



**XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social
FELAFACS - Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, septiembre de 2006**

Mesa: Los relatos del vacío: miedo, inseguridad e incertidumbre
Coordinadora: Maritza Ceballos

**REPRESENTAÇÕES E PROJETOS : A AMÉRICA LATINA EM “O SÉCULO DO
VENTO”**

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA
(plapera@gmail.com)

RIO DE JANEIRO

PPGCOM/UFF
Programa de Pós Graduação em Comunicação
Universidade Federal Fluminense

Breve curriculum: Bacharel em Produção Cultural (UFF), professor universitário e mestrando do PPGCOM(UFF), onde desenvolve pesquisa sobre cinema brasileiro contemporâneo (1990-2006).

RESUMEN:

Fernando Birri dirigió, en 1999, la película documental *El siglo del viento* (producción germano-argentina), idealizada a partir del libro *Memorias del fuego*, de Eduardo Galeano, que relata los hechos que marcaron la América Latina del siglo XX. Es importante destacar que esta experiencia configura también un diálogo con las teorías cinematográficas e historiográficas de la región.

Al reconstruir la historia de ese siglo y al colocar el continente como protagonista, el documental será analizado, en esta investigación, siguiendo las cuestiones aquí expuestas: a) ¿ cómo las relecturas irónicas de un pasado colectivo posibilitan a los realizadores (Birri y Galeano) la construcción de una narrativa “latinocéntrica”?; b) ¿ de qué maneras enunciación y narración actúan en la presentación de este pasado? , es decir, ¿ cómo se articulan los discursos visuales y la “*voice over*” que lo acompaña ?; c) ¿ qué naciones son imaginadas en la película ?, o sea, ¿ la latinidad podría ser interpretada como un “pan-nacionalismo” según el documental ?; d) ¿ qué categorías influyen en la construcción de estas naciones (género, etnia, “raza”, filiación política; religión; región; generación)?; e) ¿ cómo *El siglo del viento* explora los límites entre documental y ficción?; f) ¿ de qué modo es presentada la relación entre modernidad y tradición? ¿ de manera dual o complementar?

Finalmente, a partir de estas cuestiones, es necesario indagar: ¿ la latinidad configura hoy una “identidad de proyecto” (nomenclatura de Manuel Castells), en la cual un pasado y una acción política comunes son formuladas?

I INTRODUÇÃO

“Muita gente fala em *Viramundo*”. O primeiro disparo de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo* funciona como um irônico contraponto ao objeto desta pesquisa, o filme *El siglo del viento* (O Século do Vento, 1999), no qual apenas duas “vozes” atuam, uma literal, outra metaforicamente: as de Eduardo Galeano e Fernando Birri.

Sendo o primeiro autor de *Veias Abertas da América Latina*, no qual um panorama do espúrio colonial é delineado, e o segundo cineasta militante em prol de um espectador consciente ou, em suas palavras, de um cinema onde “la búsqueda de la autenticidad sólo puede darse en oposición a lo establecido”¹, é importante frisar que a experiência da realização deste documentário, além de um olhar sobre o século XX que privilegia o papel da América Latina, configura um diálogo com as teorias e as historiografias do cinema da região.

Reconstruindo a história do século XX e assumindo como “protagonista” a América Latina, o documentário em questão será aqui analisado a partir das seguintes questões: a) de que modo as re-apropriações irônicas de um passado coletivo possibilitam aos realizadores a construção de uma narrativa “latinocêntrica”?; b) a latinidade poderia ser interpretada como um “pan-nacionalismo” na visão do filme?; c) que categorias influem na construção dessas nações (gênero; etnia; “raça”; filiação política; religião; região; geração)? d) a que tipo de ação política o filme se dirige?; e) a latinidade configura hoje uma “identidade de projeto”², em torno da qual um novo passado e uma nova ação política são formulados ou, ao contrário, é tão somente uma política fadada a acordos de mercado e colóquios acadêmicos?; f) enfim, como analisar as “invenções da história” elaboradas no filme?

III LATINIDADE, IDENTIDADE E NAÇÕES: SOBRE SENTIMENTOS E PERTENCIMENTOS

¹ *Nuestro cine, así, es una herramienta útil*, entrevista a Franco Mogni para Che n.º 2, Buenos Aires, outubro de 1960. Citado por AVELLAR, José Carlos. In: *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995.

