



AsAECA 2012

III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

Nuevo Cine Latinoamericano - projeto da cidade letrada*

*Esta pesquisa está sendo desenvolvida com o apoio da FAPESP.

Maria Alzuguir Gutierrez

Universidade de São Paulo

mariagutierrez@usp.br

Resumen:

Há quem coloque em discussão o uso do termo *Nuevo Cine Latinoamericano*, que negligenciaria a heterogeneidade estética de filmes de países e autores diversos. Por não se tratar de conceito geográfico, nem de noção meramente lingüística, o termo América Latina sempre foi questionado, e tem sido contestado no cenário da globalização. Para a difusão da idéia de América Latina contribuíram de maneira fundamental a literatura e a crítica literária, cujos autores passaram a considerar, primeiro, a literatura hispano-americana como um todo, e depois, já no século XX, adotaram o nome América Latina. Durante os anos 1960 e 1970 houve, tanto na literatura como no cinema, um inegável “momento crítico de consciência latino-americana”, de intercâmbio e esforço coletivo pela criação de uma literatura/cinematografia, por parte de uma tradição letrada que procurou forjar um projeto nacional-continental. Hoje, apesar de já não haver um grupo de cineastas voltados à criação de um cinema latino-americano, ainda se fala na promoção de um mercado ibero-americano, em programas de incentivo à coprodução, realizam-se festivais e mostras de cinema latino-americano. Assim, pretende-se tratar do latino-americanismo no período dos chamados cinemas novos, tendo como base a discussão feita a este respeito no âmbito da literatura.

Palabras clave: nuevo cine latinoamericano - literatura - latino-americanismo

Nuevo Cine Latinoamericano - projeto da cidade letrada*

Latino-americanismo

Tendo em pauta, em minha pesquisa de doutorado, a análise de três filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* em sua relação com a literatura, questionei-me a respeito da própria construção teórica implicada em tomar América Latina como *corpus*. Os filmes não são adaptações literárias; minha intenção é verificar a ligação deste cinema com a literatura para além da adaptação, partindo da premissa de que os cineastas compartilharam preocupações formais e temáticas - estéticas e políticas? - com a literatura que lhe era contemporânea, além de terem ido beber no repertório da tradição literária latino-americana.

E um dos aspectos que os cineastas tomaram da literatura foi o próprio latino-americanismo, ou a ideia de um projeto latino-americano. Por latino-americanismo pode-se compreender dois conceitos: latino-americanismo enquanto “latino-americanística” ou estudos latino-americanos, com grande desenvolvimento nas academias norte-americanas; 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.

Nuevo Cine Latinoamericano

Com relação ao chamado “*Nuevo Cine Latinoamericano*” (daqui em diante NCL), há autores que contestam o uso do termo: por exemplo, Tzvi Tal, que procura demonstrar que não se trata de um movimento cinematográfico homogêneo, 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). Tzvi 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 acredita que os cineastas brasileiros não trataram de lutas concretas e atuais em função de sua cooptação pela burguesia nacional e pelo Estado,

que financiavam seus filmes. Ele afirma ainda que a ideia de um NCL teria se tornado senso comum no âmbito acadêmico anglo-saxão, que lançaria um olhar exotizante à produção latino-americana. Para exemplificá-lo, cita nominalmente Zuzana Pick e Ana López.

Opinião semelhante é a que Paulo Antônio Paranaguá exprime ao referir-se à institucionalização “voluntarista e ingênua” do NCL 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” [Paranaguá, 2003, p16]. Já Fabián Núñez, embora use o termo, alerta para o risco do fenômeno de celebração do NCL, causado pela reprodução do discurso hegemônico sobre o movimento, forjado por seus próprios protagonistas, o que teria levado à sua monumentalização.

Uma boa definição das características básicas do movimento 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; enquanto Getino e Velleggia definem as seguintes características 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, do destinatário, determina a criação artística. Getino e Velleggia consideram que o cinema político latino-americano representou uma contribuição inegável aos processos de integração regional.

A meu ver, é pertinente falar-se em “NCL” como um movimento. Nunca se sugere com isto uma escola ou um estilo, já que há diversidade estética entre os autores do NCL, mas é inegável que tenha havido um “momento crítico de consciência latino-americana”, de intercâmbio e esforço coletivo pela criação de uma cinematografia, e de reflexão a respeito de todo o processo cinematográfico.

