário, leitura documentalizante”. Em: *Significação*. São Paulo, ano 39, nº37, 2012. pp.10-30.

OROZ, Sílvia. *Gutiérrez Alea: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

ORTIZ, Fernando. *Historia de una pelea cubana contra los demonios* [1959]. Madrid: Ediciones Erre, 1973.

---. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940]. Edição de Enrico Mario Santi. Madrid: Cátedra, 2002a.

---. “*Los factores humanos de la cubanidad*”. Em: Rafael Hernández e Rafael Rojas (orgs). *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: FCE, 2002b. pp.74-99.

ORTIZ-Márquez, Maribel. “*Transculturación narrativa y la polémica posmoderna*”. Em: Mabel Moraña (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.193-212.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, 2003.

---. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

---. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté - historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.

--- (dir). *Le cinéma cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: CUEC/UNAM, 2006.

PÉREZ Villarreal, Lourdes. *Cine y literatura – entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yala, 2001.

PERLONGHER, Nestor. “Apresentação”. Em: Nestor Perlongher (org). *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991. pp.13-25.

PICK, Zuzana M. *The new latin american cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.

PIZARRO, Ana. “El imaginario de futuro en la literatura latinoamericana”. Em: *De ostras y canibales*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago, 1994. pp.92-118.

POGOLOTTI, Graziella. *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.

PUENTE, Maximiliano Ignacio de la. “Transculturación y comunidad en La nación clandestina de Jorge Sanjinés”. Em: Grupo Rev(b)elando Imágenes (org). *Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau - reflexiones y testimonios*. Buenos Aires: editorial Tierra del Sur. pp.141-147.

QUIJANO, Anibal. “Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú” [1964]. Em: *Dominación y cultura / Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Eds, 1980. pp.47-119.

QUISPE Escobar, Alber. “The impossibility of mestizaje in *The Hidden Nation: emblematic constructions in the cinema of Jorge Sanjinés*”. Tradução de Keith John Richards. Em: *Jump Cut*, nº54, fall 2012. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/Quispe-Richards-Sanjines/index.html> - consulta em junho de 2013.

RAMA, Ángel. *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.

---. “Los rios profundos' del mito y de la historia”. Em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 6, nº 12, 1980. pp.69-90.

---. “Los dictadores latinoamericanos en la novela”. Em: *La novela en América*

Latina: panoramas 1920-1980. Bogotá: Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 1982a. pp.361-379.

---. “*El dictador letrado de la revolución latinoamericana*”. Em: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 1982b. pp.380-419.

---. “*Un culto racionalista en el desenfreno tropical*”. Em: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 1982c. pp.420-434.

---. “*El patriarca solo dentro de un poema cíclico*”. Em: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 1982d. pp.435-454.

---. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 1982e.

---. “*Ópera de pobres*”. Em: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg: Vol. XLIX, nº 122, Enero-Marzo, 1983. pp.11-41.

---. “*La narrativa de Gabriel García-Márquez: edificación de un arte nacional y popular*”. Em: *Texto Crítico*, X, 31/32, 1985a. pp.147-245.

---. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama/ Arca, 1985b.

---. *Introdução a Formação de una cultura nacional indoamericana* [1976]. Em: José María Arguedas. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1989. pp.IX-XXIV.

---. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

---. “*Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*” [1974]. Em: Flávio Aguiar et al. (orgs). *Angel Rama*. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EdUSP, 2001. pp.209-238.

---. *Transculturación narrativa en América Latina* [1982]. México: Siglo XXI, 2004.

RAMOS, Julio. “*Hemispheric domains: 1898 and the origins of Latin Americanism*”. Em: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol 10, nº 3, 2001. pp.237-251.

REIN, Raanan. “*El pacto Franco-Perón: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina*”. Em: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 1, jan-jun 1990. Disponível em: http://www.tau.ac.il/eial/I_1/rein.htm - consulta em 23 de maio de 2011.

RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução”. Tradução de Magda Lopes. Em: Mourão, Maria Dora e Amir Labaki. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp.234-57.

RICHARD, Nelly. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. Em: *Cultura, política y sociedad - perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (org). Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp.455-470.

RICHARDS, Keith John. “Insurgentes: *the slight return of Jorge Sanjinés*”. Em: *Jump Cut*, nº54, fall, 2012. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/richardsInsurgentes/index.html> - consulta em junho de 2013.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Mirada Salvaje, 2010.

ROA Bastos, Augusto. *Yo el supremo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ediciones de la banda oriental, 2006.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

---. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

---. “Eztetyka do sonho” [1971]. Em: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a. pp.248-251.

---. “A revolução é uma eztetyka” [1967]. Em: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. pp.99-100.

---. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” [1969]. Em: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004c. pp.150-154.

---. “Assim se faz a revolução no cinema” [1970]. Em: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004d. pp.222-229.

---. “A questão teatral” [1974]. Em: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004e. pp.259-272.

---. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004f.

---. “Os 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel” [1962]. Em: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006a. pp.170-185.

---. “Pado, sado, mazo, zalo” (s/d). Em *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006b. 322-324.

---. “From New York to Paulo Francis” [1968]. Em: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006c. pp.138-145.

---. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006d.

---. “Autocrítica de um condenado da terra”, sem data. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_autocritica.html. - consulta em 23 de agosto de 2011.

RODRÍGUEZ Alemán, Mario. “Un filme riguroso, serio, de penetrante agudeza”. Em: Ambrosio Fornet (org). *Alea – una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987. pp.154-165.

