

A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos

Rosângela Fachel de Medeiros*

Resumo: Através da análise de produções cinematográficas contemporâneas, este artigo propõe o reconhecimento das ações do “contrabando” e da “tradução” como ferramentas de transculturação recorrentes na configuração dos Cinemas Latino-americanos. E, por conseguinte, propõe o reconhecimento da transculturação como estética destes cinemas.

Palavras-chave: Cinemas Latino-americanos; transculturação; contrabando; tradução

Abstract: An analysis of contemporary film production results in the awareness of “contraband” and “translation” as recurrent processes in the notion of transculturation that undergirds Latin American Cinema; therefore, this article proposes recognizing the aesthetics of cinematic transculturation.

Keywords: Latin American Cinemas; transculturation; contraband, translation

A invenção da América Latina

A idéia de Cinema Latino-americano advém da classificação dos filmes baseada em um contexto geopolítico que toma os locais de origem do projeto e de produção como definidores de uma identidade. O que implica no reconhecimento de uma identidade cultural latino-americana que permitiria falar na existência de um cinema com características comuns passíveis de classificá-lo então como latino-americano. No entanto, como adverte Stuart Hall, uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 1996: 13). Pois se as identidades culturais se formam a partir de diferentes elementos (valores sociais, modos de pensar, costumes, estilo de vida, instituições, a história comum, grupos étnicos, o meio ambiente natural e cultural) através dos quais o indivíduo e os grupos sociais formam a idéia de uma cultura compartilhada, tendo assim muitos pontos de similaridade, as culturas possuem também aspectos de significante e profunda diferença que constituem o que realmente nós somos, ou melhor, o que nós nos tornamos. Uma vez que na contemporaneidade as identidades culturais estão em constante transformação, sendo um processo de devir, uma questão de “tornar-se” e não de “ser”, pertencendo ao futuro assim como ao passado (Hall, 1996: 69).

Além disso, a expressão América Latina, formada pela conjunção das palavras América e Latina, a primeira fazendo referência ao “novo mundo” e a segunda, ao “velho mundo” e aos povos que vieram colonizar a região, apresenta em si uma ideia de identidade híbrida e compósita. No entanto, o fato de a palavra "latina" ser um adjetivo parece buscar qualificar e legitimar uma identidade incapaz de manter-se “independente”, sendo sempre devedora dos Impérios que a colonizaram. Segundo Hector Bruit (2010), o nome América Latina rebatizou um continente que havia perdido seu nome originário, uma vez que o nome América fora arrebatado no século XIX pelos EUA. Conforme Jean-François Cote (2008), apesar de os países que compõem a América possuírem condições semelhantes de formação associadas à estruturação do

desenvolvimento da americanidade, a saber: o colonialismo, a etnicidade, o racismo e a própria “novidade” (Novo Mundo); eles apresentaram desenvolvimentos diferenciados, tendo os Estados Unidos da América alcançado a hegemonia sobre o continente Americano.

Devemos considerar também que a expressão América Latina congrega diferentes regiões: América do Sul, América Central, México e Caribe, e uma multiplicidade de nações, atentando-se não apenas para as diferenças existentes entre as regiões, bem como entre os países, mas também para as diferenças intrínsecas a cada uma delas. Uma vez que a própria ideia de nação está em constante transformação, sendo, como afirma Ernest Renan (2010), um plebiscito diário. Pois segundo Homi Bhabha, a Nação ocidental “é uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (Bhabha, 1999: 199). E tal *localidade* “é mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (Bhabha, 1999: 199). Ou seja, a nacionalidade é uma construção cultural. E, como observa Tania Carvalhal, se antes buscava-se reidentificar as diversas formulações da nação, que era tomada como um conceito pronto na literatura e, também diríamos, nas manifestações culturais, “agora, trata-se de questionar o próprio conceito” de nação (Carvalhal, 1997: 296). Pois se as identidades nacionais foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, agora elas estão sendo deslocadas pelos processos de globalização.

E para além das diversas nações existentes na América Latina, a sua própria diversidade geográfica, divide em quatro sub-regiões que ignoram as fronteiras nacionais: andina, amazônica, platina (comarca pampeana) e centro-americana caribenha, cujas especificidades as tornam diferentes entre si, influenciou o desenvolvimento de distintas culturas e civilizações. Assim, não surpreende que ao falar do Cinema Ibero-americano, Octavio Getino (2007) divide as cinematografias nacionais em seis grupos: Mercosul e países associados (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai), Países andinos (Colômbia, Equador, Peru, Venezuela), Centro América e Caribe

(Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Porto Rico, Republica Dominicana), México e o mercado hispanohablante dos Estados Unidos, Países Ibéricos (Espanha e Portugal). E que Ángel Rama divide a América Latina em “comarcas culturais”, regiões que podem abranger “diversos países contíguos ou recortar dentro deles áreas com traço comum”, as quais não coincidem exatamente com as fronteiras nacionais como, por exemplo, a “comarca pampeana”, que abrange partes da Argentina, Brasil e Uruguai (Rama, 2001: 282).

