

Nas estradas da América Latina:

Caroneiros e El viaje

Marina Cavalcanti Tedesco

Resumo

Durante os anos 1960 e 1970, com o surgimento dos Cinemas Novos e do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, muitos realizadores, críticos e teóricos passam a se reconhecer como latino-americanos e a se identificar com a América Latina e suas lutas. A partir da década de 1980, porém, a América Latina como lugar de fala/condição e, ao mesmo tempo, um território que precisa ser reconquistado e descolonizado vai sendo abandonada e perde força dentro do audiovisual latino-americano. Perde força, mas não desaparece. A partir do estudo de dois filmes contemporâneos: *El viaje* (Fernando “Pino” Solanas, Argentina/França/Espanha/México, 1992) e *Caroneiros* (Martina Rupp, Brasil, 2007), empreendido principalmente através de revisão bibliográfica e análise fílmica, pretende-se investigar: 1) que identidades latino-americanas são propostas nestes dois filmes; 2) que América Latina eles conformam; e 3) em que medida tais construções se afastam e/ou se aproximam do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Tendo por base os resultados encontrados ao final da pesquisa, é possível demonstrar a proximidade entre a América Latina proposta por *El viaje* e *Caroneiros* e pelos filmes do *NCL*, assim como assegurar a existência de uma identidade de projeto em todos eles.

Palavras-chave: Identidade, América Latina, Cinema latino-americano

Resumen – Por las carreteras de América Latina:

El viaje y Caroneiros

Durante las décadas de los años 1960 y 1970, con la aparición del *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), muchos cineastas, críticos y teóricos se definían a sí mismos como latinoamericanos y se identificaban tanto con América Latina como con sus luchas. Sin embargo, a partir de 1980 esta postura pierde impulso y espacio en el medio audiovisual latinoamericano; desde este momento, América Latina ya no es un lugar a defender ni un territorio por descolonizar más. Pierde fuerza, pero no desaparece. A partir del estudio de dos películas contemporáneas: *El viaje* (Fernando “Pino” Solanas, Argentina / Francia / España / México, 1992) y *Caroneiros* (Martina Rupp, Brasil, 2007), realizado principalmente a través de su análisis filmico y de una revisión bibliográfica, el objetivo es investigar: 1) las identidades Latinoamericanas que se proponen en estas dos películas; 2) cuál visión de América Latina conforman estos filmes; y 3) el grado en que estas cintas son divergentes y/o cercanas al enfoque del Nuevo Cine Latinoamericano. Con base en los resultados al final de la encuesta aplicada, es posible demostrar la proximidad entre la imagen de América Latina propuesta por ambas películas y la del NCL, así como asegurar la existencia de un proyecto de identidad en todos ellos.

Palabras clave: Identidad, América Latina, Cine latinoamericano

Abstract – On the Roads of Latin America:

El viaje and Caroneiros

During the 1960s and 1970s, with the emergence of the *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL – *New Latin American cinema*), many filmmakers, critics and theorists saw themselves as Latin Americans and identified with Latin America and their struggles. However, in 1980s, this position loses power and space within the Latin American Audiovisual; at this moment, Latin America is not a place to stand for and a territory to be decolonized anymore. It loses power but does not disappear. From the study of two contemporary films, *El viaje* (Fernando “Pino” Solanas, Argentina / France / Spain / Mexico, 1992) and *Caroneiros* (Martina Rupp, Brazil, 2007), undertaken mainly through literature review and film analysis, the aim is to investigate: 1) Latin American identities that are proposed in these two films; 2) what Latin America these movies comprehend; and 3) the extent to which such films are divergent and / or approach the Nuevo Cine Latinoamericano. Based on the results at the end of the survey, it is possible to demonstrate the proximity between Latin America proposed by both films and those from NCL, as well as ensuring the existence of one project identity in all of them.

Keywords: Identity, Latin America, Latin American Cinema

Marina Cavalcanti Tedesco. Brasileira. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Professora de Fotografia e Iluminação da Universidade Federal Fluminense, Rua Lara Vilela, 126, São Domingos, Niterói, tel: 55 21 2629-9760. Áreas de investigação e interesse: cinema militante, cinema latino-americano, gênero e fotografia. Cinema e movimentos sociais: as estratégias audiovisuais do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto; ninafabico@yahoo.com.br

Durante os anos 1960 e 1970, com o surgimento dos Cinemas Novos e do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, muitos realizadores, críticos e teóricos passam a se reconhecer como latino-americanos e a se identificar com a América Latina e suas lutas, que se convertem em (também) cinematográficas. Surgem os festivais de cinema latino-americanos, os encontros de cineastas latino-americanos, as esferas institucionais do cinema latino-americano...

