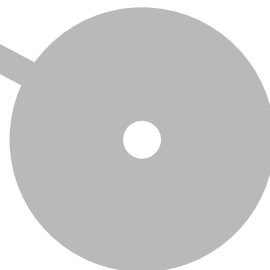




Cinema Latino-americano: Onde o Encontro do Real com o Fantástico se faz *Ñande*

Marcus Vinicius Teles Santos

[07/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Marcus Vinicius Teles Santos

Cinema Latino-americano: Onde o Encontro do Real com o Fantástico se faz *Ñande*

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Cinema e Fotografia

Orientação: Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Vila do Conde, julho de 2024

Marcus Vinicius Teles Santos

Cinema Latino-americano: Onde o Encontro do Real com o Fantástico se faz *Ñande*

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Cinema e Fotografia

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor José Alberto Pinheiro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof.^a Doutora Anabela Branco Oliveira

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Vila do Conde, julho de 2024

*À minha família
e aos que caminharam ao meu lado
nesta longa estrada em busca do saber.*

RESUMO ANALÍTICO

Este estudo busca apresentar uma reflexão sobre o realismo fantástico no cinema latino-americano e sua contribuição para a formação de uma identidade cultural. Partimos da concepção de fantástico proposta por Todorov e suas subdivisões: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. A partir dessa explanação, explora-se a história e o conceito do realismo fantástico latino-americano em suas denominações "realismo mágico", do escritor venezuelano Uslar Pietri, e "real maravilhoso", do escritor cubano Alejo Carpentier. Finalizando o capítulo, identifica-se a dicotomia cinematográfica entre realistas, cuja tradição se iniciou com os irmãos Lumière e ganhou embasamento teórico com Bazin, e formalistas, representados por Sergei Eisenstein e o precursor Georges Méliès, considerado o pai do cinema fantástico.

No segundo capítulo, adentra-se no cinema latino-americano, inicialmente conceituando as ideias de espaço-tempo de Milton Santos e de identidade cultural de Stuart Hall. Posteriormente, exploram-se os primórdios do cinema latino-americano, com maior enfoque nos países Argentina, Brasil e México, e investiga-se o realismo fantástico praticado pelos cineastas do Cinema Novo brasileiro, especialmente como uma forma de resistência à ditadura militar, finalizando com o diálogo entre Glauber Rocha e Gabriel García Márquez.

O terceiro capítulo propõe uma análise das obras contemporâneas do cinema latino-americano que utilizam o realismo fantástico em suas narrativas, dividindo-as em três categorias características: a relação com a literatura, o forte protagonismo feminino e a ligação com culturas indígenas.

Palavras-chave: Realismo fantástico; Cinema latino-americano; Cinema Novo; Identidade cultural.

ABSTRACT

This study aims to present a reflection on fantastic realism in Latin American cinema and its contribution to the formation of a cultural identity. We start with the conception of the fantastic proposed by Todorov and its subdivisions: the uncanny and the marvelous. From this explanation, the history and concept of Latin American fantastic realism are explored in its denominations of "magical realism" by Venezuelan writer Uslar Pietri and "marvelous realism" by Cuban writer Alejo Carpentier. Concluding the chapter, the cinematic dichotomy between realists, whose tradition began with the Lumière brothers and gained theoretical foundation with Bazin, and formalists, represented by Sergei Eisenstein and the precursor Georges Méliès, considered the father of fantastic cinema, is identified.

In the second chapter, we delve into Latin American cinema, initially conceptualizing the ideas of space-time by Milton Santos and cultural identity by Stuart Hall. Subsequently, the beginnings of Latin American cinema are explored, with a greater focus on Argentina, Brazil, and Mexico. The fantastic realism practiced by the filmmakers of the Brazilian Cinema Novo, especially as a form of resistance to the military dictatorship, is investigated, concluding with the dialogue between Glauber Rocha and Gabriel García Márquez.

The third chapter proposes an analysis of contemporary works of Latin American cinema that utilize fantastic realism in their narratives, dividing them into three characteristic categories: the relationship with literature, female protagonists, and the connection with indigenous cultures.

Keywords: Fantastic Realism; Latin American Cinema; Cinema Novo; Cultural Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O ENCONTRO DO REAL COM O FANTÁSTICO.....	13
1.1 O fantástico: entre o estranho e o maravilhoso.....	13
1.2 Realismo mágico ou real maravilhoso.....	21
1.3 Realistas versus formalistas.....	33
2 CINEMA LATINO-AMERICANO.....	44
2.1 Espaço-tempo e identidade cultural.....	44
2.2 Primórdios do cinema latino-americano.....	51
2.3 Cinema Novo e ditadura militar.....	61
2.3.1 O cineasta e o escritor.....	69
3 PANORAMA CONTEMPORÂNEO.....	73
3.1 Da literatura para o cinema.....	73
3.2 Protagonismo feminino: na frente e atrás das câmeras.....	82
3.3 Cinema e povos originários: enfoque brasileiro.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	109

*Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
(...)
(Manoel de Barros, 1996, p. 75)*

*“O sonho é o único direito que não se pode proibir”
(Glauber Rocha, 2004, p. 251)*

INTRODUÇÃO

Ñande, palavra guarani que significa "nós" ou "nosso", é utilizada no título deste estudo com o intuito de ressoar como uma expressão simbólica que representa a identidade cultural de um povo. Seguindo essa direção, este trabalho busca trazer uma reflexão sobre a presença do realismo fantástico no cinema latino-americano e sua utilização como forma de autodeterminação e espelhamento do *ethos* cultural na grande tela.

No primeiro capítulo, partiremos na abordagem do fantástico com base na concepção do linguista búlgaro Tzvetan Todorov, que, em sua obra “Introdução à Literatura Fantástica” (1975), conceitua o gênero e adentra suas subdivisões: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. Além disso, exploraremos a historicidade do fantástico, que se originou na Europa entre os séculos XVIII e XIX como uma forma de contestação da racionalidade do Iluminismo pela presença do sobrenatural.

Na construção desse pensamento, as obras “O Fantástico” (1988) de Selma Rodrigues e “O Realismo Maravilhoso” (1980) de Irlemar Chiampi nos ajudam a costurar essa trajetória, levando-nos à segunda parte do capítulo. Nessa seção, exploraremos a história e o conceito do realismo fantástico latino-americano, utilizando autores que tanto concordam quanto se contrapõem na definição desse gênero multicultural, o qual recebe diferentes nomenclaturas dependendo de quem o descreve, como "realismo mágico", cunhado pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, e "real maravilhoso", proposto pelo escritor cubano Alejo Carpentier.

Adentraremos, então, mais fielmente ao mundo do cinema, utilizando a obra "As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução" (1989), de James Andrew, para compreendermos o embate entre realistas e formalistas. Os realistas, cuja tradição foi iniciada pelos irmãos Lumière e ganhou embasamento teórico com André Bazin, grande defensor dessa linguagem cinematográfica, contrastam com os formalistas, representados aqui pelas ideias do cineasta soviético Sergei Eisenstein, que teorizou e colocou em prática esses conceitos em seus filmes. Essa abordagem é comumente ligada ao pioneirismo de Georges Méliès, considerado o pai do cinema fantástico.

No segundo capítulo, em meio a essa reflexão com recorte de cultura regional onde o cinema latino-americano ganha protagonismo, iniciamos com um diálogo sobre

a ideia de espaço-tempo do geógrafo Milton Santos. Este conceito é um importante ponto referencial para a percepção da história social de um determinado território, pois abrange uma reflexão sobre os modos de produção material e imaterial dentro de uma sociedade. Além disso, abordamos a ideia de identidade cultural de Stuart Hall, que a conceitua como o sentimento de pertencimento e identificação, onde um indivíduo se sente parte de um grupo ou local, e este o reconhece como integrante.