No entanto, é preciso ter em mente que apesar de os povos latino-americanos possuírem elementos culturais comuns, eles também possuem, como aponta Hugo Achugar (2004), heterogeneidades, baseadas nos lugares, nas paisagens e nos territórios, que os distanciam. Desta forma, acredito ser mais acertado falarmos em Cinemas Latino-americanos, utilizando o plural para sinalizar a multiplicidade e diversidade das manifestações cinematográficas realizadas em território latino-americano. Deve-se aclarar, no entanto, que a maioria das produções cinematográficas realizadas na região concentra-se em três países: México, Brasil e Argentina, nesta ordem.

Os Cinemas Latino-americanos contemporâneos

Assim como a maioria dos cinemas realizados fora do contexto da indústria cinematográfica hollywoodiana, os Cinemas Latino-americanos não estão estruturados enquanto indústria autossuficiente, necessitando do auxílio de políticas de incentivo e financiamento para a sua existência. Atualmente o principal caminho encontrado pelos cinemas Latino-americanos para sua sobrevivência é a coprodução como forma de unir esforços para a realização das obras cinematográficas. A idéia de coprodução abrange toda a forma de participação financeira, criativa ou técnica envolvida na realização de um filme, podendo ser entre os setores públicos e privados de um país, ou entre dois ou mais países. De maneira geral, quando um filme é agraciado por um tratado de coprodução internacional, ele passa a ter duas ou mais “nacionalidades”,

estando apto a usufruir dos incentivos fiscais e de outras formas de apoio nacionais que visam promover a produção, a distribuição e a exibição de obras cinematográfica. As coproduções cinematográficas resultam dos processos de globalização econômica, fluxo de bens materiais (equipamentos, técnicos, profissionais, artistas, dinheiro etc.); e de mundialização cultural, fluxo de bens simbólicos (cultura, estética, etc.), e colocam em debate as fronteiras geopolíticas, econômicas, sociais e culturais. Este contexto de coproduções transnacional que caracteriza o Novo Cinema Latino-americano foi denominado por Zuzana Pick de “projeto continental”. As coproduções latino-americanas instauram uma nova condição na qual os artistas, os técnicos, as tecnologias, o *savoir faire* e as culturas de diferentes nações atravessam as fronteiras nacionais e se amalgamam em cinemas transnacionais, que impõem um novo e ainda nebuloso paradigma a respeito do conceito de cinema nacional.

As políticas de incentivo às coproduções podem advir de órgãos nacionais ou de instituições supranacionais. Como, por exemplo, o Fundo Ibero-americano de ajuda Ibermedia,¹ criado em 1997 como parte da política audiovisual da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI) e tem como objetivos: financiar a coprodução de filmes ibero-americanos, buscando também associar-se às entidades nacionais de fomento à realização audiovisual; reforçar e estimular a produção e distribuição dos produtos audiovisuais nos países Ibero-americanos; fomentar a sua integração em redes supranacionais de empresas de distribuição Ibero-americanas e incrementar a promoção.

Entre as dificuldades enfrentadas pelos cinemas latino-americanos destacam-se: o domínio do mercado cinematográfico pelas distribuidoras estrangeiras, principalmente estadunidenses; a dependência de subsídios do governo para a produção e a falta de apoio para distribuição e exibição. Conforme Octavio Getino (2007), o cinema ibero-americano apresenta hoje

¹ São membros do Ibermedia: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, Republica Dominicana, Uruguai e Venezuela. Site do Programa Ibermedia: <http://www.programaibermedia.com/langpt/index.php>

uma menor capacidade competitiva frente às indústrias audiovisuais mais poderosas do que possuía cinquenta anos atrás. E talvez decorra deste medo constante de um domínio neo-imperialista hollywoodiano e do status de países “neo-coloniais” e de terceiro mundo a ênfase que os cinemas latino-americanos dão às questões de identidade e à preocupação com as ramificações do nacionalismo.

O desafio de criar Cinemas Latino-americanos que consolidassem uma identidade própria no panorama internacional, que fosse esteticamente original e que confrontasse a homogeneização do fazer cinematográfico hollywoodiano eclodiu na década de 1960 e foi compartilhado por vários realizadores como: Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Fernando Birri (Argentina), Miguel Littín (Chile), Julio García Espinosa (Cuba) e Tomás Gutiérrez Alea (Cuba). E subjacente aos filmes, manifestos, ensaios e teorias havia uma preocupação com os problemas intrínsecos à região: as desigualdades sociais, o autoritarismo e a luta pela democracia. Como conclama Glauber Rocha:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a liberação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de línguas e problemas comuns (Glauber *apud* Avellar, 1995: 31).