A partir da década de 1980, devido a inúmeros fatores, a América Latina como lugar de fala/condição e, ao mesmo tempo, um território que precisa ser reconquistado e descolonizado vai sendo abandonada e perde força dentro do audiovisual latino-americano.

Perde força, mas não desaparece, como o provam *El viaje* (Fernando “Pino” Solanas, Argentina/França/Espanha/México, 1992) e *Caroneiros* (Martina Rupp, Brasil, 2007), dois *road movies* que percorrem quilômetros e quilômetros de estrada e constroem, cada um dentro do seu gênero –o primeiro é uma ficção e o segundo, um documentário–, identidades latino-americanas que, pelo menos à primeira vista, são bastante afins a aquelas encontradas nas obras do *NCL*.

O presente estudo tem por objetivo principal investigar: 1) que identidades latino-americanas são propostas nestes dois filmes; 2) que América Latina eles conformam; e 3) em que medida tais construções de América Latina se afastam e/ou se aproximam do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Através de cruzamentos entre a bibliografia pertinente ao assunto revisada e a análise filmica de *Caroneiros* e *El viaje* pretende-se chegar a algumas respostas para as questões recém-elencadas.

Considerações sobre América Latina

e identidade

Antes de falarmos de modo mais aprofundado sobre *El viaje e Caroneiros* e sobre o *NCL*, movimento que servirá de ponto de partida para a análise aqui proposta, é preciso explicitar o que se entende, no âmbito deste artigo, por América Latina e identidade, posto que tais conceitos, fundamentais para a argumentação que será desenvolvida, podem ser definidos de distintas maneiras.

Refletir sobre identidade, hoje, não é uma tarefa fácil, principalmente devido à complexidade das questões identitárias na contemporaneidade. Porém, segundo Hall (2006), o momento atual, marcado por controvérsias e indefinições, não é o primeiro com tais características pelo qual a palavra identidade e o fenômeno que ela pretende nomear atravessam. O autor, inclusive, propõe pensar a questão identitária a partir de uma periodização que toma como marcos suas fases de “turbulência”.

Na primeira delas, de inspiração iluminista, o sujeito estaria

...baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior (Hall, 2006:10).

Na visão sociológica, desenvolvida posteriormente, surgiria a

...consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele” (Hall, 2006:11).

Por fim, tem-se o que ele classifica de sujeito pós-moderno. Este não é dotado de “uma identidade fixa, essencial ou permanente” (Hall, 2006:12), e sim constituído por identidades superpostas, nem sempre harmônicas entre si, as quais transforma e rearranja à medida que é interpelado pelo que o rodeia. A nação (e, em alguns casos, a América Latina), importante repertório de significados embora nunca tenha sido o único, tem enfraquecida sua hegemonia, ao mesmo tempo em que se vê o (re)surgimento de outros fatores.

Para Castells, a identidade é “o processo de construção de significados com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos cul-

turais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado” (Castells, 2006:22). Esta definição, embora breve, tem a capacidade de explicitar alguns aspectos fundamentais no conceito.

O primeiro deles seria seu caráter processual; identidade não é “algo” com o qual se nasça, tampouco que permaneça inalterado. Bauman ressalta “a condição precária e eternamente inconclusa da identidade” (Bauman, 2005:23) e afirma que “as pessoas em busca de identidade se vêem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de ‘alcançar o impossível’ ” (Bauman, 2005:16).

Em segundo lugar, ela destaca a variedade de fontes: ao longo de suas buscas os sujeitos agrupam, reagrupam e desagrupam materiais diversos e diversificados. Nestor García Canclini, sobre o tema, afirma: “hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas” (Canclini, 2001:142).

Por fim, enfatiza que os atores sociais desempenham, o tempo todo, um papel ativo: a identidade sempre precisa ser inventada, nunca descoberta. E, nesta invenção, “a tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévis-Strauss, a de um bricoleur, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão” (Bauman, 2005 55).

Isto não significa que as pessoas, sempre conscientemente, estão em um constante moldar de suas subjetividades da maneira que mais lhes convêm. Esta é, inclusive, uma grande fonte de críticas às formulações de diversos pensadores sobre a questão da identidade, conforme ilustra a citação abaixo.

Segundo meu ponto de vista, não se presta atenção suficiente a processos nos quais as formas de capital cultural com as quais as pessoas contam para remodelar suas identidades são desigualmente distribuídas, tampouco que muitas pessoas ainda estão obrigadas a viver com identidades que os outros lhes atribuíram no lugar de identidades eleitas por elas mesmas (Morley, 2005:135).

Como demonstra Couche (2002), a identidade é sempre o encontro entre auto e hetero-identidade, ambas atribuídas por grupos que dificilmente possuem o mesmo poder de nomear e se nomear. Fica claro, portanto, que o processo de (re)construção da identidade ocorre no interior das relações sociais, sendo permeado pelos poderes difusos que atravessam e constituem a sociedade. O que autoriza a se pensar na identidade como

uma “demanda sobre o controle da representação” (Herschmann & Pereira, 2003:184) e uma “disputa pela autoridade da narrativa” (Herschmann & Pereira, 2003:184).