Posteriormente, exploramos os primórdios do cinema latino-americano com base na pesquisa de John King, exposta em seu livro "*El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*" (1994). Neste contexto, destaca-se a cinematografia da Argentina, Brasil e México, considerados modelos ampliados de tudo que ocorria na região naquele momento.

Essas bases nos levam à terceira parte do capítulo, onde se investiga o realismo fantástico praticado pelos cineastas do Cinema Novo brasileiro, um movimento que utilizou essa abordagem especialmente como uma forma de preservar a memória coletiva e resistir à ditadura militar. Os manifestos "*Eztetyka da Fome*" (1965) e "*Eztetyka do Sonho*" (1971) de Glauber Rocha, juntamente com sua produção cinematográfica, orientam o desenvolvimento dessa seção. O capítulo é finalizado com uma análise da relação de Glauber Rocha com Gabriel García Márquez, o mais famoso expoente da literatura do realismo fantástico latino-americano, e a conexão do escritor colombiano com as artes cinematográficas.

O terceiro e último capítulo propõe uma análise de obras contemporâneas do cinema latino-americano que utilizam o realismo fantástico em suas narrativas. Demonstra-se como ele se manifesta nesses filmes, dividindo-os em três partes relacionadas aos elementos apontados pelo historiador Juan Becerra (2006) como característicos da cinematografia regional que utiliza o gênero: a relação com a literatura, o forte protagonismo feminino e a ligação com culturas indígenas.

Na primeira parte, onde se abordam filmes que foram diretamente adaptados de obras literárias, destacam-se as seguintes produções: "Como Água para Chocolate" (1992), dirigido por Alfonso Arau e adaptado do livro escrito por sua esposa Laura Esquivel; "Ninguém Escreve ao Coronel" (1999), levado ao cinema pelo cineasta Arturo Ripstein a partir da escrita de Gabriel García Márquez; e "O Auto da Compadecida" (2000), adaptado por Guel Arraes da obra original de Ariano Suassuna.

No segundo segmento, exploraremos as obras "O Pântano" (2001), da aclamada cineasta argentina Lucrecia Martel; "A Teta Assustada" (2009), vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, da diretora peruana Claudia Llosa; e "Los Silencios" (2018), que estreou na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e angariou diversos prêmios ao redor do mundo, da brasileira Beatriz Seigner. Esses exemplos incorporam o realismo fantástico, exaltando o protagonismo feminino, tanto diante da grande tela quanto atrás das câmeras.

A última seção deste capítulo é dedicada à imagem cinematográfica dos povos originários do continente latino-americano, que anteriormente eram retratados apenas como objetos, desenhados pelo olhar do outro, mas que passaram a ser idealizadores de seus próprios projetos audiovisuais e narradores de suas próprias histórias. Esse processo se dá tanto em obras feitas exclusivamente por indígenas quanto em colaborações fecundas e enriquecedoras.

Para Andrew, "A teoria do cinema é estudada com mais frequência, como outras artes e ciências, pelo simples prazer do conhecimento. A maioria de nós simplesmente quer entender um fenômeno que experimentamos frutiferamente por muitos anos" (1989, p.13). O cinema latino-americano se mostra um campo com várias frentes a serem exploradas, sendo uma delas o estudo do seu realismo fantástico.

Essa pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com um amplo foco na interpretação das ideias apresentadas, tendo como base as principais teorias que compreendem o tema, apresentadas através de uma revisão bibliográfica e fílmica. No que se refere às cinematografias, utilizamos o método comparativo, onde estas são confrontadas na busca de características comuns para o alcance dos objetivos finais. Como ressalta Tania Carvalhal:

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método e começamos a pensar que tal investigação é um estudo comparado. Pode dizer então que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a este tipo de recurso literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (2001, p. 12).

O debate e a comparação entre as principais teorias que fundamentam esta dissertação são observados a partir de uma reflexão histórica e analítica, iniciando com o estudo do micro: “atores individuais, seus pensamentos e ações” (Ritzer, 2010, p. 13), e avançando para o macro: “fenômenos sociais de larga escala como (...) sociedades, e cultura” (*Ibid.*).

Em um de seus poemas presentes no livro "Menino do Mato", o escritor Manoel de Barros afirma: “A gente não gostava de explicar as imagens porque explicar afasta as falas da imaginação” (2010, p. 418). Assim como o poeta brasileiro, o intuito de minhas análises não é explicar as imagens, mas sim constatar as características incorporadas em seu processo de criação e apontar a utilização do cinema latino-americano como meio de afirmação da identidade regional e promoção cultural. Como observa Jacques Aumont, uma das formas de compreendermos o que estamos vivendo é buscar respostas nos próprios filmes: “Só o cinema poderia explicar seu século” (2012, p. 145).

1 O ENCONTRO DO REAL COM O FANTÁSTICO

*Mas o que é a história da América toda senão uma
crônica do real maravilhoso?
(Carpentie, 2009, p. 12)*

1.1 O fantástico: entre o estranho e o maravilhoso

Quando nos remetemos ao termo “fantástico”, várias obras consagradas na literatura, no cinema, no teatro e nas artes plásticas nos vêm facilmente à mente. Existe toda uma diversidade de conceitos que, ao longo do tempo, vêm sendo pensados e discutidos como subgêneros do fantástico. Entre estes estão a fantasia, o absurdo, o terror, o gótico, a ficção científica, o *steampunk* e o realismo fantástico, que dá nome a este estudo. Assim, iniciar nossa análise por este gênero revela-se particularmente essencial.

O fantástico foi objeto de estudo por vários pensadores, alguns concordando entre si em suas definições, outros distanciando-se profundamente em suas análises. Talvez o autor mais conhecido e referenciado em reflexões sobre o fantástico e suas derivações é o linguista búlgaro Tzvetan Todorov, escritor do livro "Introdução à Literatura Fantástica", publicado pela primeira vez na França em 1970. Nessa obra, o autor aborda o tema de maneira sistemática, valendo-se de outros autores para embasar seu sistema de raciocínio.

Para Todorov, o mundo dentro do fantástico deve ser o nosso, aquele com o qual estamos familiarizados, que segue as normas da natureza, onde criaturas como o diabo, vampiros, anjos e mortos-vivos não fazem parte (na eventualidade do aparecimento desses seres, não se encontram explicações sólidas). É no enquadramento deste mundo comum, a partir de um acontecimento estranho ou inusitado – em relação ao qual não há garantia de que teremos uma explicação física ou metafísica –, que, para Todorov, nasce o fantástico. Nas suas palavras: “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (1975, p. 31)

O autor é categórico em afirmar que o gênero só ganha forma quando explora esse campo da incerteza, nascendo no momento em que temos dúvida sobre a veracidade de acontecimentos estranhos, como o aparecimento de seres folclóricos ou criaturas mitológicas diante do protagonista. Citando Todorov: “Cheguei quase a acreditar’: Eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (*Ibid.*, p. 36).

Podemos explicar os acontecimentos fantásticos de duas formas: ou os seres são fruto da imaginação ou ilusão de alguma personagem que habita no nosso mundo; ou eles fazem parte de um mundo descolado da nossa realidade, porém são encontrados com raridade. É na incerteza vivida por um personagem que só conhece as leis de nosso mundo natural e se depara com um acontecimento que aparenta ser sobrenatural que encontramos o fantástico.

Todorov atribui a primeira definição que temos do fantástico a Vladimir Soloviov, um filósofo e místico russo. Para Soloviov, assim como para Todorov, é na incerteza face aos acontecimentos presentes na história que reside o cerne do gênero fantástico. Podemos até ter uma explicação aceitável para um fenômeno sobrenatural, mas o personagem que vivencia o fenômeno dúvida dos possíveis esclarecimentos. Segundo Soloviov: “No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (Soloviov *citado em* Tomachevski, 1973, p. 173).