² Filiando-nos à nomenclatura de Manuel Castells.

Gostaríamos de, em primeiro lugar, retomar um debate a respeito da formação das nações empreendido por teóricos marxistas nas primeiras décadas do século XX, na qual o conceito “nação” teve de ser submetido a uma revisão por essas doutrinas. De uma perspectiva essencialista, Otto Bauer assim definirá a nação: “Assim, a nação pode ser definida como uma comunhão de caráter que brota de uma comunhão de destino, e não de uma mera semelhança de destino. Essa também é a importância de uma língua para a nação”³, sendo que “comunhão de destino” era o sofrimento e a inter-comunicação social comuns a um povo. É importante recordar que seu principal paradigma na definição desse “sofrimento” era o conceito de classe; e o caráter nacional como “o complexo de características físicas e mentais que distinguem uma nação de outra”⁴; entretanto, “essa relativa comunhão do caráter, como todos os membros de uma nação, apesar de suas diferenças individuais, coincidem numa série de aspectos e, apesar de sua identidade física e mental com outros povos, continuam a diferir dos membros de outras nações”⁵.

Com todas as dificuldades que uma abordagem “essencialista” possa provocar na tentativa de se definir um sentimento de latinidade⁶, é possível iniciarmos a discussão partindo do pensamento de Bauer, uma vez que não se nega aqui que a nação carrega, de fato, uma dimensão de materialidade bastante explorada pelo nacionalismo político. O problema reside apenas quando essa retórica em prol da essência da nação permeia a metodologia de análise do discurso.

A respeito da comunhão de destino, houve uma intensa tentativa em traçar aspectos comuns à região da América Latina, principalmente a partir da década de 60, na qual as idéias de “terceiro mundo” e “terceiro cinema” ganham impulso. Teóricos entusiasmados retomavam o “sonho” de Simon Bolívar em formar a “Grande América”:

³ BAUER, Otto. A Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, pág. 58.

⁴ BAUER, Otto. A Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, pág. 46

⁵ BAUER, Otto. A Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, pág. 47.

⁶ É importante frisar, nesse momento, que não endossamos o pensamento de Bauer, visto que aplicada somente ao Brasil, um país dotado de várias formas de caráter nacional, a “nação” desta teoria cairia por terra. Logo, seria absolutamente esquizofrênico aplicá-la à América Latina!

“A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteira, de língua e problemas comuns”⁷.

Subdesenvolvimento, colonização, espúrio das elites, dominação pós-colonial: eis o léxico que permeava o debate político nestes tempos. Aliás, o primeiro termo foi alçado por P.E. Salles Gomes à categoria de análise dos cinemas fora do primeiro mundo: “em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela”⁸.

Nesse contexto, qual seria a função do cinema? Palavras como alienação, descolonização do gosto, consciência, espectador atuante, artista-trabalhador assumem a retórica que, infelizmente, não se revelaram mais que isso, uma vez que os próprios realizadores tiveram de reconhecer a força do mercado cinematográfico já estabelecido e os gostos do público de cinema, além do impacto da televisão e de outras mídias audiovisuais⁹.

Embora hoje se visualize o fracasso dessas teorias sobre o “cinema latino-americano”, não podemos perder de vista o fato de que filmes-manifestos foram feitos e compõem a história do mesmo, além de nesta época terem sido formados diretores e técnicos atuantes até a contemporaneidade, o que impossibilita a simples *tavola rasa* deste período.

Já que essas teorias não podem ser ignoradas, não há outra solução a não ser caminhar até suas abordagens. Como encaravam o público? De que modo pensavam a sua “intervenção” junto a este? Havia a construção de um “espectador ideal” do “tercer cine”, ou as diferenças de contexto eram levadas em conta?

⁷ ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano. In: AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995, pág. 31.

⁸ GOMES, P.E. Salles. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento., publicado em Argumento n.º 1, outubro de 1973. In: AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995, pág. 112.