Ou seja, não é por acaso a identidade, ou melhor, o esforço para engendrar uma nova identidade, aparece com força total tanto nos debates quanto nas práticas de cineastas, pertençam eles ao passado ou ao presente, que tem por objetivo influir em suas realidades.

Castells ajuda-nos a compreender melhor os entrelaçamentos possíveis entre identidade e política a partir de uma tipologia das maneiras mais frequentes de conduzir processos de construção identitária. Para ele, haveria três atitudes básicas dos grupos em relação aos seus contextos (estas são apresentadas pelo autor como totalmente separadas para facilitar a compreensão do leitor. Contudo, o próprio destaca que é praticamente impossível encontra-las em “estado puro”):

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais (...).

Identidades de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade (...).

Identidades de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social (Castells, 2006:24).

Feitas tais considerações sobre identidade, as quais serão retomadas em momento ulterior do texto, é preciso apresentar com que noção de América Latina se está trabalhando. E, para isso, faz-se necessário falar primeiramente de América, conceito do qual América Latina é descendente direto.

Para alguns autores, América seria, antes de uma região, “uma construção intelectual, um artefato, uma classificação analítica que, no entanto, também produz conseqüências na realidade” (Quental, 2010:38).

Em que sentido a América poderia ser considerada uma construção intelectual, um artefato? Segundo Mignolo (2005), até o século XV –ou seja, até a conquista da América– a Europa participava de uma parcela minoritária

dos circuitos comerciais existentes, que eram dominados principalmente pela China e contavam com grande participação da “Índia, Ceilão, Egito, Síria, os futuros Orientes Médio e Extremo” (Quijano, 2005:232).

Nesse novo desenho de forças que se inaugura [a partir do século XV], a conquista da América exerce um papel-chave, motivo pelo qual Quijano e Wallerstein (1992:549 *apud* Mignolo, 2003:84) em já conhecida argumentação, afirmam que a constituição da América enquanto uma região sob controle europeu teve importância decisiva na formação do sistema-mundial moderno e na própria formação da economia capitalista (Quental, 2010:42).

Contudo, além de sua inegável importância material e geográfica, a América foi, ainda, fundamental para que se estabelecesse um imaginário correspondente às relações de poder que estavam sendo instauradas.

A partir, então, da conquista da América, continua Quijano, trabalho, raça e gênero se articulam como os três eixos principais de classificação social do novo padrão mundial de poder. As diferenças fenotípicas, como por exemplo, a cor da pele, a forma e cor do cabelo, dos olhos, do nariz, começam a ser utilizadas no processo de colonização como forma de diferenciar conquistadores e conquistados, europeus e não-europeus, estabelecendo, assim, uma relação de superioridade e inferioridade pautada nas distintas estruturas biológicas de cada grupo social e criando supostas gradações de seres humanos (Quental, 2010:45).

Características vão sendo agregadas ao diferentes seres humanos e, com isso, surgem associações presentes até os dias de hoje entre gênero e raça e divisão do trabalho. Mulheres e não-brancos, por exemplo, estariam mais próximos à natureza, ao contrário dos homens brancos europeus, racionais, detentores de cultura. De onde é possível deduzir que apenas estes mereceriam a posição de assalariados dentro do sistema capitalista então emergente.

Trata-se de um complexo e sofisticado imbricamento de atributos e posições.

La categorización racial no consiste simplemente en decir “eres negro o indio [ou mulher, ou não-branco], por lo tanto, eres inferior”, sino en decir “no eres como yo, por lo tanto eres inferior” (Mignolo *apud* Quental, 2010:48).

Se o conceito de América é fundamental para compreendermos o protagonismo da Europa no início da modernidade –ou da moderno-colonialidade, expressão que ressalta o custo da modernidade, muitas vezes esquecido–, o de América Latina está diretamente ligado às disputas imperiais entre as nações europeias no século XIX.

Naquele momento histórico, Portugal e Espanha, embora ainda fossem potências ultramarinas, haviam perdido boa parte de seu poder. Despontavam como novos senhores do mundo França e Inglaterra, que por sua vez eram atormentados pela ascensão da Alemanha e, principalmente, dos Estados Unidos.

Na França [expansionista] de Napoleão III (1852-1870), florescia o panlatinismo, doutrina que apregoava a unidade dos povos de raça latina sob liderança e vanguarda francesa. Assim, na concepção de ideólogos como Michael Chevalier, cabia à França a responsabilidade de reconduzir, frente aos povos germânicos e anglo-saxões, as nações latinas ao lugar de principais protagonistas da história da civilização humana (Quental, 2010:76).