Estes realizadores criticavam a admiração exacerbada e o “respeito” desmedido ao modelo hollywoodiano e defendiam a necessidade de um posicionamento crítico tanto dos realizadores quanto dos espectadores. Para Solanas, o cinema hollywoodiano se universalizou a tal ponto que “la gente está acostumbrada no sólo a su estructura y gramática, sino a su estética, géneros y formas narrativas. Se uniformiza la mirada” (Solanas *apud* Avellar, 1995: 143). Para confrontar este colonialismo cultural Glauber Rocha² propôs a

² Para Glauber os latino-americanos foram colonizados “pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa)” (GLAUBER *apud* AVELLAR, 1995, p.142)

“Eztetyka da fome” (1965)³, e Fernando Solanas e Octavio Getino, o “*Tercer Cine*”.

Para Glauber Rocha, a fome é a marca do subdesenvolvimento. Sua “*Eztetyka da fome*” tem como intertexto a Antropofagia dos Modernistas brasileiros que propagavam a devoração cultural, preconizando a liberdade de escolha, a absorção, a digestão e a transformação de repertórios culturais estrangeiros, indígenas e africanos. E o resultado dessa mistura, dessa digestão que sacia a fome cultural seria a própria expressão da identidade cultural brasileira e quiçá, latino-americana.

Solanas e Getino (tendo como uma de suas inspirações *Os condenados da terra*, de Franz Fanon) desejam descolonizar o gosto do espectador, acostumado à estética comercial/popular do cinema hollywoodiano, através do desenvolvimento de um cinema de liberação no Terceiro Mundo. E se apropriando desta expressão pejorativa designada à América Latina, eles propõem um “Tercer Cine”, em que a palavra “terceiro” deixa de representar um valor hierárquico, que nos coloca abaixo dos primeiro e segundo mundos, para representar um terceiro caminho que se opõe ao primeiro cinema – hollywoodiano, e também ao segundo cinema – autoral, que, segundo os autores, apesar de questionar alguns modelos imperialistas, não soluciona os problemas de desenvolvimento cultural latino-americanos.

Tanto na “*Estética da fome*”, de Rocha, quando na ideia de um “Tercer Cine”, de Solanas e Getino, se reconhece um pensamento pós-colonialista que deseja liberar o cinema e os espectadores do colonialismo cultural e especificamente cinematográfico. Percebe-se em seus discursos a importância da busca por constituir e desenvolver cinemas nacionais em um contexto latino-americano capazes de representar as identidades culturais da região e de dar voz aos seus povos. De maneira geral, fazer cinema em território latino-americano tem sido o constante embate entre fazer um cinema de arte considerado legítimo representante da cultura nacional ou fazer um cinema

³ Grafia particular criada por Glauber Rocha para “*Estética da fome*”.

popular geralmente de inspiração hollywoodiana. Assim, apesar de os Cinemas Latino-americanos serem heterogêneos em sua pluralidade, possuindo diversidades que os afirmam nacionalmente, a recorrência em suas produções das ações do contrabando e da tradução, tanto na estética quanto na temática, os aproxima. O que nos leva a reconhecermos tais ações, o contrabando e a tradução, como ferramentas de transculturação utilizadas pelos Cinemas Latino-americanos e também como características da identidade compartilhada por estes cinemas.

El pasado: a tradução como linguagem dos Cinemas Latino-americanos



El Pasado (2007) dirigido pelo argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco, que também escreveu o roteiro em parceria com Marta Goes, baseado no romance homônimo do argentino Alan Pauls, foi realizado através de uma coprodução igualitária entre Brasil e Argentina.

A película acompanha o relacionamento conturbado entre Rímimi (interpretado pelo mexicano Gael García Bernal), um tradutor, e sua ex-esposa Sofia a partir da

separação do casal até sua reconciliação vários anos depois. Nesse período Rímimi se envolve com Vera, que acaba morrendo atropelada após presenciar

a tentativa de Sofia de beijá-lo. No entanto, ele já estava se apaixonando por uma colega de trabalho, a tradutora Carmen, com quem acaba se casando. Mas o trauma da morte de Vera faz com que Rímini sofra de uma estranha amnésia que o faz esquecer os idiomas que traduzia (inglês e francês) e incapaz de trabalhar ele se torna um marido dependente. O nascimento do filho o anima mas, após ser enganado por Sofia, que sequestra o bebê, Rímini é novamente lançado em desgraça. Proibido de aproximar-se do filho e incapaz de traduzir, Rímini transforma-se em uma figura decadente e passa a trabalhar como *personal trainer*. Amante de uma mulher rica, Rímini tem um surto de fúria ao descobrir que é traído, e acaba preso. É Sofia quem o tira da prisão e o recupera; ela agora é líder de um grupo de “mulheres que amam demais” - e será numa reunião deste grupo que Rímini, atraído por uma das mulheres, vai descobrir que recuperou a capacidade de traduzir e de amar.