⁹ Julio García Espinosa iria reconhecer isso em *En busca de un cine popular*, sendo a passagem citada por Avellar: “O cinema que fazemos, “muchas veces se mantiene en el plano de la denuncia, o del testimonio”, e para “el destinatario popular hace falta algo más que devolver su propia imagen”. In: AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995, pág. 198.

“¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida”.¹⁰

Esse trecho é bastante esclarecedor do tratamento concedido à categoria “espectador”: existe um plano de “espectatorialidade ideal” a ser atingido; todavia, ao contrário do espectador concebido pelo pensamento eurocêntrico, que pressupunha que o mesmo era homem, branco, classe média, heterossexual, apolítico e cristão, o espectador a ser construído pelo “tercer cine” deveria ser encontrado em todas as classes e dotado de ação política, dentro dos moldes prescritos acima.

Aliás, a noção de uma “cinematografia latino-americana” perpassou as teorias em voga na época, o que é ratificado por Glauber Rocha:

“Singularidade plural. Tratávamos de pensar o cinema latino-americano como um diálogo entre as naturalmente diversas experiências de cada país. Pensar cada filme como uma imagem completa mas inacabada. Como língua mas como dialeto. Como expressão independente mas dependente do diálogo de diferentes formas de expressão. Pensar o cinema como uma vontade de conversar através de filmes”¹¹.

Retornando ao nosso objeto, de que modos *O Século do vento* catalisa essa discussão teórica acerca da possibilidade de uma história, uma teoria e um cinema “latino-americano”? Ou, melhor explicitando, como ele pensa a “cultura latino-americana” a partir do panorama pan-nacional? Curiosamente, pretendemos analisar a latinidade dentro de ótica que a classifica como um pan-nacionalismo,

¹⁰ BIRRI, Fernando. *Cine y subdesarrollo*. In: AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995, pág. 47.

¹¹ Citado por AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995, pág. 95.

visto que, enquanto os movimentos pan-nacionalistas originais eram alicerçados em torno de “positividades” como “raça”, “cultura”, “etnia”, a latinidade é definida justamente em seu aspecto negativo, o que “falta”: independência, desenvolvimento, cultura política.

Faz-se prudente ressaltar que o filme não fica alheio às críticas elaboradas pelas perspectivas pós-modernas ao conceito de nação, devendo-se sublinhar um pensamento de Bann sobre a relação Romantismo-Modernismo:

“To the extent that Modernism has receded as a cultural paradigm, it has inevitably brought back into view the lineaments of Romanticism, which now appear uncomfortably plain to us once again. The progressive and internationalist ideology of Modernism can hardly survive an epoch that, in Europe at any rate, make us witnesses to the gradual disintegration of cultural identity into its component parts. We seem to be living through once again (...) the shock of new nationhood emerging from the supranational groupings that marked the experience of contemporaries of the French Revolution and the Napoleonic invasions”¹².

Como o filme retrata as categorias relegadas ao segundo plano na modernidade? Isto é, como a “identidade cultural” é revista? Iniciemos esta explanação com a representação da mulher. Imagens de 1909 em Nova Iorque mostram uma passeata feminista com mulheres ocupando o vão central de uma avenida segurando cartazes e faixas e homens assistindo a ela (ironicamente, mantém-se a mesma estrutura do olhar falocêntrico ocidental: mulheres enquanto objeto e homens como sujeitos) e Charlotte Gilman, a chefe das feministas, acompanhadas da *voice over*: “¿qué ocurriría si una mujer despertara una mañana convertida en hombre? ¿ Y si la familia no fuera al campo de entrenamiento donde el niño aprende a mandar y la niña aprende a obedecer? ¿ Y si los predicadores y los diarios dijieran la verdad? ¿ y si nadie fuera propiedad de nadie? Charlotte Gilman delira, la prensa norte-americana la ataca llamándola de “madre desnaturalizada”. Pero esta tenazca minadora viaja sin descanso y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés”. Posteriormente, há a presença de Tina Modotti e Frida Kahlo, assim anunciadas por Galeano: “Su fotografía sufriese a las cosas simples de la vida y a la sencilla gente que aquí en México trabaja con las

¹² BANN, Stephen. Romanticism and the rise of history. New York, Twaine Publishers, 1997, pág.4.