De maneira objetiva, podemos destacar três características básicas para enquadrar uma obra no fantástico todoroviano: a hesitação, a ambiguidade e a dúvida. Todorov ressalta que, a partir do momento em que temos uma resposta ao que nos foi passado, a história deixa de ser uma obra pertencente ao fantástico. Se o personagem vivencia algum acontecimento que parece não fazer parte do nosso mundo natural, deve optar, segundo o autor, por duas opções possíveis: “Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (Todorov, 1975, p. 30).

Para o linguista, o espectador deve permanecer em um estado constante de hesitação. Quando obtemos a resposta para a questão dúbia do personagem, o gênero passa a se enquadrar melhor em noções vizinhas, como o *estranho* e o *maravilhoso*. O autor, na obra mencionada, utiliza um quadro para sistematizar seu pensamento:

Estranho-puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso-puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Esquema 1¹

O *fantástico-puro*, onde a dubiedade prevalece até ao fim da história, constitui a linha central do quadro. O *fantástico-estranho* refere-se a eventos incertos que são explicados pelas leis do mundo físico, científico, aquele ao qual estamos habituados, o natural. Já o *fantástico-maravilhoso* recebe essa denominação quando encontramos explicações para esses eventos a partir de uma ordem sobrenatural, algo com o qual não estamos acostumados em nosso mundo cotidiano, tendo como origem a metafísica.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da 'realidade', tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1975, pp. 47-48)

Quanto mais afastados da linha do meio, mais próximos estaremos dos gêneros vizinhos chamados de "estranho-puro" e "maravilhoso-puro". No estranho-puro, devemos encontrar rapidamente explicações naturais, de cunho científico e racional, para a resolução dos fenômenos. Já no maravilhoso-puro, o sobrenatural se sobrepõe e a plausibilidade da história só ganha possibilidade na medida em que o espectador assume que está diante de um mundo com lógicas próprias, que diferem das leis físicas do nosso

¹ Esquema 1: elaborado com base no quadro original de Todorov (1975, p. 50).

universo. Como já dito anteriormente, na falta de uma explicação sobre se o acontecimento é estranho ou maravilhoso, temos o fantástico-puro.

Todorov (1975) se utiliza de alguns autores clássicos para afirmar que, apesar das definições concretas destes não estarem completamente seguindo sua linha de pensamento, elas não a contradizem. Como o francês Pierre-Georges Castex (1951), que, em *“Le Conte fantastique en France”*, diz que “o fantástico (...) se caracteriza (...) por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (p. 8); e o também francês Luis Vax (1960), que, em seu livro *“L’Art et a Littérature fantastiques,”* afirma: “O relato fantástico (...) nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (p. 5).

Após compreendermos as bases do fantástico, torna-se necessário refletir sobre sua historicidade, que ganhou corpo na Europa entre os séculos XVIII e XIX. A pesquisadora brasileira Selma Rodrigues, em sua obra *“O Fantástico”* (1988), destaca que o tema, em seu sentido estrito, se manifesta na forma de uma contestação da racionalidade do Iluminismo pela presença do sobrenatural. Citando Rodrigues: “Estamos no século XVIII, sob a pressão do racionalismo crescente (o Iluminismo, o Enciclopedismo marcam o século que é chamado de o Século das Luzes). Paradoxalmente, o fantástico floresce e se torna matéria literária” (p. 10).

É notório que é justamente nesse período que temos a consolidação das revoluções técnicas e científicas que nos levaram à modernidade, sendo esse período marcado pela consolidação do racionalismo científico – o avanço na elaboração de teorias que explicam os fenômenos físicos e sociais e os organizam de forma objetiva e delineada, bem como a revolução industrial. Neste contexto, o mundo mítico e cheio de crenças do sobrenatural de outrora passa a ser visto como um mundo inferior, remetendo a sociedades menos desenvolvidas ou mesmo ao universo infantil.

O fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII, para essa orientação do pensamento, muito contribuiu a influência do empirismo inglês, de Locke e de todo o pensamento antimetafísico. (Rodrigues, 1988, p. 27).

Rodrigues (1988), após apresentar o lugar histórico do Fantástico, abre uma reflexão em forma de pergunta: “Mas onde estaria o lugar do fantástico em uma sociedade que rejeita a metafísica?” (p. 27). Para dar resposta à sua inquietude, a autora recorre ao pensamento da francesa Irène Bessière que, em seu livro *“Le Récit Fantastique”* (1974), afirma que é justamente pela “fratura dessa racionalidade” que o fantástico progride. Rodrigues continua: “Tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau), não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação” (*Ibid.*).

O racionalismo depara-se com a impossibilidade de explicar todas as incertezas humanas em um período ainda marcado pela forte presença de crenças no sobrenatural e na magia do período pré-moderno. Não sendo possível racionalizar completamente as crenças humanas, mantém-se a abertura para a possibilidade do “imaterial” diante do desconhecido e do medo humano, como algo que a luz da ciência não consegue iluminar por inteiro.

A partir do grande movimento de racionalização [no século XVIII], pode-se dizer que se procurou absorver os antigos terrores e dar uma explicação leiga para a história da humanidade (a *Enciclopédia*, que apareceu entre 1751 e 1772, foi a grande divulgadora desse espírito novo). Entretanto, a racionalidade se depara com um limite imposto pela própria situação do homem que a pensa. Por restar muito a explicar e por não ser demiurgo, ainda de acordo com Bessière, o homem reinventa o fantástico, agora nos moldes do pensamento da época. (Rodrigues, 1988, p. 27).

Em uma análise mais próxima dos eventos do século XIX, Rodrigues destaca também o pensamento da escritora e historiadora francesa Arvède Barine, que, em sua obra *“Poètes et Névroses”* (1908), apresenta uma reflexão que se situa no âmago da questão do fantástico. A autora elaborou seu pensamento entre o século XIX e o início do século XX, o que lhe confere uma importância significativa para o tema, pois teve uma visão privilegiada dos acontecimentos, estando presente em um cenário de florescimento do fantástico.

No nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência.

Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (Barine, 1980, *citada em* Rodrigues, 1988, p. 17).

O fantástico também se manifestou dentro do ditame racional e cientificista. Nesse cenário, as narrativas de mistério seguiram uma alternativa que está de acordo com essa nova corrente iluminista, que florescia na Europa do mundo racionalizado. O jusnaturalismo, que pode ser reproduzido em laboratórios, aparece como uma explicação determinante para o ocorrido, como observamos nos contos de detetives, por exemplo, onde estes sempre conseguem nos explicar os acontecimentos a partir do imperativo racional e científico.

Considerando a essência do fantástico, que envolve a incerteza diante de eventos enigmáticos na trama, Todorov (1975) salienta ser importante que tanto o leitor quanto o personagem estejam em dúvida em relação ao desfecho, sendo essa incerteza um elemento presente na estrutura narrativa. Embora não seja uma condição obrigatória, é comum encontrar essa característica em muitas obras do gênero. Além disso, e considerando o já mencionado contexto historiográfico do surgimento do tema, é relevante abordar a última condição estabelecida pelo autor, que diz respeito à forma como a história deve ser interpretada, destacando que ela não deve ser nem "poética" nem "alegórica". Esses três pontos, segundo o linguista, nos permitem definir com mais precisão e completude o que é o fantástico.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira

constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (pp. 38-39).