O protagonista tradutor encarna uma importante faceta na formação cultural da América Latina, a necessidade de traduzir. Tal necessidade advém dos primeiros contatos entre os europeus e os autóctones e tem estado presente desde então. Não por acaso os dois idiomas dominados por Rímini, o francês e o inglês, correspondem respectivamente a duas instâncias que mais exerceram e exercem o imperialismo cultural sobre os latino-americanos. A França, que durante muito tempo foi e em algumas questões ainda é considerada o centro mundial do saber e da intelectualidade, e que foi e é ainda o destino de muitos intelectuais da região como, por exemplo, o escritor argentino Júlio Cortázar. Da mesma forma, a Inglaterra, e posteriormente os Estados Unidos, representam outro grande pólo cultural almejado pelos latino-americanos, o anglófono. O escritor Jorge Luis Borges, ícone da cultura argentina e latino-americana, foi alfabetizado primeiro em inglês e posteriormente em espanhol, sendo bilíngue desde a infância. A importância do ato de traduzir é explorada tanto na obra de Borges quanto na de Cortázar, tendo ambos praticado o ofício, que também esteve muitas vezes presente em suas produções literárias e ensaísticas. Em “As babas do Diabo” (“Las babas del Diablo” – 1959), de Cortázar, por exemplo, o protagonista franco-chileno,

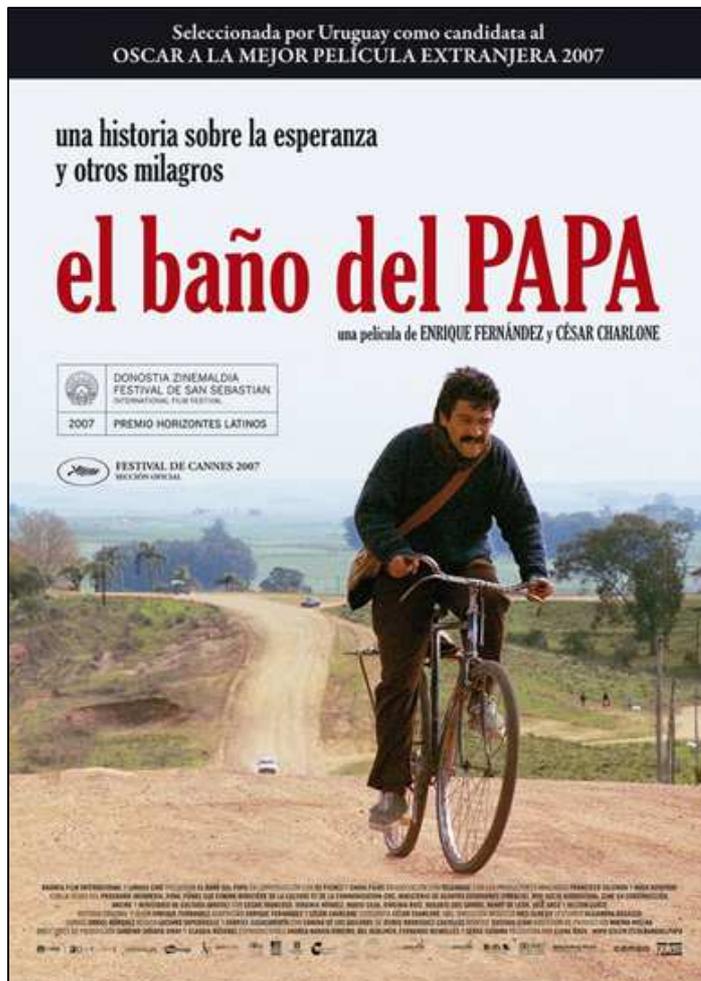
Roberto Michel, é tradutor. No entanto, invertendo o percurso imperialista cultural padrão, Michel está fazendo uma tradução do espanhol ao francês.

O protagonista de *O passado*, Rímíni, trabalha a princípio legendando, traduzindo ao espanhol as falas de filmes estrangeiros. Situação que reflete a condição da cultura cinematográfica na América Latina, cujas salas de cinema estão repletas de filmes estrangeiros e em sua maioria hollywoodianos. O protagonista tradutor é de certa forma um duplo do diretor, ele próprio um tradutor da novela à linguagem cinematográfica. Além disso, a experiência da tradução que implica, além da versão de palavras de um idioma a outro, a transferência de elementos de uma cultura a outra, é uma experiência diária de Babenco, cuja identidade híbrida se constrói no diálogo entre dois idiomas (espanhol e português) e duas culturas (argentina e brasileira). Sua carreira começou no Brasil e o filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1981) o alçou ao sucesso internacional. E *O beijo da mulher aranha* (*Kiss of the Spider Woman* – 1985), que resultou em sua indicação ao Oscar de Melhor Diretor, é falado em inglês por uma questão mercadológica, alcançar o mercado internacional, decisão estendida a seus dois filmes seguintes: *Ironweed* (1987) e *Brincando nos campos do senhor* (*At Play in the Fields of the Lord* – 1991). Não por acaso a primeira ação dos cineastas latino-americanos ao emigrarem para outros cinemas (hollywoodianos ou não) é a tradução, uma vez que geralmente abandonam o próprio idioma em favor do inglês globalizante.