manos. Pero ella, la fotógrafa, Tina Modotti, es culpable de libertad. Y, para colmo, extranjera y comunista. La policía difunde fotos que muestran desnuda su imperdonable belleza mientras se inician los trámites para expulsarla de México”, sendo a fala ilustrada pelas fotografias de Tina Modotti (que a mostravam ou tiradas por ela). “La mejor amiga de Tina, que más parece una princesa del Oriente, pero dice más palabrotas y bebe más tequila que un mariachi ha ya visto”. Nesse ponto, é interessante notar que, enquanto a legenda faz menção ao nome de Frida Kahlo, a narração simplesmente omite esta informação, pressupondo ser desnecessária.

Ainda há três personagens femininas marcantes: Eva Perón, Rita Hayworth e Marilyn Monroe. A história da primeira é narrada em um breve *flashback*, no qual se focaliza primeiramente a multidão em fila para ver seu caixão, em 1952. “El pueblo no se sentía humillado, sino vengado por sus atavíos de reina”, mostrando-se Eva comprando jóias e roupas caras, viajando, etc. “Al llegar a Buenos Aires, ella era una nadie. Una nadie entre los miles de nadie, la multitud de provincianos, de “pelochudos” de piel morena, obreros, sirvientes, que la semana Buenos Aires mastica para esculpir los domingos los pedazos”, alternando a fala com imagens da multidão que assistia o cortejo e ia a seu velório. Ignorando os aspectos populistas do governo Perón e sua ligação com os governos nazi-fascistas europeus, além de converter o arrivismo da personagem em algo positivo, a exposição orquestrada pelo filme legitima, nesse ponto, a manipulação incoerente das massas, entrando em contradição com outras passagens em que se sublinha a saga dos latino-americanos.

Logo, seis “símbolos” da feminilidade que reúnem o político e o cultural são resgatados na diegese. Sobre Gilman, é interessante apontar que a prática discursiva do movimento feminista à sua época ainda se desenvolvia dentro dos parâmetros retóricos masculinos, daí a frase “se um dia uma mulher despertasse como um homem?”, o que foi revisto pelas feministas a partir da década de 60. Apesar da crítica feita ao tratamento a Eva Perón, devemos também contemporizar que a narração privilegiou sua figura em detrimento de seu marido, revelando a mulher enquanto agente político. A oposição entre Kahlo e Modotti, de um lado, e Monroe e Hayworth de outro, sublinha o papel feminino nos processos artísticos latino-americano e norte-americano. Enquanto no primeiro a mulher é percebida como ativa e dotada de percepções próprias de sua condição, no segundo a mulher é um “fantoche” do sistema, modelada de acordo com as necessidades deste.

Finalmente, a mulher aparece enquanto parte da massa na seqüência em que Somoza é deposto na Nicarágua: “Se ha vuelto loco el país. (...) Los muertos escapan del cementerio y *las mujeres de la cocina*”.

Outras categorias não tão novas no discurso nacional também ganham destaque na narrativa filmica: “raça” e etnia. Já apontadas pelos teóricos do nacionalismo como um dos componentes formadores da nação, figuram, junto à classe e à língua, como as principais fontes de solidariedade coletiva na teoria clássica: “a questão da nação só pode ser abordada a partir do conceito de caráter nacional. Definamos o caráter nacional, provisoriamente, como o complexo de características físicas e mentais que distinguem uma nação de outra”¹³. Ou ainda:

“A raiz do nacionalismo não é a ideologia, mas a experiência cotidiana. Um membro da cultura A, empenhado em constantes contatos com burocracias econômicas, políticas e civis que empregam a cultura B, fica sujeito a humilhações e à discriminação. Só pode escapar disso tornando-se assimilacionista ou nacionalista. Muitas vezes, oscila entre as duas estratégias”¹⁴.