Para Todorov, a alegoria e a poesia não podem ser categorizadas como pertencentes ao domínio do fantástico em virtude das diferenças estruturais e propositais que apresentam em relação a este último. No caso da poesia, dada a sua ênfase na combinação de palavras através do lirismo (característica proeminente dos poemas e suas vertentes simbolistas), não aborda a incerteza em relação à ordem natural do mundo, mas concentra-se no jogo de palavras e na musicalidade das combinações semânticas. Como nota Todorov: “Quando se trata de poesia, somos levados a falar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas etc.” (1975, p. 67). A poesia contrasta assim com a ficção, um domínio mais amplo que requer uma conjunção de elementos como personagens, cenários, trama, ação, atmosfera, entre outros, e onde o fantástico pode ser encontrado: “O fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de ‘poesia fantástica’...). Resumindo, o fantástico implica ficção.” (p. 68).

Na situação da alegoria, a história narrada deve ser autoexplicativa, não necessitando de explicações externas para fazer sentido. Todorov nos mostra duas conclusões a respeito de seu estudo sobre a alegoria: a primeira é que ela implica a presença de ao menos um sentido duplo para as mesmas palavras, e “diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos” (p. 71); e a segunda é que esse sentido duplo está presente de maneira explícita na narrativa, ou seja, “não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer.” (*Ibid.*). Considerando estas duas proposições, quando nos deparamos com uma narrativa que apresenta um elemento sobrenatural, mas convoca uma interpretação não literal que não nos conduz ao domínio do paranormal, o fenômeno do fantástico não está presente.

Existe, pois, uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a esse tipo de textos que devem ser lidos em sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (Todorov, 1975, p. 71).

Nota-se que, enquanto o estranho e o maravilhoso são considerados vizinhos, o alegórico e o poético estão imersos em contextos distintos. No âmbito do fantástico, é essencial que o espectador se envolva nos eventos narrados de forma literal, não se concentrando apenas nas características formais em que a obra foi escrita ou nos seus possíveis significados ocultos.

O pesquisador português Felipe Furtado em sua obra "A Construção do Fantástico na Narrativa" (1980) fundamenta sua teoria a partir das normas de Todorov e destaca-se por explorar as lacunas deixadas pelo autor precursor. Em seus escritos, salienta que a primeira característica do estilo fantástico é a introdução de um elemento sobrenatural em um cenário familiar e cotidiano, mas sua análise diferencia-se ao demonstrar uma preocupação marcante com os componentes internos que compõem o estilo. Seu estudo não se limita apenas a catalogar situações estranhas e sobrenaturais na narrativa; concentra-se em elucidar os elementos intrínsecos que constituem o estilo e como sua realização textual se desenrola.

Para Furtado, o fantástico, junto com o maravilhoso e o estranho, está inserido na literatura do sobrenatural, uma vez que nela predominam temas que nos mostram uma compreensão "meta-empírica" que transcende o familiar. A partir de uma estrutura dinâmica composta por elementos interativos ao longo da obra, emerge o que Furtado descreve como um "equilíbrio difícil". Nas suas palavras: "É da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa" (1980, p. 15). É imprescindível que a ambiguidade inicial seja mantida ao longo do texto como uma construção que dialoga com todos os elementos da narrativa, não se restringindo apenas aos personagens. Isso possibilita uma reflexão abrangente em todos os planos do discurso, onde a hesitação do leitor emerge como um reflexo dos acontecimentos estruturais e textuais.

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe se ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (Furtado, 1980, pp. 40-41).

É evidente que, mesmo dentro da classificação objetiva de Todorov e de outros estudiosos subsequentes, as diversas obras que são convencionalmente enquadradas no fantástico possuem especificidades que as aproximam ou as afastam do gênero, dependendo da perspectiva com que são analisadas. Devemos utilizar essa classificação de maneira ampla para localizar e orientar a análise sobre as convenções do gênero em questão. Não se trata apenas de rotular, mas sim de empregar essa categorização como instrumento para oferecer uma dimensão historiográfica sobre as formas fílmicas que serão abordadas no decorrer do nosso estudo.

1.2 Realismo mágico ou real maravilhoso

Durante séculos, a América Latina esteve subjugada à influência de seus colonizadores na esfera literária, experienciando o fenômeno descrito pela teórica britânica Jean Franco (1997) em seu trabalho "*Historia de la literatura hispanoamericana*" como a imaginação colonizada, "África, o Caribe, a América Latina passaram pela experiência da colonização. A cultura escrita foi para eles algo que lhes impunham os conquistadores europeus e se converteu no distintivo de uma elite" (p. 11)². Somente em meados do século XIX é que surgiram as primeiras obras com características distintas, e foi necessário esperar até o século XX para testemunharmos a maturidade literária no subcontinente. Foi nesse período que os escritores latino-americanos, conectados com suas raízes, passaram a narrar histórias sobre as mitologias locais, a história dos povos originários, os movimentos revolucionários e a imponência dos rios e florestas. Eles se viram compelidos a refletir sobre a realidade desumana legada pelos exploradores do velho mundo e assumiram o papel de denunciadores, retratando, por meio de romances, as agruras da vida latino-americana. Como mencionou Carlos Fuentes (1969, p. 14): "O romance, desta maneira, se converte na contrapartida literária da natureza desumana e das relações desumanas que descreve: o romance está capturado nas redes da realidade imediata e só pode refleti-la."

Nesse contexto de divergência em relação à perspectiva do colonizador sobre a vida e os dilemas dos outrora colonizados, emerge uma geração de autores cujas obras

² Todas as citações originalmente em línguas estrangeiras foram traduzidas para o português neste estudo.

se destacam principalmente na segunda metade do século passado. Esses escritores não se limitam apenas ao exercício da narração; eles também propõem e promovem novas vertentes e movimentos literários, dedicando-se a refletir sobre a dura realidade latino-americana, marcada por séculos de servidão. Embora adotem uma abordagem realista, eles a permeiam com um olhar fantástico.

Dentre esses pensadores, destacam-se o venezuelano Usler Pietri, conhecido como divulgador do “realismo mágico”; o cubano Alejo Carpentier, que propõe a designação “real maravilhoso” para essa nova vertente; e o argentino Jorge Luís Borges, reconhecido por sua prática de uma narrativa mágica e de uma literatura fantástica.

Jorge Luís Borges é reconhecido como um dos precursores do gênero fantástico na América Latina e um dos que alcançaram maior destaque internacional. O filósofo francês Michel Foucault, na introdução de seu livro “As Palavras e as Coisas”, de 1966, menciona a influência do argentino na composição de sua obra.

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (Foucault, 1966, p. 7).

Borges nunca se dedicou profundamente à discussão do tema da literatura fantástica, embora tenha empregado essa fórmula em suas obras, como destacado pelo ensaísta, crítico literário e figura proeminente no estudo do realismo mágico latino-americano, o uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1980), também biógrafo do autor. “Conquanto seja Borges o responsável pelo uso da fórmula ‘literatura fantástica’ nas letras hispano-americanas, não se encontra em sua vasta obra crítica um trabalho que sintetize suas ideias sobre este tema.” (p. 160)

De acordo o biógrafo, Borges escolheu abordar o estilo da literatura fantástica de forma lateral, frequentemente empregando a ironia e adotando um tom crítico em suas obras, o que lhe concedeu um status de destaque no cenário do pensamento ocidental. Como evidenciado por Monegal:

A frequência com que se cita, ou alude, em textos franceses ou norte-americanos, ingleses ou alemães, à obra de Borges ou à de Paz, é prova suficiente dessa ‘contemporaneidade’, tão dificilmente alcançada por uma cultura [a latino-americana] que, até [há] bem pouco tempo, fora considerada marginal, periférica, meramente repetitiva. (...) Decodificá-los é tarefa de toda pessoa culta, qualquer que seja sua origem. (1980, p. 46).

Foucault adverte que Borges, por meio da linguagem, desafia a nossa concepção da realidade e a lógica que empregamos, demonstrando que esta não é a única possível, sem recorrer a eventos sobrenaturais. Por meio de um novo conhecimento lógico, o escritor é capaz de criar um mundo alternativo, utilizando-se do nosso mundo comum, porém aplicando-lhe novas lógicas, dando origem ao seu universo fantástico.