A tradução é uma via de mão dupla para os Cinemas Latino-americanos e para os seus realizadores, que a utilizam para ter acesso ao que importam e para tornar acessível o que exportam. Não apenas na tradução de idiomas e de linguagens, mas também na interrelação entre as culturas. Pois a tradução é um processo de leitura ativa que nunca é neutro ou inocente, uma vez que carrega em si todo o universo variado e heterogêneo de informações que compõe a identidade cultural do leitor/tradutor. A tradução realizada pelos Cinemas Latino-americanos age sobre o que traduz através de apropriações, transposições e deformações, reescrevendo ou, na definição de Haroldo de Campos, transcribando.

Os cineastas latino-americanos podem ser reconhecidos então como “homens traduzidos”, os quais, segundo Stuart Hall, são produto das novas diásporas pós-coloniais e “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar com elas” (Hall, 2004: 89).

El baño del Papa: o contrabando como técnica dos Cinemas Latino-americanos



El baño del Papa (César Charlone e Enrique Fernández, 2007) foi realizado em coprodução por Uruguai, Brasil e França, com participação majoritária do primeiro. O enredo do filme baseia-se em um episódio real ocorrido em 1988, em Melo, cidade uruguaia fronteira ao Rio Grande do Sul, durante a visita do papa João Paulo II.

O filme conta a história do *bagayero*⁴, Beto (interpretado pelo uruguaio César Troncoso), que de bicicleta contrabandeia

mercadorias através da fronteira entre Brasil e Uruguai. Beto é casado com Carmen (interpretada pela uruguaia Virginia Mendez), uma mulher trabalhadora

⁴ Bagayero é uma palavra usada em espanhol e principalmente nas regiões fronteiriças entre Uruguai e Brasil para designar os contrabandistas.

que economiza dinheiro para realizar o desejo da filha, Silvia, de estudar locução em Montevideu. Já Beto vive em conflito com a filha, pois deseja que ela o auxilie em seu ofício. A notícia da visita do Papa enche de esperança a população de Melo, que vê no evento oportunidade de lucrar com as caravanas de romeiros brasileiros que iriam à cidade. Beto decide construir um banheiro em frente à sua casa para ser usado pelos visitantes com o pagamento de uma “taxa de uso”. Com o dinheiro lucrado, ele quer comprar uma motocicleta para aumentar o número de viagens ao Brasil e melhorar a vida da família. Para construir o banheiro ele precisa de dinheiro e resolve então realizar mais viagens para o Brasil, aliando-se à corrupta polícia de fronteira. Mas sem conseguir o dinheiro necessário ele exige que a esposa lhe entregue as economias para assim poder concluir a obra. Contudo, após todas as desventuras vividas para aprontar a tempo o banheiro, Beto vê suas esperanças desvanecerem, pois a visita do Papa foi uma decepção. Sem os milhares de romeiros brasileiros esperados frustram-se as expectativas de vendas da maioria dos uruguaios. No entanto, durante o processo Beto e a filha acabam por se aproximar.

O filme aborda uma questão intrínseca à formação cultural das regiões fronteiriças, a convivência e o imbricamento entre as culturas (brasileira e uruguaia) e os idiomas (português e espanhol), mostrando a permeabilidade e a interação na região de fronteira entre Brasil e Uruguai. A estruturação das fronteiras como territórios híbridos repercutiu diretamente na configuração das identidades heterogêneas, híbridas e movediças dos indivíduos fronteiriços. Beto, enquanto homem fronteiriço que vive no limiar de duas culturas, é bilíngue, trocando o espanhol pelo português ao cruzar a fronteira. Mesma condição vivida pelo diretor uruguaio Charlone, que se radicou no Brasil há mais de 30 anos e é atualmente considerado um dos melhores diretores de fotografia do mundo, tendo recebido a indicação ao Oscar na categoria por *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

A ação do contrabando, presente em *O banheiro do Papa*, e suas implicações sociais, políticas e culturais fazem parte do imaginário e da

tradição cultural das regiões fronteiriças da Comarca Pampeana.⁵ Conforme afirma Léa Masina: “A História dos países do Cone Sul estrutura-se em torno da figura do contrabando” (Masina, 1995: 845). Nesta região o contrabandista é ao mesmo tempo um contraventor frente à lei do Estado e um defensor da sobrevivência de sua família, ou seja, sua ação pode ser ilegal, mas é legítima. Personagem dotado de ações silenciosas e astutas, realizadas nas sombras e nos caminhos secundários, na margem da margem, o contrabandista representa a possibilidade de transgredir a lógica legal da fronteira. E o nome *passador/pasador*, entre os vários que o designam, dá destaque ao contrabando como uma ação que promove “passagens”, através das quais ocorrem contaminações, apropriações e traduções. Oscilando entre a contravenção e a luta legítima por sobrevivência, o contrabando instaura culturas e idiomas compartilhados.