Apesar de Gellner não fazer menção explicitamente à etnia, sabemos que o termo “cultura” aqui empregado a engloba. Como *O Século do vento* a incorpora à sua narrativa? De que modos ela acentua os conflitos entre as diferentes personagens? Como analisá-la sem cair em “essencialismos” tão caros à sua inserção no plano político? De que forma se faz a sua presença na multidão? No início da história de Miguel Mármol, eis a primeira vez e que isso aparece no filme: “Doña Tomasa, viuda de un hombre pobre, pero blanco, sospecha lo peor. Cuando el niño nace, la repudiada señorita Santos lo trae en sus brazos. “Este es tu nieto, ¡mamá!” Doña Tomasa pega un chizido de espanto al ver al recién-nacido: “ ¡Indio trompudo! ¡Tan feíto que más da cólera que lástima! Y le cierra “plan” la puerta en las narices”. Desvinculando a associação normalmente feita pelos discursos esquerdistas entre etnia, “raça” e classe, a *voice over* já introduz o conflito entre essas duas categorias: “viuda de un hombre pobre, *pero blanco*, sospecha *lo peor*”. Aqui, “lo peor”, mesmo sendo indefinido, transmite ao espectador uma idéia clara,

¹³ BAUER, Otto. A Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, pág. 46.

¹⁴ GELLNER, Ernest. O Advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, pág. 133.

devido à observação anterior “pero blanco”: o pânico de uma classe pobre branca em ter seus filhos casados com descendentes de índios ou negros, revelando a não tão pacífica convivência entre as diferentes “raças”.

Sobre os mestiços, estes aparecem em seguida, nas imagens da Revolução Mexicana: inicialmente, ao traçar o perfil de Emiliano Zapata, ele próprio mestiço, depois destacando a atuação destes nos exércitos rebeldes que derrubaram Porfírio Díaz no sul (ao se mencionar a cidade natal de Zapata, Anenecuilco) e no norte (quando a *voice over* destaca a figura de Pancho Villa). Entretanto, Francisco Madero, branco, assume o poder, apoiado pela Revolução e “es hijo de la constitución liberal y quiere salvar al México por la via de la reforma jurídica. Zapata exige la reforma agraria”. Depois, o filme mostra trens ocupados por indígenas e mestiços (em planos médios e *close-up*), os verdadeiros protagonistas do levante nacional. É interessante o esforço do filme em evidenciar o conflito entre as diferentes concepções de reforma (jurídica e agrária) e, mesmo sem nomear explicitamente, sugere ao espectador a oposição “classe média” e “branca” *versus* “mestiços camponeses”.

“De los esclavos proviene la más libre de las músicas: el jazz. Sus abuelos eran negros que trabajaban cantando en las plantaciones de sus amos. Sus padres eran los músicos de los bordeles negros de Nueva Orleans”. Assim a narração introduz os negros na diegese, explorando a ligação destes com as origens da música popular, sendo a mesma retomada na seqüência sobre Cartola: “En el morro de Magueira, Cartola es el alma del samba. Cartola vende sus sambas al primero que aparece por lo poco que dé. El samba, ritmo negro, domina los carnavales”. Ainda é ressaltada na passagem sobre a rumba cubana, na qual aparecem imagens de negros dançando ao som do guagancó, um tipo de rumba.

Posteriormente, há a entrevista de Alejo Carpentier sobre o líder negro Makandal, na qual se destaca a primeira revolta escrava no Haiti (por volta de 1750) e Carpentier conta uma curiosa lenda haitiana: pelo fato de Makandal ter convencido milhares de escravos do poder que qualquer pessoa tem em se transformar em um animal, difundiu-se a idéia de que, ao ser queimado na fogueira, Makandal tinha se transformado em um mosquito, e por isso retornaria um dia: eis a fonte do “real maravilhoso”. A menção aos negros faz-se também nas imagens da final da Copa do Mundo de 1958 : “Pelé y Garrincha consagranse los héroes, para desmentir aquellos que decían que el negro no sirve para jugar fútbol en clima frío”

(criticando os resquícios de um discurso ligado à Antropometria, discurso pseudo-científico banido do meio acadêmico após a derrota do nazismo).