Ou seja, com base em uma origem comum convenientemente “descoberta”, formar-se-ia uma união de nações latinas –união esta que seria liderada pela França, é claro. Cabe destacar a ambiguidade da origem comum no projeto francês de latinidade, posto que, ao mesmo tempo em que ela servia para apregoar a união das nações latinas, não as colocava em posição de igualdade.

Entretanto, se é possível considerar a latinidade uma invenção francesa,

O conceito de América Latina, propriamente dito, é formulado pela primeira vez por José Maria Torres de Caicedo, jornalista e poeta colombiano... Caicedo viveu praticamente toda sua vida adulta em Paris, mas conservava vínculos com sua terra natal. Diante do expansionismo territorial dos EUA, defendeu a formação de uma confederação de repúblicas latino-americanas e a base desta união estaria na herança latina comum a estes povos (Quental, 2010:77).

A expressão América Latina surge, portanto, “provida de um sentido antiimperialista... e desvinculado[a] dos interesses napoleônicos” (Quental: 2010:78).

Evidentemente, desde o seu surgimento até os dias de hoje, América Latina já ganhou muitas camadas de significação, entre elas algumas bastante

conflitantes –basta olhar para os diferentes processos de independência dos estados-nação latino-americanos no século XIX, ou para as lutas contemporâneas dos povos originários, que estão resgatando os nomes atribuídos à região antes da conquista.

Diante do que foi acima apresentado é possível perceber que América Latina não é algo dado ou óbvio. Portanto, quando diversos cineastas passaram a reivindicar a condição de latino-americanos para si e para seu cinema, fenômeno ocorrido nos anos 1960 e 1970 com a emergência dos Cinemas Novos e do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que América(s) Latina(s) estava(m) sendo construída(s)?

A América Latina do *Nuevo Cine Latinoamericano*

A América Latina é central para os Cinemas Novos e para o *Nuevo Cine Latinoamericano* em vários sentidos. A convivência com outros cineastas latino-americanos e a assunção de uma identidade latino-americana foi fundamental, especialmente nos países onde a atividade cinematográfica era extremamente irregular (praticamente todos, com exceção de Cuba, Argentina, Brasil e México).

Nesse sentido, os objetivos do festival de Viña del Mar de 1966 são bastante esclarecedores:

El lema que nos identifica está representado por una sola palabra: Unión. Unión de cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno. Unión de los cineastas latinoamericanos para buscar un lenguaje común latinoamericano. Sólo uniéndonos podremos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Sólo unificando nuestros criterios podemos convertir al cine en el más maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana (Francia, 1990:108).

Ou seja, em se tratando do *Nuevo Cine Latinoamericano*, a América Latina cumpre uma função que vai muito além de localizar em que espaço do globo terrestre tal produção está sendo desenvolvida. Ela é um elemento fundamental para a constituição da identidade daqueles cineastas.¹

Pode-se encontrar na Declaração Final do *V Encuentro de cineastas latinoamericanos*, ocorrido em Mérida, no ano de 1977, o seguinte trecho,

1. Sobre a relação entre identidade e espaço, Haesbart afirma: “Como toda relação social, toda identidade é ‘espacial’, na medida em que se realiza no/atraves do espaço, mas nem toda identidade é ‘territorial’, no sentido da centralidade adquirida pelo referente espacial em estratégias de apropriação, culturais e políticas, dos grupos sociais” (Haesbaert, 2007:44).

bastante esclarecedor:

...Nos definimos, independiente de estilos, formas de expresión o tendencias estéticas, como políticamente comprometidos con el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005:42).

Estamos falando, portanto, de uma identidade de projeto como definida por Castells em sua tipologia dos processos de construção identitária, exposta acima. E, sendo esta identidade um projeto, porta, também, um projeto para a América Latina, como demonstra o fragmento da supracitada Declaração Final do *V Encuentro de cineastas latinoamericanos*, transcrito abaixo:

Muchas veces hemos mencionado en nuestras intervenciones y en nuestros documentos, y en éste también lo hemos recogido, que somos una gran patria dividida. Esta imagen encierra para nosotros un contenido muy concreto y las propias características del cine como manifestación artística y medio cultural de comunicación social han contribuido a que los cineastas latinoamericanos seamos dentro del movimiento cultural de nuestro continente particularmente abanderados de ese proyecto bolivariano y martiano, todavía incumplido (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005:44).

Contribuir para a realização de tais projetos —o de uma nova identidade e o de uma nova América Latina—, como fica explícito na Declaração Final do *IV Encuentro de cineastas latinoamericanos* (Caracas, 1974), era um dever para os cineastas: “... los cineastas, y sus obras, no sólo acompañen o testimonien los combates por la liberación, sino que sean participantes activos de los mismos” (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005:34).