O contrabandista e a ação do contrabando são recorrentes nas obras literárias da região, no que se denominou de “literatura do contrabando”. E a própria passagem de livros e de escritores através da fronteira influenciou as literaturas vizinhas. De maneira similar, os cinemas e os diretores latino-americanos precisam cruzar fronteiras: geográficas, políticas, econômicas, lingüísticas e culturais para sobreviver. E este processo sempre realiza algum tipo de contrabando, algum tipo de passagem de elementos de uma cultura à outra. Os Cinemas Latino-americanos se configuram então como territórios fronteiriços seja por imbricarem diversos elementos culturais, por sua condição de coprodução (que articula no mínimo duas nacionalidades), ou ainda por estarem em constante tensão com o *mainstream* hollywoodiano. E os cineastas latino-americanos, enquanto homens de fronteira que vivem entre culturas, agem como passadores, como intermediários, sendo também tradutores e realizando passagens de uma cultura à outra criando em suas obras zonas de contato e de imbricamento. Desta forma, assim como seus protagonistas, tanto

⁵ Comarca Pampeana foi uma expressão criada por Angel Rama para designar a região do pampa compartilhada por: Brasil, Argentina e Uruguai; a qual apresenta características próprias que extrapolam os limites territoriais dos países e estabelecem uma região de identidade transnacional.

Babenco quanto Charlone vivem em tradução na fronteira permeável entre idiomas, identidades e culturas nacionais, possuindo assim identidades híbridas, que contrabandeiam elementos de uma cultura à outra. Seus filmes configuram-se então como zonas de contato, territórios movediços em que a própria nacionalidade das obras é incerta.

Tradução e contrabando: a transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos

A criação do “novo” na América Latina (e na América como um todo) sempre ocorreu a partir de elementos culturais advindos de diversas origens. Os fenômenos de hibridação de materiais culturais e de subversão de modelos estão na gênese das manifestações culturais latino-americanas e implicam sempre o cruzamento de fronteiras (legal ou ilegalmente) e a tradução em todas as suas vertentes. A esse processo de choque de culturas, transição, passagem e contrabando de uma cultura a outra, no qual, além de apagamento ou apropriação, ocorre também a criação de novos produtos, Fernando Ortiz denominou de transculturação. Como define Bronislaw Malinowski no prefácio de *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, de Ortiz:

Transculturación... es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski, 1999: XII)

Na esteira de Ortiz, Ángel Rama utiliza a ideia de transculturação para explicar a formação da narrativa latino-americana. Segundo Rama, a transculturação se dá através de processos operados em três instâncias: a língua, a estruturação literária e a cosmovisão; e resulta da tensão entre a modernidade vanguardista (supostamente universal) e a tradição regional. De

maneira semelhante, podemos pensar os processos de transculturação nas narrativas cinematográficas latino-americanas como resultantes da tensão e dos diversos e constantes entrecruzamentos entre os modelos hollywoodianos, as vanguardas cinematográficas europeias e as culturas audiovisuais cinematográficas da América Latina. E, como foi visto, o contato e a articulação entre as diversas e diferentes culturas no território latino-americano ocorre principalmente graças à tradução e ao contrabando. Ações que, não por acaso, são recorrentes na cinematografia da região, permeando vários aspectos das produções e muitas vezes aparecendo de forma evidente na temática das narrativas.



Como se vê, por exemplo, em *Olhos azuis – um duelo de fronteira* (José Joffily, 2009), filme coproduzido por Brasil e Argentina, com participação majoritária do primeiro e com o apoio do Ibermedia, e tem um elenco multicultural composto por atores brasileiros, estadunidenses e argentinos. Roteiro original escrito a duas mãos pelos brasileiros Melanie Dimantas e Paulo Falm, o filme conta duas histórias em paralelo. Na primeira, Marshall (interpretado pelo

estadunidense David Rasche) é o chefe do Departamento de Imigração do aeroporto JFK, nos Estados Unidos. A um dia de sua aposentadoria, ele resolve fazer de seu último dia de trabalho uma celebração rancorosa de sua