Entretanto, o documentário não resolve a questão da etnia e da “raça” de um modo pacífico: aliado às imagens “positivas” da representação das raças, existe também espaço para se explicitar os conflitos em torno destas. Passeatas da Ku-Klux-Klan, nos EUA (ironicamente, ao som de um jazz negro) e uma fogueira com um jovem negro, El Person, vista por uma multidão. Em um desvio temporal, uma imagem com jovens com uma braçadeira na qual se evidencia uma suástica segurando cartazes com os dizeres “America for whites. Africa for blacks”, fazendo alusão ao nazismo (detalhe: a manifestação é em 1919, o nazismo só ganha vulto na década de 30; o que revela uma concepção histórica não-linear). O conflito racial, que ressurge na década de 60, é retratado a partir de sua figura emblemática, Martin Luther King, que, segundo o filme, “los EUA, dice el pastor MLK, sufren de una infección del alma. Y cualquier autopsia revelaría que esta infección se llama “Vietnam”. El FBI ha clasificado este hombre en la sección A del índice reservado, entre las personas más peligrosas que hay que vigilar y prender en caso de emergencia. MLK se desploma en un balcón de un hotel de Memphis. Una bala en el rostro acaba con la molestia”.

“What Barante suggests is that “we” (the people alive at a particular time) use our “imagination” to conceptualize our relationship with history *as if it were* a dramatic representation: we also imagine that we cannot see *as if it were* a “picture”. The resources of narration do not pale beside these vivid representational modes; it is the function of narrative precisely to exploit them”¹⁵.

Parafraseando esta passagem de Bann, ao avaliar o pensamento de Prosper de Barante e sua conceituação histórica no séc. XIX, ressaltamos como uma determinada população se coloca no “drama” da História, ou seja, como nós, agentes históricos, nos percebemos em relação aos conflitos contemporâneos, algo extremamente explorado pelo documentário. No caso da “raça”, os movimentos mostrados acentuam como essa categoria foi, por diversas vezes e formas, alçada à representação política, elucidando-se nas imagens seus ganhos e seus retrocessos. Em suma: valendo-se desses elementos amplamente difundidos na

¹⁵ BANN, Stephen. Romanticism and the rise of history. New York, Twaine Publishers, 1997, pág.21.

modernidade – etnia e raça - o mesmo oblitera uma linha de raciocínio meramente dual para enfatizar as descontinuidades históricas na diegese.

Vejamos, ainda, o nascimento de Macunaíma pela ótica de Galeano. Em cima da seqüência do filme de J.P. de Andrade, a *voice over* assinala: “Mário de Andrade es un desafiador de la servil y grandilocuente cultura oficial. Macunaíma, negro, feo, nacido en el fondo de la selva y hasta seis años de edad no pronunció ninguna palabra por pereza, dedicado como estaba a decapitar hormigas, a cuspir a la cara de sus hermanos. (...) Macunaíma es más real que su autor. Como todo brasileño de carne y hueso, Mário de Andrade es un delirio de la imaginación”.

Definamos o uso do termo “latinidade”: aqui, ela é empregada no sentido de uma pretensa “identidade de projeto”¹⁶, na qual as populações dos vários países, não esquecendo suas diferenças originárias, encampam possibilidades de resistir ao discursos nacionais-populistas ou internacionalistas para formular uma nova estrutura social na América Latina. É curioso o uso da palavra “resistir”, na medida em que ela própria origina uma identidade (segundo Castels); todavia, insiste-se no seu emprego visando afirmar que os tipos de identidade, segundo o próprio autor, são “ideais”, não sendo nunca encontrados de forma “pura” na realidade social. Será que o filme atende a esse conceito de latinidade? Ou, desmentindo a reflexão aqui exposta, propõe outra forma de se pensá-la?

É preciso reconhecer que o filme, muitas vezes, se vale do uso de alegorias no sentido de enfatizar a continuidade entre passado e presente dos povos latino-americanos e as estratégias de sobrevivência destes (o que é claramente percebido na animação que narra a vida de Miguel Mármol, personagem que pontua a exposição da história da América Latina no documentário). E como esse tipo de tratamento à alegoria influi na construção da latinidade? Vejamos o que Alejandra Jablonska afirma quando à identidade nos filmes:

“Las indagaciones en torno de la identidad siguen, por lo general, dos rutas distintas. La primera consiste en la revisión y recreación del pasado, en el desciframiento de sus posibles significados, que se encuentran en un proceso de constante escrutinio y redefinición. La segunda está estrechamente vinculada con la necesidad de representarse, de construir una

¹⁶ Nomenclatura de Manuel Castels.

imagen en la cual todo miembro del grupo pueda reconocerse”¹⁷.