Os estudiosos do movimento corroboram as afirmações aqui apresentadas. Para Fernet (2007), um dos três compromissos essenciais do *NCL* era “assumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y los objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana” (Fernet, 2007: 130). Já para Caballero (2007), uma das características fundamentais do *NCL* seria “la apuesta por un proyecto identitario sobre la base de la comunión de América Latina” (Caballero, 2007:29).

Em suma, é possível afirmar que, para gerar uma nova identidade latino-americana, uma identidade que unisse o povo latino-americano, moreno, com um passado comum, mas separado por fronteiras que corresponderiam

a interesses exógenos, os cineastas dos Cinemas Novos e do *Nuevo Cine Latinoamericano* mobilizaram o material cultural que avaliaram estar ao seu alcance: uma América Latina subdesenvolvida, oprimida, que fora ocupado primeiramente pelas potências imperiais européias e, naquele momento, estava sendo vítima dos ataques perpetrados pelos Estados Unidos.

Nas estradas de *Caroneiros e El viaje*

El viaje é uma coprodução entre Argentina, França, Espanha e México realizada no início da década de 1990 e dirigida pelo consagrado cineasta argentino Fernando “Pino” Solanas, um dos principais expoentes do *Nuevo Cine Latinoamericano* (Solanas se tornou conhecido mundialmente em 1968, com o lançamento do filme *La hora de los hornos*, realizado pelo Grupo Cine Liberación).

A relação direta entre o diretor de *El viaje* e o *NCL* não é um dado menor. Ao longo de toda sua carreira este cineasta vem elaborando e reelaborando algumas das questões acima elencadas como cruciais para o *Nuevo Cine Latinoamericano* –mesmo depois da dissolução do movimento. Tal característica perpassa a filmografia de Solanas de tal maneira que precisa ser considerada na análise da obra.

Um bom exemplo disso é o fato de *El viaje* ter sido lançado em 1992. A intenção de levar este filme às telas em tal data não é uma casualidade, como fica claro em carta escrita pelo cineasta aos possíveis espectadores do filme. Para ele, *El viaje* “es también una palabra dada al continente americano, en esta celebración del Quinto Centenario del ‘descubrimiento’” (Solanas, em Internet).

Martín Nunca, protagonista de *El viaje*, é um adolescente morador de Ushuaia, cidade definida, através de uma cartela, como “el culo del mundo”. Seu sonho é encontrar o pai, Nicolás Nunca, que teve que sair do país durante a ditadura militar iniciada em 1976 para não mais voltar. Nicolás está sempre viajando pela América Latina e transforma suas aventuras em histórias em quadrinhos. É através delas, e da própria América Latina, que Martín o acompanha e o conhece.

Após o fim de um relacionamento, cansado das brigas com o padrasto e da falta de sentido de sua vida escolar,

Martín decide escapar de Ushuaia, la ciudad más austral del planeta. Monta en su bicicleta y parte a la búsqueda de su padre, que se encuentra en alguna parte de América Latina. Viaje interior y periplo al corazón

del continente, descubrimiento de los “viajes” de la historia: el de los pueblos antiguos, el de los conquistadores españoles y el del presente, donde se conjugan corrupción y nuevos genocidios. Cuaderno de a bordo, collage latinoamericano, historia en historieta, se trata de un viaje iniciático, en el cual la épica, el barroco, el grotesco y lo fantástico se confunden (Solanas, em Internet).

“Pueblos antiguos”, “conquistadores españoles”, um presente marcado por “corrupción” e “nuevos genocidios”... Já nesta espécie de sinopse do filme feita por Solanas os pontos de contato entre *El viaje* e o *Nuevo Cine Latinoamericano* (assim como os vínculos do diretor com o referido movimento) emergem de maneira bastante forte.

Caroneiros, por sua vez, é uma obra com características radicalmente diferentes em vários sentidos. Lançada em 2007, foi dirigida por Martina Rupp, desconhecida tanto do público como da crítica. É um média-metragem, documental, feito com recursos próprios e muitos apoios.

Entre o final de 2004 e o começo de 2005, seis amigos, distribuídos em dois fuscas, pegaram a estrada. Seu objetivo: viajar pela América do Sul oferecendo carona. Esta foi a estratégia encontrada para conversar com o maior número possível de pessoas (conversas que foram registradas por uma câmera de vídeo).

Parte do material gravado ao longo dos 18 mil quilômetros percorridos compõe a obra, na qual argentinos, brasileiros, chilenos, paraguaios e uruguaios opinam sobre temas importantes “para a preservação da identidade latino-americana” (segundo a sinopse do filme), como educação, trocas culturais, o desconhecimento de um país em relação aos outros, domínio estadunidense –mais uma vez é evidente, já na própria sinopse, que este filme também considera centrais aspectos muito caros ao *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Embora eventualmente possa ser exibido em festivais e salas de cinema, sua janela exibidora, sem dúvida alguma, é a televisão, muitas vezes a única possibilidade para obras audiovisuais entre 20 minutos de uma hora (a duração de *Caroneiros* são exatos 52 minutos, o tempo padrão da TV). É possível encontrá-lo, também, em algumas locadoras.