Como se, libertando-se por uma parte de seus grilhões linguísticos, perceptivos, práticos, a cultura aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutralizasse, que, duplicando-os, os fizesse aparecer ao mesmo tempo que os excluísse e, no mesmo movimento, se achasse diante do ser bruto da ordem. É em nome dessa ordem que os códigos da linguagem, da percepção, da prática são criticados e parcialmente invalidados. (Foucault, 1999, p. 17).

Apesar das inovações, a literatura fantástica de Jorge Luís Borges ainda mantinha fortes raízes no fantástico clássico, caracterizado pela hesitação do personagem diante dos acontecimentos, de forma semelhante ao espectador. Essa tradição remonta aos contos ingleses e à cultura europeia como um todo, apresentando elementos universais que não se prendem às crenças regionais ou à exploração da vida latino-americana. Isso contrasta com os conceitos que surgiram posteriormente, como os de Pietri e Carpentier, que serão abordados adiante.

A pesquisadora Irlemar Chiampi, em seu livro "O Realismo Maravilhoso" (1980), ressalta que esta nova abordagem na literatura representou uma reação ao realismo e ao naturalismo do século XIX, que “chegara à mecanização e ao esgotamento de seus procedimentos.” (p. 20) A autora argumenta que as narrativas centradas nas formas de opressão social e no homem do campo em sua luta contra a natureza acabaram por adotar um "simbolismo estereotipado", falhando em traduzir adequadamente a complexidade estrutural da sociedade latino-americana.

Neste contexto, uma rica produção narrativa emergiu, superando os limites impostos pelo realismo e tornando necessária uma nova denominação que seja capaz de expressar de forma adequada essa nova direção na criação de narrativas ficcionais:

Assim, realismo mágico veio a ser o achado crítico-interpretativo que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão ('mágica') da realidade. (Chiampi, 1980, p. 19).

Antes de nos aprofundarmos na discussão das características do “realismo mágico” e, posteriormente, do “real maravilhoso”, é fundamental explorar o contexto histórico do termo. Podemos dividir esse percurso em dois momentos significativos. O primeiro remonta ao seu registo inicial na vanguarda europeia, datado em 1925, quando o historiador de arte alemão Franz Roh, em sua obra *"Nach-expressionismus, Magischer Realismus: Probleme die Neuesten Europäischen Malerei"*, cunhou o termo para descrever uma nova corrente artística que emergia como uma reação ao esgotamento do expressionismo. Posteriormente, essa obra foi publicada na Espanha sob o título *"Realismo mágico: post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente"*. Monegal, resume o pensamento de Roh ao afirmar:

Compreende-se que o 'realismo mágico' que Roh procura definir é uma espécie de síntese das duas correntes opostas que existiam anteriormente na pintura alemã: a realista, que procura descrever mimeticamente o mundo real, na sua aparência cotidiana, e a expressionista, que tenta explorar o que está oculto, atrás ou dentro das coisas, e para a qual o espírito que contempla é mais importante que a coisa contemplada. (1980, p. 133).

Até esse momento, o termo fora utilizado exclusivamente no contexto das artes plásticas. Com o tempo, sua utilização caiu em desuso na Europa. Foi somente em 1948 que o venezuelano Arturo Uslar Pietri, em seu livro *"Letras y hombres de Venezuela"*, o utilizou para descrever os contos produzidos em seu país nas décadas de 30 e 40 do século passado, os quais foram analisados em sua obra. Tornou-se assim o primeiro a empregar o termo "realismo mágico" para definir uma obra literária, o que assinala o que podemos chamar de segundo marco para o tema: “O fato de que Uslar Pietri continue utilizando o termo ‘realismo’ demonstra, no meu entender, que seu propósito não é o de

suplantar o realismo por outra coisa, mas o de dar-lhe uma nova dimensão: misteriosa, poética, mágica.” (Monegal, 1980, p. 130).

Para Pietri, a concepção do realismo mágico latino-americano pretende não renunciar à realidade tangível em prol da elaboração de uma nova realidade exclusivamente imaginária. É crucial manter uma percepção do real nos acontecimentos e nas representações mágicas do mundo comum. “Não era um jogo da imaginação, mas um realismo que refletia fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional” (Pietri, *s.d.*, p. 275).

Essa abordagem visa espelhar uma sociedade fundamentada em elementos que se distinguem daqueles que influenciam o pensamento colonizador. Segundo o autor, as narrativas latino-americanas dispõem de material suficiente em sua própria historiografia, o que as isenta da necessidade de se vincularem a modelos europeus que limitam o "mágico" ao domínio exclusivo da imaginação, excluindo-o do cotidiano.

O que veio a predominar no conto e a deixar sua marca de uma maneira duradoura foi a consideração do homem como mistério no meio dos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que, na falta de outra palavra, poderia ser chamado de realismo mágico. (Pietri *citado em* Chiampi, 1980, p. 23).

Nesse contexto, o termo se transforma, deixando de ser meramente um meio para a criação imaginativa e passando a ser uma forma de existência intrínseca à América Latina. Constitui também uma resposta ao que vinha sendo produzido na região desde o realismo do século XIX.

Um ano depois da denominação de Pietri, em 1949, o escritor Alejo Carpentier, no prólogo do seu livro "O reino deste Mundo", utilizou o termo "real maravilhoso" para demonstrar as características da realidade histórica e cultural de seu continente. O escritor cubano “contrapõe o racionalismo europeu ao misticismo maravilhoso americano, retratando um novo mundo, envolto numa realidade mágica, onde as crenças, os hábitos e os elementos maravilhosos interagem com a realidade” (Pinho, 2010, p. 46). Ao se dedicar ao estudo desse movimento, Carpentier vai além de seu significado inicial, atribuindo essa nova alcunha ao estilo. Para o escritor, o real

maravilhoso é uma espécie de estranheza enraizada profundamente na cultura de um povo, e que ocasionalmente pode se manifestar na escrita de um livro.

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação de espírito que conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação de maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em milagres de santos não podem curar-se com milagres de santos. (Carpentier, 2009, p. 9).

Para o autor, fica claro que o maravilhoso se manifesta quando ocorre uma alteração inesperada em nosso mundo comum, que ele denomina como “o milagre”. Essa ocorrência proporciona uma revelação privilegiada da realidade, destacando as riquezas que não são perceptíveis à primeira vista. Tal experiência conduz a uma intensidade especial, gerando uma exaltação do espírito que nos leva a um estado limite. No entanto, é imprescindível acreditar nesse acontecimento impossível, pois, sem fé no que estamos vendo, não conseguiremos enxergar o real maravilhoso.

Rodrigues (1988) nos lembra do pensamento de André Breton, que em seu *Primeiro Manifesto* (1924), estabelece o “maravilhoso” – ou “*merveilleux*” em francês – como uma forma de combate “contra a passividade e a submissão do espírito. Breton quer chegar ao homem novo, à libertação total e a uma verdade, a um supra-real.” (Rodrigues, 1988, pp. 56-57). O teórico do surrealismo sugere que uma maneira de alcançar o maravilhoso como forma artística seria através de várias formas “de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo o que tem uma energia e que é tributário do desejo.” (*Ibid.*, p. 57). Ele almeja criar um espaço que una sonho e realidade.