A relação NCL-literatura

Ao buscar as linhas de continuidade no cinema da América Latina, procurando vê-las por trás do discurso rupturista dos cinemas novos, Paranaguá postula que o Cinema Novo Brasileiro se inscreve na sucessão, na filiação direta do Modernismo. Numa entrevista, Cacá Diegues afirmou ter sido a literatura brasileira a maior influência

cultural do cinema brasileiro: “não cineastas nacionais ou estrangeiros, mas escritores como Oswald Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos” [apud Avellar, 2007, p146]. Nelson Pereira dos Santos também avalia que os realizadores buscaram uma forma própria para seu cinema em diálogo com a literatura brasileira. Minha hipótese é que o mesmo possa ser afirmado com relação ao NCL: os cineastas fundaram os alicerces para a criação de um cinema latino-americano na literatura, terreno em que uma consciência latino-americana mais se havia enraizado até então.

Um dos primeiros grandes clássicos do cinema novo brasileiro foi *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos. Se acompanharmos a trajetória de Nelson, encontraremos várias adaptações de obras literárias ou teatrais: *Boca de Ouro* (1963), baseado na peça de Nelson Rodrigues; *Azyllo muito louco* (1969), realizado a partir de conto de Machado de Assis; *Tenda dos milagres* (1975), adaptação do romance de Jorge Amado; *Memórias do cárcere* (1983), sobre a obra de Graciliano Ramos; *Jubiabá* (1986), outra adaptação de livro de Jorge Amado; *A terceira margem do rio* (1993), a partir de contos de Guimarães Rosa. Recentemente, Nelson fez um filme e uma série sobre a obra de importantes pensadores brasileiros como Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre.

Quanto ao grande estouro de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), embora não seja uma adaptação de obra literária, sabemos o quanto deve à literatura de cordel e ao imaginário do sertão na literatura brasileira, correspondente ao regionalismo nordestino. Já nos anos 1970, Glauber lança mão do repertório da literatura latino-americana para construir o seu filme de ditador, *Cabezas cortadas* (1970).

Paulo César Saraceni realiza *Porto das caixas* (1962) a partir de história original de Lúcio Cardoso; *Capitu* (1967), baseado em *Dom Casmurro* (1900) de Machado de Assis; e *A casa assassinada* (1971), a partir de livro de Lúcio Cardoso. Leon Hirzsmann realiza *A falecida* (1965) a partir de peça de Nelson Rodrigues; *São Bernardo* (1972), de romance de Graciliano Ramos; e *Eles não usam black-tie* (1981), da peça de Gianfrancesco Guarnieri. Quanto a Joaquim Pedro de Andrade, grande parte de sua obra foi criada em diálogo com a literatura; como *Macunaíma* (1969), a partir do romance de Mário de Andrade; ou *Guerra conjugal* (1976), sobre contos de Dalton Trevisan. Com *Lição de amor* (1975), Eduardo Escorel adaptou *Amar, verbo intransitivo* (1927), romance de Mário de Andrade. Nos anos 1980, Ruy Guerra, com *Kuarup* (1989), fez o gesto de recuperar uma literatura engajada dos anos 1960, porém em diálogo com a linguagem televisiva, enquanto Joaquim Pedro retomou – novamente, neste recomeço -

a reivindicação do legado modernista, especialmente em seu lado mais libertário, na figura de Oswald Andrade, com *O homem do pau Brasil* (1982). Também Nelson Pereira dos Santos voltou à literatura, com *Memórias do cárcere* (1984), muito a propósito naquele momento da reabertura.

Assim, mais do que somente à literatura, vê-se que 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 foi somente um prolongamento do modernismo dos anos 1920, com seu sentido de liberdade, mas a retomada deste modernismo trespassada pelo engajamento da literatura de 1930. Tanto em seus inícios como em sua maturidade, os cineastas buscaram as bases para a cinematografia brasileira no caudal de histórias da literatura, na formalização que esta já proporcionara da realidade brasileira; o cinema novo brasileiro nasceu junto ao vanguardismo cinematográfico que despertava por todo o mundo, mas alimentou-se da tradição literária brasileira.

A literatura, de seu lado, também foi fertilizada pelo cinema. José Carlos Avellar escreve sobre quanto, embora não tenha tido expoentes no cinema, o modernismo brasileiro se influenciou com a linguagem cinematográfica. Ele analisa um romance como *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, em que os procedimentos de montagem deixam claros os vestígios do cinema na criação literária. Augusto Roa Bastos, que trabalhou como roteirista, oferece um testemunho, como escritor, sobre a 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.