Realizado na década em que se dá a popularização da Internet no Brasil, *Caroneiros* provavelmente foi um dos primeiros filmes nacionais a contar com um *blog* no qual era registrado seu cotidiano –embora, pelo perfil da proposta, um filme a partir de uma viagem, muitas vezes o que ia para o

ar era aquilo que a equipe estava encontrando pelo caminho, e não um material específico sobre a captação de imagens e sons. Apesar disso e de, como a maioria dos *blogs*, contar com uma postagem irregular, fornece uma fonte de pesquisa interessante.

Tendo por base as descrições acima apresentadas é possível supor uma forte proximidade entre os dois filmes aqui estudados e o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Contudo, para verificar se esta se sustenta ao longo das obras, e, em caso positivo, em que nível isso acontece, é necessária uma análise aprofundada de cada uma delas, cujos resultados serão, a partir de agora, expostos de maneira comparativa.

As estradas de *Caroneiros* e *El viaje* são radicalmente diferentes no que diz respeito ao seu ordenamento. Se, por um lado sempre, é muito claro em que parte da América Latina Martín (e, por conseguinte, o espectador) está, em *Caroneiros* só se tem a informação da nacionalidade dos viajantes. De onde eles vêm, para onde vão e onde se encontram durante as entrevistas não são dados considerados relevantes.

Como resultado, os caminhos ficcionais de *El viaje* percorrem uma realidade que, mesmo transfigurada (a grande Buenos Aires está inundada, boa parte da Bolívia, desertificada), nunca perde sua ancoragem no imaginário estabelecido em torno do real. Já as rotas documentais de *Caroneiros* constroem uma paisagem própria, não-convencional, que se desdobra das conexões feitas na edição entre os depoimentos dos caroneiros –no final de cada trecho de fala, há o “gancho” para o que será visto e ouvido logo a seguir.

Trata-se de estratégias fílmicas opostas, mas visam ao mesmo fim: manipular a geografia como um recurso que reforça, corrobora a América Latina que cada cineasta se propõe a construir, e que é considerada, por ambos, tão importante hoje. É nesse sentido que se deve entender a utilização de “la épica, el barroco, el grotesco y lo fantástico”, mencionados por Fernando “Pino” Solanas no trecho supracitado.

É preciso destacar que as Américas Latinas levadas às telas por Rupp e Solanas possuem muitos pontos de contato, o que, como se verá deste momento em diante, contribuirá de forma decisiva para que as identidades latino-americanas engendradas nos dois filmes dialoguem sem parar, chegando, por diversas vezes, a se tornarem uma só voz.

Este processo de aproximação tem início já na escolha dos protagonistas de ambas as obras. Martín Nunca é um adolescente que viaja para

suprir outros tipos de necessidades que não as financeiras. Ele não é, por exemplo, um caixeiro viajante, ou um vagabundo que não tem para onde ir –muito pelo contrário: na casa da mãe e do padrasto dispõe de uma estrutura bastante confortável.

O mesmo se pode afirmar sobre a maior parte dos caroneiros que se tornaram personagens. Através de algumas “imagens making off”, que revelam o processo de realização filmica, constatamos que a equipe do documentário conversou com pessoas de diversos perfis, dentre as quais apenas Ariel, um pequeno negociante argentino que viaja para vender seus produtos, restou.²

Apesar de em geral serem um pouco mais velhos que Martín (com exceção do argentino Horacio, aparenta ter passado dos quarenta anos), e de estarem temporalmente separados por quase uma década e meia, o universo destes viajantes, conhecidos como mochileiros em alusão ao fato de não usarem malas como os turistas “tradicionais”, e sim grandes mochilas nas costas,³ tal qual é construído pelos realizadores, garante forte coincidência dos temas principais e de posições sobre eles.

Aliás, tanto *Caroneiros* como *El viaje* dedicam boa parte de suas narrativas ao que se poderia chamar de grandes temas: educação, pobreza, meios de comunicação de massa, governo, injustiça... Há, no começo dos dois, alguma presença de histórias de amor (tradicionalmente pertencentes à esfera do privado). Martín tem uma namorada em Ushuaia, com a qual briga pouco antes de decidir “cair na estrada”, Ariel conta que conheceu uma namorada pegando carona... São momentos, contudo, que se tornam mais escassos, passando, com o tempo, a aparecer apenas quando ajudam a ilustrar/inserir um grande tema: a menina moradora de Cusco que foi estuprada pelo filho da patroa de seus tios, mas não pode reclamar de nada, Nicolás Nunca, a chave para a viagem do filho pela América Latina...