atuação na função juntamente com seus colegas Sandra e Bob (interpretados também pelos atores estadunidenses Erica Gimpel e Frank Grillo). Marshall começa a beber e para se divertir ele dá vazão ao seu preconceito pelos latino-americanos complicando a entrada no país de um grupo formado por um brasileiro radicado nos EUA, dois poetas argentinos, uma bailarina cubana e um grupo de lutadores hondurenhos. Dentre os detidos na alfândega está o brasileiro Nonato (interpretado pelo brasileiro Irandhir Santos), que por reagir ao comportamento inadequado de Marshall se torna seu alvo principal, dando origem a um embate que chega ao extremo com o assassinato de Nonato. Na segunda narrativa, dois anos depois, convalescendo de um câncer terminal, Marshall parte para uma viagem de redenção por Recife, no Brasil, onde é guiado por Bia (interpretada pela brasileira Cristina Lago), uma prostituta, na busca por Luiza, filha de Nonato.

Conforme anuncia o subtítulo do filme, apresenta-se um “duelo na fronteira”. O que já revela que a fronteira em *Olhos azuis*, rígida e impenetrável, é bem diferente daquela de *O banheiro do Papa*, interativa e permeável. E mesmo que em ambos os filmes seja apresentado o controle policial das fronteiras, as obras ficcionais dão vazão ao imaginário estereotipado de cada uma delas: a fronteira permissiva e corrupta dos pampas gaúchos em que o contrabandista é o herói, e a fronteira ríspida e intransigente dos EUA em que todos os imigrantes são suspeitos. Por outro lado, *Olhos azuis* rompe com as fronteiras temporais e geográficas ao não respeitar a linearidade temporal dos fatos, imbrincando tempos (passado e presente) e espaços (Brasil e EUA).

O nível de interação entre os policiais e o grupo de latino-americanos depende do conhecimento mútuo dos idiomas alheios, que se centraliza no domínio do inglês. E enquanto Nonato revela a faceta de tradutor latino-americano, que aprende o idioma para poder cruzar as fronteiras, Marshall depende de Bia que age como sua intérprete no Brasil. Bia, por sua vez, por possuir o poder de transitar pelos dois idiomas, resolve a situação de Marshall ao deliberadamente não traduzir exatamente o que ele diz e assim dar à família de Nonato uma versão mais “feliz” da história de sua morte. Assim como em O

passado, a tradução será uma das chaves da narrativa, sendo inerente ao processo de transculturação.



Outro exemplo interessante da transculturação realizada pelos Cinemas Latino-americanos é *La Señal* (Ricardo Darin e Martin Hodara, 2007).⁶ O filme é uma adaptação da novela homônima de Eduardo Mignogna, que é também o autor do roteiro, e foi realizado em coprodução por Argentina e Espanha. No filme encontram-se todos os elementos de um clássico *noir* hollywoodiano: um detetive solitário, Corvalán, que é contratado por uma *femme fatale* para uma missão

misteriosa e complicada. E, apesar de não haver sido realizado em branco e preto como os *noirs* (opção que foi cogitada), a fotografia do filme utiliza um processo de descromatização que atenua as cores compondo um quadro *chiaroscuro* (claro-escuro), que leva muitas cenas ao limite da ausência de luz. Além disso, anula-se intencionalmente a profundidade de campo, deixando borrado e difuso o que está fora de foco, acentuando a atmosfera *noir* que é intensificada pelos ambientes cheios de fumaça e de sombras. Mas apesar do diálogo evidente com o gênero e de todos os atores confessarem que se inspiraram no policial *noir* para compor seus personagens, o filme é “profundamente argentino”. Pois introduz e imbrica ao gênero canonizado pela

⁶ *La Señal* foi um dos filmes nacionais de maior bilheteria na Argentina em 2007.

indústria hollywoodiana repertórios culturais nacionais. O filme se constrói então das memórias do gênero policial *noir* (repertórios formais e temáticos) combinadas às experiências do cinema argentino, que é muitas vezes criticado por suas manifestações clichês de argentinidade.

A narrativa transcorre na Buenos Aires de 1952, quando Juan Perón estava no poder e a agonia de Evita era acompanhada pelos argentinos. Pibe Córvalan (interpretado por Darín) é um detetive particular acostumado a investigar casos de traição conjugal com a ajuda do sócio, Santana (Diego Peretti), com quem discorda politicamente, pois este é peronista e Córvalan não. E apesar de ter um relacionamento com uma professora de piano e da presença do pai, um tocador de bandoneon, que vive em um asilo geriátrico, Córvalan parece preferir compartilhar sua existência nostálgica com um cachorro. No inverno de 1952, em Buenos Aires, enquanto Evita Perón agonizava e o povo argentino se compadecia e orava por sua recuperação, Córvalan é contratado pela bela e misteriosa Glória (Julieta Diaz) para seguir a um homem. E apesar de Santana ser contra a investigação; “essa mulher não tem boa música”, ele diz sobre Glória, Córvalan persiste no trabalho, que o levará a adentrar o submundo da máfia portenha.