Vários escritores latino-americanos colaboraram na criação de obras cinematográficas como roteiristas, entre eles o próprio Roa Bastos, e também Juan José Saer, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez e Manuel Puig, entre outros. Os cineastas, por outro lado, também se exerceram na linguagem escrita. Glauber Rocha é um ótimo exemplo - ele escreveu crítica de cinema, poesia, romance, manifestos, ensaios -, mas vários outros poderiam ser lembrados, como Gutiérrez Alea, García Espinosa e Fernando Birri, enfim, muitos cineastas do NCL empregaram a escrita, criando obras literárias e um pensamento sobre cinema, política e cultura.

Entre 1972 e 1974 houve por parte da Embrafilme uma política de incentivo à adaptação. Numa entrevista, Eduardo Escorel deu um depoimento sobre a tentativa dos cineastas de se expressarem, ainda que sob as restrições que lhes eram impostas, na

tentativa de “recuperar a possibilidade e a capacidade de refletir as contradições mais vivas da nossa sociedade” [apud Avellar, 2007, p204]. Sobre o mesmo período, Avellar 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... [Avellar, 2007, p202]

Quer dizer, a literatura foi de início uma fonte natural para os cineastas do cinema novo brasileiro, mas depois tornou-se uma constrição que, no entanto, serviu para que eles pudessem seguir criando. E depois, na reabertura, foi retomada de novo, como elo que os religasse à narrativa da nação que iam construindo antes da interrupção representada pela ditadura militar.

Em Cuba houve também o incentivo oficial à realização de adaptações de obras literárias e filmes históricos. O cinema cubano representa um caso bastante particular: ali, a Revolução e o ICAIC implicaram na necessidade de se constituir uma cinematografia nacional, uma indústria de cinema. Para isto, como opina García Espinosa, é preciso não apenas qualidade, mas quantidade. 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* (1975), de Sergio Giral, e *Cecilia* (1983), de Humberto Solás, propõem uma revisão crítica, uma visão livre dos romances de fundação que os originaram. Outros filmes foram realizados a partir do diálogo com textos contemporâneos, como *Memorias del subdesarrollo* (1968) e *Fresa y chocolate* (1994).

Partindo do critério “adaptações cinematográficas de obras de determinado escritor”, vemos que as obras de Carpentier e García Márquez se revelaram prolíficas para os cineastas, gerando uma longa lista de filmes: além de *El recurso del método*, de Littín; há *Barroco* (1989), de Paul Leduc; *El siglo de las luces* (1992), de Humberto Solás; e *Derecho de asilo* (1994), de Octavio Cortázar; adaptados de obras de Carpentier; a partir de obras de García Márquez há *Eréndira* (1983), *A bela palomera* (1988) e *O veneno da madrugada* (2006), de Ruy Guerra; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), de Fernando Birri; *Cartas del parque* (1988), de Gutiérrez Alea; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín; e *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), de Arturo Ripstein; entre outros. É interessante notar 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 García-Marquez com suas cidades arquetípicas, que forjam uma imagem síntese do espaço latino-americano.

Da mesma forma que traçamos este breve panorama – aqui mais calcado na experiência brasileira - de ligações diretas entre os diretores dos cinemas novos com escritores e com a literatura, poderíamos fazer com relação à música ou ao teatro. Fernando Birri relaciona os filmes do NCL com as várias artes, as plásticas e os murais, a música, o teatro, etc. Ou seja, trata-se de compreender o NCL dentro da tradição cultural mais ampla da América Latina, da qual seus cineastas faziam parte.

Literatura, apogeu e queda da cidade letrada

Para a difusão da ideia de América Latina contribuíram de maneira fundamental a literatura e a crítica literária, 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 procuradas por Roberto 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.

A existência de uma literatura latino-americana, no entanto, dependeria da existência de América Latina enquanto realidade histórica suficiente. Fernández Retamar lembra Mariátegui, para quem América Latina não poderia realizar-se como projeto burguês, mas sim socialista. 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” [Fernández Retamar, 1979, p337]. 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, p339]. (Da mesma forma o NCL se estabelece de forma retrospectiva, a partir do intercâmbio de

uma produção que já vinha sendo realizada nos distintos países.)