Carpentier, por seu turno, posiciona-se como crítico do surrealismo europeu. Em contraponto com as concepções dos surrealistas, observa que o irreal presente nas obras do movimento europeu é “obtido com truques de prestidigitação, reunindo-se objetos que não se costumam juntar: a velha máquina de costura sobre uma mesa de dissecação (...), os caracóis no táxi chuvoso, a cabeça de leão na pélvis de uma viúva” (p. 7). Carpentier sustenta a crença de que, no surrealismo, nada é natural e orgânico; pelo contrário, tudo é premeditado e fabricado de maneira calculista para criar uma ideia de

singularidade; enquanto o realismo mágico enraíza-se profundamente na cultura local, refletindo o cotidiano de sua população e o misticismo dos povos originários da região: “É aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (Carpentier, 1987, p. 125)

É relevante destacar que uma parte significativa da produção de Carpentier ocorreu fora da América Latina. Conforme observado por Carlos Melo (2010, p. 94), o autor residiu por um período de onze anos na cidade de Paris, onde, pela primeira vez, pôde vislumbrar a América e, a partir dessa perspectiva externa, teve a oportunidade de discernir os verdadeiros fundamentos latino-americanos em termos de um novo espaço de humanidade. Essa distância e visão externa despertaram sua latinidade e possibilitaram seu amadurecimento, embora não tenha sido completamente libertado da influência europeia.

Apesar de sua busca por uma literatura desvinculada do olhar colonizador, ele ainda estava imbuído dessa influência, como podemos observar na citação abaixo:

O automatismo imaginativo de minha cultura ocidental me faz evocar, no ato, o castelo de Macbeth ou o castelo de Klingsor. Mas não. Essas imagens limitadas são inadmissíveis no coração da América virgem. Estas torres de rocha acerada, levissimamente reluzente, são altas demais, ariscas demais sob este céu dramaticamente agitado que se desnuda sobre o vale de Karamata ao clarão de um raio que caiu muito longe, sobre as serras brasileiras. (Carpentier, 2006, p. 13).

Rodrigues relembra que o escritor cubano encontrou o que ela denomina de "essência do maravilhoso americano" durante uma viagem ao Haiti em 1943. Nessa ocasião, ele conheceu as ruínas do reino de Henrique Christophe, um mestre cozinheiro haitiano de origem africana que foi o primeiro nativo a se tornar rei de sua terra. Nessa experiência, Carpentier encontrou uma nova definição “de super-realidade, não na fantasia de um narrador, mas na própria realidade, ainda mergulhada em crenças míticas e religiões primitivas (vodu).” (Rodrigues, 1988, p. 58).

O realismo maravilhoso de Carpentier não visa provocar estranheza no receptor. Nessa abordagem, o maravilhoso está inserido no cotidiano e na realidade, de modo que o insólito se funde ao real. Eventos estranhos e seres surreais não são mais cercados de mistério, pois possuem uma base interna sólida, não exigindo que o leitor decifre sua origem ou seu aparecimento. Carpentier ressalta que o seu real maravilhoso já está

presente no cotidiano da América Latina, com sua riqueza multicultural, contextos históricos, sociais e religiosos. E argumenta que não é necessário que o autor acrescente fórmulas mágicas a essa realidade, que por si só já é maravilhosa. O essencial é apenas descrever a existência desse maravilhoso na realidade, com o intuito de torná-lo visível ao público. Esse elemento já está presente, vivendo de forma consumada pela própria realidade que o envolve, por meio de nuances históricas já enraizadas. Portanto, cabe ao artista apenas o trabalho de narrar. Por outro lado, na denominação “realismo mágico”, se faz necessário que o autor deseje representar o real como algo mágico.

Chiampi (1980) afirma que abdicou da expressão “realismo mágico” – utilizada pelo venezuelano Pietri e por grande parte dos hispano-americanos – também como uma forma de reconhecer a obra e a teoria de Carpentier, que adaptou o termo, mas primeiramente pela vontade de situar a problemática apenas em torno da investigação literária:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural, e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (p. 43).

Para Chiampi, o termo "maravilhoso" está mais alinhado estruturalmente com outras teorias literárias, como no *Fantástico* de Todorov, que tem o "fantástico-maravilhoso" como uma das suas vertentes. Ela argumenta que o conteúdo das obras, frequentemente explorando a magia como tema, contribui de forma equivocada para essa associação, já que a magia, em sua acepção comum, é definida como “a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais.” (pp. 43-44). A magia mantém-se assim contraproducente do ponto de vista teórico e científico. A pesquisadora sustenta que o termo "mágico" é primordialmente utilizado para satisfazer a necessidade de estereotipar o estilo de vida latino-americano aos olhos dos ocidentais, embora ganhe força quando relacionado às ramificações do ocultismo:

Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento: a realidade se torna um símbolo cujo sentido se deve desentranhar; a busca percorre um caminho que vai de símbolo em símbolo e no qual o sujeito sofre um processo de metamorfose gradativa até alcançar a gnose. Por ser um modo de conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito (que sofre a mutação ontológica), a prática mágica difere do conhecimento científico? Suas manifestações entre os povos primitivos são de inestimável valor para a investigação da religião, ritos, mitos e do "pensamento selvagem", cujo impulso mais fecundo arranca da escola antropológica finissecular, representada por Edward B. Tylor, Andrew Lang e James Frazer, entre outros. (p. 44).

Carpentier e Chiampi concordam que o conceito do real maravilhoso estava presente na percepção dos europeus ao chegarem à América, sendo que estes ficaram maravilhados com o que testemunharam: "A estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia." (Chiampi, 1980, p. 50)

Não devemos confundir a noção de maravilhoso dentro do realismo maravilhoso com a do belo. Para Carpentier, o maravilhoso abrange tudo aquilo que representa uma ruptura com a ideia de racionalidade e "civilização", incluindo a violência, a crueldade, o poder tirânico e outros elementos presentes nos assombros da história do continente.

Maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção, ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (Chiampi, 1980, p. 48).

Fica evidente, pela etimologia da palavra apresentada por Chiampi, que ela deriva de coisas admiráveis, as quais podem ser tanto positivas quanto negativas, belas ou abomináveis. Isso preserva, assim, a ideia de que o "maravilhoso" abrange tanto o extraordinário quanto o humano, destacando-se das outras subcategorias do fantástico

clássico. Essa abordagem não separa totalmente o natural do sobrenatural, transgredindo a realidade sem romper completamente com ela, pois o realismo maravilhoso teve origem na América sincrética, misturada, diversa e heterogênea, mas unida por um cordão umbilical comum: um lugar geográfico onde os mitos convivem harmoniosamente com uma racionalidade lógica.

O realismo maravilhoso latino-americano se diferencia do “maravilhoso-puro” de Todorov pela coexistência do elemento real com o maravilhoso, e do “fantástico-puro” por não gerar a hesitação esperada nos personagens quando o evento insólito ocorre. Estes lidam com o acontecimento como algo possível, onde há uma aceitação natural do maravilhoso pelos personagens, contrastando com o choque presente no fantástico todoroviano. Como já observado por Chiampi (1980) e Rodrigues (1988), o sobrenatural está presente na vida da sociedade retratada, influenciado por questões culturais e folclóricas, podendo estas serem escritas ou transmitidas oralmente de geração em geração. Trata-se, portanto, de uma manifestação mágica que faz parte da realidade, permeada por superstições e crenças regionais.

Podemos afirmar, então, que são necessários três fatores para termos o realismo maravilhoso. Primeiramente, o ambiente retratado deve ser o nosso mundo, caracterizado como realista. Em seguida, ocorre a manifestação de algo insólito. Por fim, os personagens reagem a esse evento como algo sobrenatural, embora não de forma totalmente absurda, pois esse acontecimento está ligado às superstições presentes em seu cotidiano.

Chiampi (1980) destaca que esse insólito pode manifestar-se no real maravilhoso de duas maneiras distintas: através do sobrenatural clássico, apresentando, assim, um aspecto mais mágico; e por meio da hipérbole, isto é, do exagero.