E mesmo que a morte de Evita e o conflito entre peronistas e antiperonistas, elementos decisivos na versão literária, apareçam no filme mais como pano de fundo, a aclimatação da narrativa *noir* ao contexto portenho desvela a capacidade de tradução, de transgressão e de desvio dos Cinemas Latino-americanos em relação à tradição cinematográfica hollywoodiana e à sua inegável influência. Assim, o filme não é uma reprodução do gênero *noir*, mas sim, sua tradução para e pela cultura argentina, que se realiza através do imbricamento de memórias advindas de ambas as culturas como, por exemplo: os personagens fictícios dos clássicos *noirs* hollywoodianos e a mítica figura de Evita; Sinatra e Boca Juniors; Al Capone e o *bandoneón*; o tango e o jazz. E, como explica Zilá Bernd, à medida que o modelo é modificado para dar origem a algo novo, estamos no espaço transcultural (Bernd, 2003: 17).

É importante destacar ainda que neste processo de transculturação também o cinema hollywoodiano e os demais cinemas nacionais são reconfigurados em decorrência do contato com os sistemas cinematográficos latino-americanos. E resultam desses contatos algumas ações recorrentes das *majors* multinacionais como, por exemplo: a busca por incorporar talentos estrangeiros ascendentes – diretores, atores e técnicos (Walter Salles e Fernando Meirelles ilustram bem essa situação, uma vez que ambos foram convidados a trabalhar fora do sistema cinematográfico brasileiro após obterem sucesso internacional); e a refilmagens de obras de cinemas nacionais que alcançaram destaque internacional como aconteceu com *Nueve reinas* (Fabian Bielinsky, 2000) transformado em *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004), e *La casa muda* (Gustavo Hernández, 2010) imediatamente refilmado dando origem a *Silent House* (Chris Kents e Laura Lau, 2011); ações que revelam ainda a tentativa de absorver, dominar e controlar manifestações cinematográficas emergentes, as quais muitas vezes questionam os modelos hollywoodianos. Além disso, ocorre também a assimilação por outros cinemas de repertórios inaugurados pelos Cinemas Latino-americanos como, por exemplo, a “estética da favela” apresentada em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) que pode ser reconhecida em *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) e também em *District 9* (Neill Blomkamp, 2009).

Como se pôde observar através dos exemplos cinematográficos apresentados no texto (muitos outros poderiam ser agregados à análise), a transculturação, em todos os seus níveis, se revela como estética basilar dos Cinemas Latino-americanos. Assim, é na articulação entre o hollywoodiano (popular) e o artístico, o comercial e o cultural, o idioma estrangeiro e o idioma nacional, o global e o local, o nacional e o transnacional; que os Cinemas Latino-americanos se configuram, estando sua identidade nesta estética da transculturação, que se realiza através da tradução e do contrabando, ações que sempre envolvem apropriação e transformação.

Bibliografia:

Achugar, Hugo (2004), Repensando La heterogeneidad Latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios), em Hugo Achugar, *Planetas sin bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Aguiar, Flávio; Vasconcelos, Sandra Guardini (orgs) (2001), *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Ensaios Latino-americanos 6. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Avellar, José Carlos (1995), *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés*, Alea – teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora 34 / EdUSP.

Bernd, Zilá (org) (2003), *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento.

Bhabha, Homi K (1998), *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Bruit, Hector H (2000), “A invenção da América Latina”. *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte.

Disponível em: http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/hector_bruit.pdf. Acessado em 8 jul 2010.

Carvalho, Tania Franco (2003). *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS.

_____ (1997), “A nação em questão: uma leitura comparatista”, em Rita Terezinha Schmidt (org), *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: ABEA.

Côté, Jean-François (2008), “O conceito de americanidade; hibridização cultural e cosmopolitismo”, em Zilá Bernd (org), *Imaginários coletivos e mobilidades transculturais*. Porto Alegre: Nova Prova.

Getino, Octavio (2007), *Cinema Iberoamericano: los desafios del nuevo siglo*. Disponível em: http://www.alejandragetino.com.ar/octavio_getino/CIN_%20IBEROAMERICANO.pdf Acessado em 14 jul 2010.

Hall, Stuart (2003), *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Malinowski, Bronislaw (1987), “Prefacio”, em Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Masina, Lea (2002), “A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo”, em Maria Helena Martins (org.), *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Ortiz, Fernando (1987), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

_____ (2001), “Regiões, culturas e literaturas”, em Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos (orgs), *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Ensaios Latino-americanos 6. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Renan, Ernest (2006). “O que é uma nação”. *Revistas Aulas*. São Paulo: Unicamp.

Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf> Acessado em 20 fev 2010.

* Rosângela Fachel de Medeiros possui graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), mestrado e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e participa como pesquisadora do grupo Cinema Latino-americano da Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: rosangelafachel@gmail.com