Partindo do problema da urbanização na América Latina, Angel 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, p25], 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 hierárquica transposta a uma ordem distributiva geométrica” [Rama, 1998, p19], fazendo com que *a ordem dos signos imprima sua potencialidade sobre o real*. Para levar adiante o sistema ordenado da monarquia absoluta, facilitando a hierarquização e a concentração do poder, para cumprir sua 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 o 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 no sentimento nacional que é capaz de construir, cabendo função semelhante à historiografia. Há a incorporação à literatura de materiais que antes lhe eram alheios, 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, representam ondas democratizadoras na 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 livro comentando o retrato da revolução mexicana pelo escritor Mariano Azuela, que centrou sua crítica no intelectual oportunista.

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, p1]. 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 o Estado-Nação ainda era o seu âmbito de intervenção, 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 Jean Franco, 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 pela autora. Em 1947 a CIA começa a subsidiar pesquisas, publicações e congressos visando estabelecer “relações de boa vizinhança” com a América Latina. Ela menciona o *Congress for cultural freedom*, de 1949/50, o *Congreso continental de cultura* celebrado em Santiago do Chile em 1953, os programas de tradução da USIA, 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, a 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” [Franco, 2002, p41]. Jean Franco faz referência ao trabalho de Serge Guilbaut a respeito da nova vanguarda nova-iorquina dos anos 1940, os expressionistas-abstratos. Guilbaut analisa a coincidência desta nova-vanguarda com a política traçada nos Estados Unidos após as eleições de 1948. Franco lembra também 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 lembrado por Franco 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 ao 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, p47]. A ironia, segundo Franco, é que Rodríguez Monegal acabou implicado na guerra cultural, tendo sua revista sido fundada com o objetivo de fazer contraposição à influência cubana representada pela revista *Casa de las Américas*. Afirma Jean Franco:

Enquanto a esquerda quis substituir a literatura com a política, imaginando idealisticamente que seria possível resistir à influência do mercado, 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. [Franco, 2002, p50]

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, p56].

Latino-americanismo em crise

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, sejam 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 estão relevadas, 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 próprio e alheio se dissolve” [Mendieta e Castro Gomez, 1998, p8]. 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 e Castro Gomez, 1998, p8].

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”, “nacional-popular”. Mas a perspectiva mudaria quando se pensa a partir de “zonas de contato”, do ponto de vista dos subalternos, daqueles que pertencem às redes globais de exclusões econômicas, raciais e sexuais mais além e mais aquém da

nação. Os autores afirmam que tal situação obriga a revisar o papel que as narrativas anticolonialistas e terceiromundistas haviam conferido ao “intelectual crítico” e a buscar novas formas de conceber a relação entre teoria e práxis. Nas palavras de Mendieta e Castro Gomez:

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. [Mendieta e Castro Gómez, 1998, p12]

Tendo hoje as fronteiras culturais se tornado porosas, os autores reivindicam a necessidade da historicização radical do próprio local de enunciação (*Darstellung*) proposta por Spivak.

A respeito das identidades em relação à nação, à região e ao processo de globalização, Hugo Achugar afirma que a discussão parece estar centrada no tema da posicionalidade, e supõe também o debate sobre o relato historiográfico e sobre as localizações da memória, uma questão de realocização da autoridade (Habermas), e também da realocização do passado e da memória coletiva. A Achugar parece tratar-se de 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 de leitura” [Achugar, 1998, p213] Para Achugar, 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 do *Commonwealth*.

Detectando a existência de certa “‘crítica profética’ que anuncia prematuramente a morte do estado-nação” [Gage Averril apud Achugar, 1998, p210], 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 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 o silenciadas, hegemônicas ou subalternas— e as múltiplas memórias são um elemento central da categoria ‘nação’, inclusive nestes tempos globalizados e de migração” [Achugar, 1998, p213]. A América Latina, de acordo com Achugar, 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” [Achugar, 1998, p211]; e que tanto a revisão como a crítica desta noção têm sido constantes.

À guisa de conclusão

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. Assim, autores como Borges e García Márquez foram incorporados como pós-modernos *avant la lettre*, e conceitos há muito concebidos para a compreensão da arte e cultura latino-americanas, como *mestizaje* e *hibridez*, entraram em circulação no discurso pós-colonial. 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”, etc, como encarar a ideia de América Latina?