Pretendendo ser uma confluência desses dois tipos de reconstrução da identidade, o *Século do vento*, felizmente, não “alegoriza” colocando, de um lado, significantes e, de outro, significados. Remetendo-se a uma ação política extra-fílmica e relacionando as reviravoltas do destino de Mármol às ironias na história da América Latina, podemos afirmar que a composição do filme é, de fato, uma alegoria que revê o passado valendo-se de categorias discursivas que, mesmo explicitando sua atuação somente a partir de meados da década de 60, sempre estiveram presentes, porém sem serem notadas seja pela cultura oficial, seja por seus opositores modernos.

Desse modo, haveria um sofrimento comum, provocado pelo conluio entre as elites locais e globais e pelo assalto destas aos recursos da região, aliados a um histórico de espúrio colonial, que gerariam as mazelas comuns dos habitantes da região. Onde se encontra a possibilidade da América Latina, para o filme? Na intensidade em que esses habitantes foram (e ainda são) vítimas dos processos globais (destacados na última fala de Galeano que, ao citar Manfred Max-Neff e as “nuvens de mosquito” que se opõem à nova “roupagem” do Imperialismo - a economia de mercado, lança a idéia de que movimentos como o MST e o movimento zapatista de Chiapas podem re-configurar esse sofrimento comum, renovando a latinidade). E precisamente preocupado com a reflexão de Xavier sobre a cultura moderna, na qual os signos podem ser esquecidos ou distorcidos, o filme, ao menos na sua história “antiquária”, seleciona que fatos fazem parte do *ethos* coletivo latino-americano, “namorando” a idéia de nação almejando “unificá-la” em torno de um pan-nacionalismo.

A “cultura oficial” e seus códigos (educacionais, artísticos, técnicos, políticos), por sua vez, serão a fonte de distinção e de exclusão das massas populares na América Latina e, portanto, foco de tensões suscetível a movimentos constante de renovação de significados, às vezes de cunho revolucionário (como os casos de Cuba e do México). A isso, o filme responde exibindo as fraturas de um discurso oficial hipócrita, como no caso de Porfirio Díaz: “Al cumplirse cien años de la independência de México, todos los bordeles de la capital llevan el retrato del

¹⁷ JABLONSKA, Alejandra. El sentido del pasado y el discurso de la identidad. In: In: Revista Cinemais n.º. 37. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004, pág. 220.

presidente Porfirio Díaz. Ocho veces re-elegido por el mismo, aprovecha la ocasión de estos históricos bailes para anunciar que ya se viene su noveno período presidencial. Al mismo tiempo confirma la concesión de cobre, petróleo y tierra a Morgan, Guggenheim y Rockefeller por 99 años”, ao que imediatamente contrapõe com a apresentação das figuras de Zapata e Pancho Villa.

Enfim, como o filme se situa na relação entre modernidade e pós-modernidade? Isto é: como é realizada a revisão da latinidade? O filme poderia ser qualificado como uma “releitura pós-moderna” da história da América Latina a partir de um eixo central da modernidade: a identidade cultural. O filme insere categorias como gênero, região, geração como agentes históricos quando, no pensamento moderno, só havia espaço para as classes e, em menor grau, as etnias. Mas o esforço do filme é inteiramente ligado ao projeto da modernidade, o que o torna anacrônico temporalmente. Assim como inúmeras outras “profecias não concretizadas” de Glauber Rocha, Fernando Birri, etc, a América Latina ainda é, nos dias atuais, uma grande utopia, residente mais nos egos de artistas, acadêmicos e nos discursos macroeconômicos que no imaginário coletivo. Em meados da década de 60, a latinidade, tal como proposta no filme, sem decidir entre a modernidade e a pós-modernidade, soava revolucionária; porém em 1999, nos parece anacrônica.

IV CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, tentou-se dar conta da concepção de História com a qual os realizadores dialogaram, para, em seguida, analisar que tradições políticas e historiográficas reforçavam ou contestavam, visando a construção de uma latinidade que, embora esta seja definida por nós como uma identidade de projeto, no filme funciona como um sentimento de pertencimento, o que configuraria uma identidade de resistência.