Em *El viaje*, estes grandes temas atravessam toda a narrativa, em um ir e vir que comprova como todos os países da América Latina têm diversos elementos em comum. Já em *Caroneiros*, como os depoimentos estão agrupados em blocos temáticos, os assuntos tendem a emergir na tela por certo tempo e depois desaparecer. Apesar disso, tais diferenças não extrapolam o campo formal.

2. A presença de Ariel na versão final de *Caroneiros* é bastante curiosa e intrigante, já que seu discurso muitas vezes destoa dos demais, e como a montagem está calcada em “deixas” de uma fala à outra, este personagem termina por não ser muito explorado.

3. A mochila, em recusa à mala, opera muitas vezes como o símbolo de uma atitude que se oporia ao turismo tradicional

Tome-se, por exemplo, o trecho de um filme que passa nos televisores de todos os países da América Latina, e que Martín por onde anda, vê. Nele, os protagonistas, jovens brancos, encontram petróleo e comemoram que estão ricos. Não se menciona explicitamente a “origem” do filme, mas pelo fato de estar sendo exibido por todas as partes e pelo fenótipo dos personagens pode-se deduzir que se trata (ficcionalmente, claro) de uma produção estadunidense (a trajetória de Fernando “Pino” Solanas também corrobora tal hipótese).

Caroneiros, por sua vez, dedica um de seus blocos temáticos ao que alguns personagens irão chamar de imperialismo cultural. Nele, Guillermo (Argentina), Kelly (Brasil), Héctor (Chile), Nico (Argentina) e Omar (Chile) reclamam que a cultura de uma nação latino-americana não chega à outra. Em compensação, segundo Horacio, “dos yankees entra tudo”.

Sebastián, ao relatar o que observa no Chile, pondera que a Internet está muito difundida em seu país, mas que boa parte do potencial do meio é desperdiçada, já que a juventude prefere “olhar para cima” (Estados Unidos), e não “para o lado” (países vizinhos que compõem a América Latina).

Ou seja, no que diz respeito a tal assunto, *Caroneiros e El viaje* constroem uma América Latina marcada pelo enfraquecimento, devido a um agente externo, dos intercâmbios que naturalmente ocorreriam entre os Estados-nação que formam parte dela.

Outro caso ilustrativo diz respeito aos governantes da região. O tópico é introduzido em *Caroneiros* por Guillermo, que faz questão de diferenciar os políticos do povo latino-americano (este seria bom, ao passo que aqueles são desastrosos). O rechaço aos dirigentes aparecerá em todas as outras falas que abordam o tema –o também argentino Marcelo, inclusive, brinca que todos os políticos deveriam ser enterrados em um buraco profundo, e de cabeça pra baixo (para que, se tivessem a sorte de conseguir cavar e sair, aparecessem na China).

No filme de Solanas, os políticos e seus projetos são ridicularizados cada vez que Martín chega a um lugar novo. Em entrevista concedida em uma Buenos Aires inundada, o presidente, Dr. Rana, cercado de investidores estrangeiros, fala em milagre argentino. Com água por todos os lados é possível pescar, vender água... Seu lema traduz seu otimismo –e a ironia do filme: “tenha confiança, boiarás!”.

Na Bolívia, a pobreza é enorme, e o Estado só se faz presente para cobrar dos cidadãos que suportem o peso da dívida externa. Todo dia o governo

informa mesmo nos rincões mais profundos quanto cada um deve carregar (em quilos!). Há, também, uma kombi de coleta de impostos que vai de povoado em povoado e avisa sua chegada à população em língua nativa. As únicas palavras reconhecíveis são tributo e dívida externa.

Poder-se-ia, ainda, citar o Brasil de *El viaje*, onde os cidadãos têm que andar com um cinto que aperta todo o corpo, ou o Encontro de Países Ajoelhados (aos Estados Unidos, evidentemente), que tem entre seus maiores defensores Dr. Rana. Contudo acredita-se que as situações acima descritas são mais do que suficientes para transmitir como o filme constrói a política contemporânea, e o quanto sua visão é compartilhada pelos caroneiros.

Apesar de apresentarem uma série de desafios para a América Latina e para os latino-americanos, não é possível localizar em *El viaje* ou *Caroneiros* nenhuma solução imediata, mas sim esperanças de mudança. Américo Inconcluso, motorista de caminhão cego que já transportou Nicolás Nunca e agora dá carona a Martín, e que conta sua idade não em anos, mas em golpes e ditaduras, diz que nós, latino-americanos, não somos mais os mesmos. Aprendemos muito em todos estes anos e, portanto, dali em diante a vitória do inimigo não será mais tão fácil.