Há uma crise do latino-americanismo, ligada a uma crise maior das identidades culturais, da historicidade e da ideia de nação, como “construto discursivo” ou superada pela globalização. Por outro lado, o que parece haver aqui é a disputa de um legado, a tradição literária e artística da América Latina, quem sabe uma questão de escolha entre as duas concepções de latino-americanismo. Certos autores procuram esvaziar o aspecto político deste legado, privilegiando somente o elemento “textual”. Neste sentido, é conveniente lembrarmos em que momento se estimularam ideias de “universalismo” na leitura da cultura latino-americana. A ruptura com os binarismos que caracterizaram os debates culturais durante a Guerra Fria não pode ser realizada à custa de seu esquecimento. Desacreditadas as “metanarrativas”, a fragmentação em micronarrativas presente nos estudos pós-coloniais não deixa de conduzir de volta ao universalismo.

No momento de irrupção do novo romance e do NCL havia 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 os artistas, um impulso comum de “resistência à versão cultural imposta pelo colonizador”. Os cineastas compartilhavam com os escritores não somente a proposição de uma integração continental, trabalhando ativamente no intercâmbio de filmes e ideias; mas também elaboraram um projeto de cinema formulado em manifestos e ensaios, em propostas como o “tercer cine” de Solanas e Getino, o cinema “tricontinental” de Glauber, o conceito de “cine imperfecto” de García-Espinosa, entre outros. No cinema, havia não somente a necessidade de lutar contra um imaginário colonizado, mas também a busca por espaço num mercado há muito dominado pelos filmes de Hollywood. Portanto, o projeto dos cinemas novos latino-americanos passava necessariamente pela formação de público, pela tentativa de edificação de um sistema cinematográfico.

Quando se afirma que “NCL” é um termo tornado senso-comum no âmbito acadêmico anglo-saxão ou um “bolivarismo *naïf*” dos cubanos e de seus aliados, é preciso lembrar que se trata de um termo colocado em circulação pelos próprios cineastas, que fizeram um esforço consciente de intercâmbio e integração fortemente relacionado à necessidade de unidade na luta anti-imperialista. Hoje não é possível falar-se em sistema literário ou em sistema cinematográfico latino-americano. No entanto, os cinemas novos foram responsáveis pela criação do cinema moderno na América Latina, e também representaram o marco zero na busca por um cinema latino-americano. Fizeram parte de uma tradição letrada que procurou forjar não somente um projeto de cinema, mas antes um projeto nacional-continental. Se na época os cinemas novos calcaram seu discurso na ideia de ruptura, hoje eles constituem nossa tradição cinematográfica por seu caráter fundador, de verdadeiro divisor de águas. Assim, numa época em que as identidades passam a ser uma escolha, e uma escolha politizada, eis o sentido de conceber os cinemas novos latino-americanos a partir de uma perspectiva latino-americana como a que se supõe no termo NCL, valorizando o movimento como privilegiado momento de intercomunicação, e recuperando seu sentido de historicidade e seu projeto, a utopia da América Latina.

Bibliografía:

- ACHUGAR, Hugo. “Leones, cazadores e historiadores – a proposito de las politicas de la memoria y del conocimiento”. In: *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez (eds). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp207-219.
- ARDAO, Arturo. “Origen de la idea y el nombre de América Latina”. In: ARDAO, Arturo. *América Latina y la latinidad*. México: UNAM, 1993. pp19-109.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAREIRO Saguier, Rubén. “Encontro de culturas”. In: César Fernández Moreno (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp3-24.
- BIRRI, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- DE LA CAMPA, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.
- DIRLIK, Arif. “The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1994), pp. 328-356.
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto. “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”. In: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. pp74-87.
- “Intercomunicação e nova literatura”. In: César Fernández Moreno (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp325-339.
- FRANCO, Jean. *The decline and fall of the lettered city – Latin America in the Cold War*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2002.
- GARCÍA-Espinosa, Julio. *Algo de mí*. La Habana: ICAIC, 2009.
- GETINO, Octavio e Susana Velleggia. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MENDIETA, Eduardo e Santiago Castro Gomez. “La translocalización discursiva de AL em tempos de globalização”. In: *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez (eds). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp3-25.
- 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.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, 2003.
- PICK, Zuzana M. *The new latin american cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- SOSNOWSKI, Saúl. “La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y ‘nueva’ tradición”. In: Ana Pizarro (coord.). *América Latina - palavra, literatura e cultura*. Campinas/São Paulo: UNICAMP/Memorial da América Latina, 1995. pp393-412.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte:

UFMG, 2009.

TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución – una visión comparativa del cine liberación y el cinema novo*. Buenos Aires/Tel Aviv: Lumiere/Universidad de Tel Aviv, 2005.