RODRÍGUEZ-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

---. “Carnaval, antropofagia, parodia”. Em: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. vol. XLV, nº 108-109, Julio-Diciembre 1979.

ROJAS Mix, Miguel. *Los cien nombres de América*. Barcelona: Lumen, 1991.

RUFFINELLI, Jorge. “La explosión del realismo”. Em: *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980. pp.121-132.

---. *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2010.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosana Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SÁNCHEZ-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós, 2004.

SANJINÉS C., Javier. *Mestizaje upside-down: aesthetic politics in modern Bolivia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.

---. “Que es y que ha sido el grupo Ukamau”. Em: Festival iberoamericano de Santa Cruz (org). *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: Festival iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999. pp.18-22.

---. “*The all-encompassing sequence shot*” [1989]. Tradução de Cecilia Cornejo e Dennis Hanlon. Em: *Jump Cut*, nº54, fall 2012. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/HanlonSanjines/index.html> - consulta em junho de 2013.

SANTANA Fernández de Castro, Astrid. *Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

SANTÍ, Enrico Mario. “Introducción”. Em: Enrico Mario Santi (org). *Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación*. Madrid: Colibrí. 2002. pp.17-89.

SARLO, Beatriz. “*Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa*”. Em: *Revista de Crítica Cultural*, nº 15. 1997. pp.32-38.

---. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SCHMIDT-Welle, Friedhelm (ed). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

SCHROEDER Rodríguez, Paul A. “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”. Em: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXVII, nº73. Lima/Boston, 1ºsem 2011. pp.15-35.

--- *Tomás Gutiérrez Alea – the dialectics of a filmmaker*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Carlos Alberto Antunes. São Paulo: Martin Claret, 2006.

---. *Hamlet*. Tradução de José Antonio de Freitas. São Paulo: Martin Claret, 2011.

---. *Rei Lear*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SOBREVILLA, David. “*Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*”. Em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano 27, nº 54, 2001. pp.21-33.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOSNOWSKI, Saúl. “*La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y ‘nueva’ tradición*”. Em: Ana Pizarro (coord). *América Latina - palavra, literatura e cultura*. Campinas/São Paulo: UNICAMP/Memorial da América Latina, 1995. pp.393-412.

SOUZA Crespo, Mauricio. “*Apuntes sobre la obra de René Zavaleta Mercado*”. Em: Mauricio Souza Crespo (org.). *Obra completa*, tomo I. La Paz: Plural eds, 2011. pp. 11-28.

---. “La nación clandestina – *el retorno a la identidad*”. Em: Festival iberoamericano de Santa Cruz (org). *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: Festival iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999. pp.249-256.

SPERANZA, Graciela. “¿*Donde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción*”. Em: *Otra parte – revista de letras y artes*. Otoño 2008.

SPITTA, Silvia. “*Traición y transculturación – los desgarramientos del pensamiento latinoamericano*”. Em: Mabel Moraña (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.173-192.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

---. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. Em: *Ilha do desterro*. Florianópolis: nº 51, jul/dez 2006. pp.19-53.

---. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución – una visión comparativa del cine liberación y el cinema novo*. Buenos Aires/Tel Aviv: Lumière/Universidad de Tel Aviv, 2005.

THOMSON, Sinclair. “*Claroscuro andino: nubarrones y destellos em la obra de Silvia Rivera Cusicanqui*”. Em: Silvia Rivera Cusicanqui. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Mirada Salvaje, 2010. pp.7-23.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1970.

TRIGO, Abril. “*Transculturación (a/en) los transnacional*”. Em: Mabel Moraña (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1997. pp.147-172.

VALDA de Jaimes Freyre, Maria Luisa. *Cultura aymara en La Paz*. La Paz: 1972.

VALLE-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. Brasília: Embajada de Espana/Consejería de Educación y Ciencia, 2001.

VÁRIOS autores. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/UNAM/Fundación mexicana de cineastas, 1988.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

WOOD, David. “*Andean realism and the integral sequence shot*”. Em: *Jump Cut*, nº54, fall 2012. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/WoodSanjines/index.html> - consulta em junho de 2013.

XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em ‘São Bernardo’”. Em: *Literatura e sociedade - revista de teoria literária e literatura comparada*, nº2. São Paulo: 1997a. pp.126-138.

---. “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano”. Em: *Balalaica - Revista Brasileira de Cinema e Cultura*, São Paulo, nº 1, 1997b. pp.84-101.

---. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003a.

---. “Cinema: revelação e engano”. Em: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b. pp.31-57.

---. “A alegoria histórica”. Em: Fernão Pessoa Ramos (org). *Teoria contemporânea do cinema* - vol I. São Paulo: Ed SENAC SP, 2005a. pp.339-379.

---. *A opacidade e a transparência* – 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005b.

---. Prefácio a *O século do cinema*. Em: Glauber Rocha. *O século do cinema*. São Paulo, Cosac Naify. 2006. pp.9-31.

---. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.

---. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2007b.

---. *Alegorias do subdesenvolvimento*: São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAVALETA Mercado, René. “*Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*” [1967]. Em: Mauricio Souza Crespo (org). *Obra completa*, tomo I. La Paz: Plural eds, 2011. pp. 121-210.

---. *Las masas en noviembre*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simon - Instituto de estudios sociales y económicos, 1983.

ZIZEK, Slavoj. “*Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional*”.

Tradução Moira Irigoyen. Em: Eduardo Grüner (org). *Estudios culturales – reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aies: Paidós, 2008.