Enquanto em alguns, os acontecimentos ou personagens são simplesmente extraordinários (acepção 1), como *Los pasos perdidos*, outros incorporam o maravilhoso-sobrenatural, como *Pedro Páramo* (acepção 2): Outros ainda, amalgamam o maravilhoso hiperbólico com o maravilhoso puro, como *Hombres de maiz* ou *Cien años de soledad*. (pp. 48-49).

O escritor colombiano Gabriel García Márquez, laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1982 pelo conjunto de sua obra, é reconhecido como um dos principais expoentes do realismo mágico ou maravilhoso no mundo, especialmente por sua obra

"Cem Anos de Solidão", que faz uso do maravilhoso hiperbólico, conforme destacado por Chiampi (1980). Para o crítico literário estadunidense Fredric Jameson, em seu artigo "*On Magic Realism in Film*" (1986), os romances do escritor García Márquez da década de 1960 representam o marco literário principal do realismo fantástico latino-americano. Nas palavras de Jameson: "Finalmente, com os romances de Gabriel García Márquez (...) um novo domínio do realismo mágico se abriu (...)" (p. 301). Em entrevista na obra "*El olor de La guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*" (1982), García Márquez relata que seu estilo de escrita e sua maior inspiração eram as histórias contadas por sua avó.

Para ela, os mitos, as lendas, as crenças das pessoas, faziam parte, de maneira muito natural, de sua vida cotidiana. Pensando nela, percebi de repente que não estava inventando nada, apenas capturando e relatando um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, se você quiser, que era muito nosso, muito latino-americano. Lembre-se, por exemplo, daqueles homens que em nosso país conseguem tirar vermes da orelha de uma vaca rezando-lhe orações. Toda nossa vida cotidiana, na América Latina, está cheia de casos como este. (Márquez & Mendoza, 1982, p. 86).

A crítica literária brasileira Bella Karacuchansky Jozef, em seu livro "*A Máscara e o Enigma*", renomeia o tema para "realidade utópica" (Josef, 2006, p. 190), que, para a autora, representa um contraponto à "realidade real" da América inglesa. Ela também aponta que nunca houve, em nenhum período, um consenso entre estudiosos e teóricos sobre a definição total e a distinção entre os conceitos aqui abordados:

Alejo Carpentier, no prólogo do romance *El Reino de este Mundo* refere-se ao "real maravilhoso" da América. Outros autores referiram-se ao "realismo mágico". Para Luís Leal, no "realismo mágico", o autor quer desentranhar o maravilhoso das coisas, captar os mistérios da realidade. Também Valbuena Briones fala da coexistência de mito e fantasia no "realismo mágico". Para Angel Flores, o "realismo mágico" é uma mistura de real e fantástico. Suas ideias são dotadas por E. Dale Cartes, de cujas conclusões nos interessa uma, a de que o "realismo mágico" é a transformação do real em irreal. (Josef, 2006, p. 196).

Para Esteves e Figueiredo (2010), "mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se" (p. 395). Assim como no caso da concepção do fantástico, o

realismo fantástico latino-americano e suas variantes concentram-se em particularidades que se encontram e se distanciam na missão de comunicar as vivências regionais, mas sem perdas do âmago do tema. Conforme indicado pelo pesquisador brasileiro Alysson Siffert (2021) “(...) a diferenciação escolástica entre ‘realismo mágico’, ‘realismo fantástico’, ‘realismo maravilhoso’, etc., [são] em geral baseadas em aparências formais ou em notações estilísticas que jamais atingem o cerne da questão.” (p. 84)

Foi de grande importância apresentar as especificidades e os diferentes pontos de vista sobre a combinação da noção de realismo com os conceitos de insólito, mágico e maravilhoso, como fizemos. No entanto, fica claro que não é necessário separar esses termos como sendo distintos neste estudo, uma vez que esse não é nosso foco principal. Primeiro, isso se deve ao fato de ainda não termos uma convenção acadêmica unânime sobre o assunto.

Por exemplo: a aludida preocupação estilística que Angel Flores enxerga como caracterizadora do “realismo mágico”, o que inclui a “transformação do comum e do cotidiano no insólito e no irreal”, também poderia ser facilmente encontrada no que outros consideram mestres do “realismo maravilhoso”, como Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Márquez.” (*Ibid.*).

Em segundo lugar, o *realismo fantástico* parece ser o conceito mais abrangente de todas as vertentes mencionadas, pois engloba tanto o *realismo mágico* de Pietri quanto o *real maravilhoso* de Carpentier, conforme ressalta Siffert (2021) em seu estudo.

Ademais, já que se trata de uma mera convenção, o termo ‘realismo fantástico’ parece ser o mais apto ou operacional para abranger todas as demais vertentes, isto é, para caracterizar essa tendência geral da literatura latino-americana, sem prejuízo de às vezes se usar ‘realismo mágico’ ou ‘realismo maravilhoso’, conforme o costume em torno de cada autor específico. (p. 84).

Em terceiro lugar, o foco reside na análise de conjuntura, visando contextualizar e reafirmar a presença da fusão entre o realismo e o fantástico, tanto em sua forma pura quanto em suas variantes, como características do estilo de vida latino-americano e de sua expressão artística. Lugar onde acontecimentos fantásticos são traduzidos como parte da realidade.

1.3 Realistas versus formalistas

Para compreendermos o cinema como meio para o desenvolvimento do realismo fantástico na América Latina, é essencial realizarmos uma análise da gênese cinematográfica, explorando o confronto histórico entre realistas e formalistas. Essa classificação binária é amplamente utilizada para destacar dois polos essenciais na discussão sobre o cinema.

A ideia de apresentar esses pontos como antagonistas surgiu nas primeiras décadas da história cinematográfica e continua a influenciar os debates entre cineastas, pesquisadores e teóricos até os dias atuais, um século após sua origem. O crítico de cinema francês, Georges Sadoul, chama essa divisão de uma "bifurcação" da estética cinematográfica em sua aclamada obra "História do Cinema Mundial" (1983), publicada pela primeira vez na França em 1946.

O teórico de cinema alemão Siegfried Kracauer, grande defensor do aspecto realista, reforça a ideia de dois modelos estéticos em seu livro, publicado pela primeira vez em 1960, *"Theory of Film: The Redemption of Physical Reality"* (1997).

Se o cinema nasce da fotografia, as tendências realista e formativa devem estar em operação nele também. É por puro acidente que as duas tendências se manifestaram lado a lado imediatamente após o surgimento da mídia? Como se para abranger a ampla gama de esforços cinemáticos em sua nascente, cada uma foi ao limite na exaustão de suas possibilidades. Seus protótipos foram Lumière, um realista estrito, e Méliès, que deu liberdade à sua imaginação artística. Os filmes que eles fizeram incorporam, por assim dizer, tese e antítese em sentido hegeliano. (Kracauer, 1997, p. 30).

A citação de Kracauer ilustra que o início do cinema, assim como sua evolução ao longo do tempo, é frequentemente dividido entre dois conceitos distintos, remontando aos primórdios dessa forma artística e às figuras históricas a ela associadas. Essa dualidade era representada por personalidades cujas práticas fílmicas e intenções eram contrastantes, mas que contribuíram de maneira fundamental para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Reforçando esse pensamento, o teórico estadunidense James Dudley Andrew, em sua obra "As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução" (1989),

afirma que essa distinção é "lugar-comum e (...) está relacionada ao clichê de que todo filme tem raízes tanto em Méliès quanto em Lumière" (Andrew, 1989, p. 9).

Nessa dicotomia, os irmãos Lumière representavam o realismo, caracterizado por um registro documental, enquanto Georges Méliès era associado ao formalismo, utilizando elementos lúdicos fabricados em estúdio. Esses personagens são frequentemente interpretados como a representação mais pura desse confronto, e, a partir de suas bases, todos os cineastas subsequentes seguiram por um dos dois caminhos.