Os caroneiros corroboram tal visão. Claudio (Chile), por exemplo, relata que muitas pessoas no Chile pensam que “se é dos Estados Unidos, é bom”, mas que também tem gente que analisa o histórico de intervenções estadunidenses na América do Sul, e no próprio Chile, e que, por isso, prefere ser amigo dos países latino-americanos –a começar por ele. Como diz Héctor, a mudança é “possível como ideal, pelo menos”.

Dentro de tal panorama, que combina a consciência da necessidade de transformações com a falta de uma estrada segura a percorrer, a viagem, com seus muitos (des)caminhos, ocupa lugar privilegiado (inclusive metaforicamente). Como aparece em *El viaje* e em *Caroneiros*, parece ser uma etapa muito importante para a formação identitária. Através dela poderão constituir seus próprios imaginários de América Latina.

A última sequência de *El viaje* traz, sobreposta à imagem, a seguinte fala de Martín: “Já não procuro meu pai como antes. Fui encontrando-o pelo caminho e já o vejo como é... Vamos juntos, levo-o sempre comigo”. Ele compensou o que lhe faltava ao conhecer a América Latina.

Caroneiros também opta por um final que confere uma centralidade enorme à América Latina. Com exceção de Guillermo e Julia, que se identificam como argentinos, todos os demais personagens se sentem latino-americanos. Omar, inclusive, declara se sentir mais latino-americano que chileno. Não por acaso, o filme termina com Francisco seguindo viagem (assim como Martín Nunca em *El viaje*).

Um fim para o caminho

Para concluir esta jornada, é pertinente destacar resultados que respondem, mesmo que apenas parcialmente, às questões levantadas no começo da investigação. O conceito de América Latina articulado tanto em *El viaje* como em *Caroneiros* conserva o sentido antiimperialista de sua formulação inicial, feita pelo poeta e jornalista colombiano José Maria Torres de Caicedo.

Trata-se de um ponto de contato com o *Nuevo Cine Latinoamericano* o qual, ainda que muito importante, está longe de ser o único. Apesar dos anos que separam o *NCL* das produções aqui analisadas, é possível constatar que, em diversos aspectos, o imaginário de América Latina proposto por tal movimento é o mesmo acionado pelas duas obras contemporâneas.

A título de ilustração é possível mencionar a nociva presença estadunidense –tanto no que diz respeito ao apoio dado a golpes e ditaduras quanto à invasão dos mercados da região por seus produtos culturais–, os traços em comum compartilhados pelos países latino-americanos, mesmo sem que o reconheçam a maioria de seus habitantes, a necessidade de mudanças profundas... Nesse sentido, confirma-se a impressão inicial da autora deste estudo.

Destaca-se, por fim, uma última interface entre *Caroneiros* e *El viaje*, e entre ambos os filmes e o *Nuevo Cine Latinoamericano*: a construção de uma identidade de projeto, a qual necessariamente terá que ter por base a América Latina. Mesmo que ela seja inconclusa, como o personagem de Fernando “Pino” Solanas, ou desconhecida da maior parte dos latino-americanos, como destacam os caroneiros selecionados para comporem a versão final do documentário de Martina Rupp.

Bibliografia

- Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Caballero, R. (2005). *Un pez que huye: cine latinoamericano 1991-2003*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Canclini, N. (2001). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Castells, M. (2006). *O poder da identidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Couche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc.
- Francia, A. (1990). *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Artecien/Cesoc.
- Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano (2005). *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. La Habana/Córdoba (ESP): Diputación Provincial de Córdoba/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Haesbaert, R. (2007). “Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades)” em Frederico Guilherme Bandeira de Araújo y Rogério Haesbaert (orgs), *Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos*, Rio de Janeiro: Access.
- Hall, S (2005). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: D P & A.
- Herschmann, M.; Pereira, C. (2003). *Mídia, Memória & Celebidades*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Mignolo, W. D. (2005). “A colonialidade de cabo a rabo: O hemisfério Ocidental no horizonte conceitual da modernidade” em Edgardo Lander (ed.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, Buenos Aires: Clacso.
- Morley, D. “Pertencências. Lugar, espaço e identidade em un mundo mediatizado” em Leonor Arfuch (org) *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Quental, P. (2010). *Entre o fato e o artefato: notas sobre a invenção do conceito de América Latina*. Dissertação (Mestrado em Geografia), Instituto de Geociências, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Quijano, A. (2005) “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” em Edgardo Lander (ed.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, Buenos Aires: Clacso.
- Solanas, F. Carta a los espectadores. Disponível em: <http://www.pinosolanas.com/el_viaje_info.htm>. Acesso em: 02/02/2011.

Filmografia

- Rupp, M. (2007) *Caroneiros*, Brasil.
- Solanas, F. (1992) *El viaje*, Argentina/França/Espanha/México.

Recibido: 21 de febrero de 2011 Aprobado: 13 de diciembre de 2011