Desconsiderando tanto a tradição quanto a modernidade, tal como abordadas no meio acadêmico no século XX¹⁸, enquanto fontes legitimadoras da autoridade na América Latina (ao mesmo tempo em que se desdenha de figuras como Batista e Díaz, também não se deposita uma crença, por exemplo, no projeto moderno de Brasília), estas devem ser repensadas no caso latino.

O tratamento da informação histórica empreendido no filme, por sua vez, se filia ao que Bann prescreve quanto à reformulação pela qual as teorias

¹⁸ Este debate foi sintetizado por Reinhard Bendix em *Construção Nacional e cidadania*.

historiográficas precisam lidar almejando a uma melhor análise da imagem: “Contra essa tradição “inventada”, ou história falsificada, o discurso dos colaboradores situa-se evidentemente como história no sentido adequado: a história que discrimina magistralmente entre o que está certo e o que está errado. Minha noção de “invenção” - e meu senso de abordagem histórica exigida para lidar com este tipo de fenômeno - é menos prescritiva do que esta”¹⁹.

Finalmente, atentemos para uma reflexão de Ismail Xavier sobre as culturas nacionais e os discursos pós-modernos:

“One of the challenges brought by the contemporary scene is its destabilization of otherwise consolidated political and aesthetics categories, like that of the nation, together with its correlates: national culture and national literature, art, or cinema. (...) “The Nation”, as a problematic, constantly reworked category, has had its vicissitudes in recent times, but national allegories continue to be present in our contemporary scene, although in new forms that express the ways that the new configurations of space, time, economic exchange, and political power have created a sense of crisis in this terrain”²⁰.

Partindo disso, como questionar as categorias “cinema nacional” e “cinema latino-americano”, sendo que estas ainda são largamente utilizadas pelas historiografias do cinema? É possível ainda postular hoje a noção de “cinema latino-americano” sem que esta nomenclatura carregue o aspecto “relicário” de ser apenas um conjunto de filmes? Não queremos cair no discurso de que haveria uma latinidade implícita a todos os filmes realizados na região, mas muitos cineastas possuem ainda um forte elo com o discurso sobre as identidades nacionais e latina, tal como o eram nas décadas de 60 e 70. Por fim, lancemos algumas indagações: além de “subdesenvolvimento”, “exploração”, “miséria”, que outros fatores o cinema pode explorar na representação da latinidade? De que modos os discursos pós-modernos alteraram as concepções em torno do filme latino, em respeito à temática, à forma e em relação a quem o produz? Sendo o próprio filme considerado enquanto um ato político, como sua produção e recepção influem na concepção de

¹⁹ BANN, Stephen. As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo, Ed. Unesp, 1994, pág. 20.

²⁰ XAVIER, Ismail. Historical Allegory. In: MILLER, Toby e STAM, Robert. A Companion to Film Theory. UK, Blackwell, 2004, pág. 350.

“identidade nacional” no espectador? Como a forma de difusão de um filme pode determinar a legitimação de um pensamento sobre a identidade coletiva?

V REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARAY, Luisella. Desafios a la historia: el otro cine. In: Revista Cinemais n°. 37. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004, pág.97-137.

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo, Ática, 1995.

AVELLAR, José Carlos. In: A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo, Edusp e Editora 34, 1995.

BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

BANN, Stephen. Romanticism and the rise of history. New York, Twaine Publishers, 1997.

_____. As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo, Ed. Unesp, 1994.

BENDIX, Reinhard. Construção nacional e cidadania. São Paulo, Edusp, ?

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em rede. Vol. 2 - O Poder da Identidade. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

JABLONSKA, Alejandra. El sentido del pasado y el discurso de la identidad. In: In: Revista Cinemais n°. 37. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004, pág. 219-257.

MILLER, Toby e STAM, Robert. A Companion to Film Theory. UK, Blackwell, 2004.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Paris, L'Harmattan, 2000.

VI REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

BIRRI, Fernando. *El siglo del viento*. Argentina, França, Alemanha, 1999.