De acordo com a tradição, a primeira exibição de um filme foi "A Chegada do Trem na Estação" em 1895, no Salão Grand Café em Paris, pelos irmãos Lumière, sendo, portanto, a primeira experiência cinematográfica um filme realista. Méliès, por sua vez, rapidamente desenvolveu técnicas de trucagem, utilizando-as como um fim em si mesmo, e, um ano depois, já estava apresentando suas produções, marcando o surgimento do formalismo.

Apesar dessa ordem cronológica, houve pouco tempo de diferença entre o surgimento das duas correntes, e Andrew (1989) ressalta que, em um primeiro momento, predominou o formalismo. Ele afirma: "Na teoria cinematográfica, acontece de a primeira grande fase de pensamento ter sido quase homogeneamente formativa. Até cerca de 1935 é difícil encontrar um realista capaz de competir com Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balázs ou V.I. Pudovkin." (p. 9).

Apenas décadas depois, a teoria realista ganha força com André Bazin, fundador da revista *Cahiers du Cinéma*, e Siegfried Kracauer, já citado no início do capítulo. Andrew (1989) destaca essa mudança afirmando que "depois a situação mudou, e as sementes da primitiva teoria realista tornaram-se a luxuriante tradição de André Bazin, o crítico de *Cahiers du Cinéma*, e nos Estados Unidos, de Siegfried Kracauer (...). (*Ibid.*).

Os formalistas apostam na estrutura, localizando o potencial artístico do cinema, como observa o cineasta russo Vsevolod Pudovkin em seu livro "A Técnica do Cinema", publicado pela primeira vez em 1926. Um de seus capítulos, "O Roteiro e sua Teoria – Parte II", está presente em Xavier (1983).

O processo de filmagem não é a fixação pura e simples do que acontece na frente da câmera, mas sim uma forma peculiar de representação deste fato. Entre o evento natural e sua aparência na

tela há uma diferença bem-marcada. É exatamente essa diferença que faz do cinema uma arte. (Pudovkin, 1926 citado em Xavier, 1983, p. 68).

Hugo Münsterberg, referido por Andrew (1989) como um dos nomes fortes do formalismo, é autor da obra "*The Photoplay: A Psychological Study*" (2004), publicada originalmente em 1916. Esta foi sua última obra publicada e, segundo Andrew, "escreveu sem precedente[s], e talvez por essa razão a sua não seja apenas a primeira, mas também a mais direta das principais teorias do cinema." (1989, p. 25).

O teórico sentia constrangimento em frequentar salas de cinema, uma vez que os intelectuais contemporâneos depreciavam a expressão artística cinematográfica como "incipiente e tola" (*Ibid.*). Ele dedicou aproximadamente dez meses à visualização de filmes antes de redigir sua obra, o que resultou em uma compreensão visual restrita. No entanto, esse obstáculo foi superado por meio de uma investigação aprofundada da história do cinema, conduzida através de uma pesquisa intensiva.

O cinema, para ele, é a arte da mente, assim como a música é a do ouvido e a pintura, a do olho. Toda a sua tecnologia e sociologia se originam dessa crença. Todas as invenções e uso do cinema foram desenvolvidos para moldar e criar filmes a partir da mente humana. (*Ibid.*, p. 28).

Para Münsterberg, o cinema (ou "*photoplay*", como ele denominava) representava um artifício psicológico e estético. O filme deveria narrar histórias humanas por meio da manipulação das configurações do mundo exterior, sem necessariamente serem imagens da realidade filmada.

O cinema (the photoplay) conta-nos a história humana ao superar as formas do mundo exterior – nomeadamente o espaço, o tempo e a causalidade –, e ajustar os eventos às formas do mundo interior, ou seja, a atenção, a memória, a imaginação e a emoção. É a mente a fonte do cineasta e a substância dos filmes. (Münsterberg, 2004, p. 74).

Fica evidente que o cinema, para o teórico incipiente da ideia formalista, deveria seguir as leis da mente humana e "não as do mundo exterior" (Xavier, 1983, p. 10), como era proposto pelos realistas. Essa ideia ganhou grande destaque com Sergei Mikhailovich Eisenstein, cineasta soviético, apontado por Andrew (1989) como o principal expoente da teoria formalista. Eisenstein apresenta um cinema onde a essência é o fragmento e a

montagem, com o objetivo principal de influenciar a mente de seus espectadores para que reconheçam a realidade de seu papel na perspectiva histórico-sociológica. “O jovem Eisenstein, cuja ambição é dominar absolutamente os recursos de sua arte, busca, antes de mais nada, produzir filmes cujo efeito sobre o espectador seja determinável de antemão de maneira muito certa.” (Aumont, 2012, p. 25).

Para Sergei Eisenstein, a atividade do artista cinematográfico deve ser vista como a de um construtor, que vai montando os tijolos até formar um grande edifício. No caso do filme, é na montagem que se encontra esse papel crucial, pois ela deve determinar a organização da obra.

O cineasta sustenta que, por meio das transições de imagens conflitantes de um plano para outro, o filme consegue construir uma lógica de pensamento, criando significados e provocando um impacto emocional e cognitivo no espectador, algo que, para ele, contrasta com a inércia das produções dos realistas. “O que incomodava Eisenstein nos filmes que via era a ineficiência. O cineasta, achava ele, estava à mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados.” (Andrew, 1989, p. 40).

Machado (1997) indica que o cineasta soviético buscou os princípios de sua modalidade de montagem no modo de escrita das línguas orientais, como, por exemplo, o mandarim, que se utiliza principalmente da articulação de imagens para produzir sentido. “Essa língua representava um desafio para Eisenstein: ela não tinha rigor algum, era destituída de flexão gramatical e, por ser escrita em forma semipictórica, não contava com signos para representar conceitos abstratos.” (p. 148) “. Isso ocorre porque os chineses empregaram em sua língua os recursos básicos de qualquer “povo antigo” para expressar seu pensamento: “no uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência de sentido entre imagens).” (*Ibid.*). Como exemplo, para expressar a ideia de “amizade”, os chineses combinam pictogramas de cão, simbolizando a fidelidade, e uma mão direita, usada para cumprimentar amigos. Esse é o ponto inicial da chamada “montagem intelectual” de Eisenstein.

Uma montagem que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à ideia abstrata e “invisível”. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava

na possibilidade de construir conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, sem passar necessariamente pela narração, e chegou mesmo a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr (Outubro/1928)* e *Staroie i novoie (O velho e o novo/1929)*. (*Ibid.*, p. 149).

Em seu livro "O sentido do filme" (2002), escrito durante a Segunda Guerra Mundial e publicado pela primeira vez em 1942, Eisenstein discute sobre sua montagem intelectual: "É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo em contextos e séries intelectuais." (p. 36). Ele próprio denomina essa forma como o meio e o método. "Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do "cinema intelectual" (*Ibid.*).

Eisenstein e grande parte dos cineastas soviéticos da época não valorizavam filmes que simplesmente reproduziam o mundo real. Para eles, a verdadeira vocação de um filme era gerar discursos, que deveriam ser "menos como representação do que como discurso articulado" (Aumont, 1995, p. 79).

Andrew (1989) destaca que o reconhecimento concedido a Eisenstein nas teorias formativas é equiparável ao atribuído a André Bazin na teoria realista, cujos ensaios são considerados inquestionavelmente os mais importantes. "Como Eisenstein, Bazin nunca construiu um sistema claramente dedutivo, mas suas ideias realmente têm uma lógica e uma consistência sólidas, e sua própria diversidade e complexidade lhe dão uma riqueza e um impacto cultural que só encontram rival em Eisenstein." (p. 113). Bazin é notável por ser o primeiro crítico a desafiar de maneira eficaz os formalistas.

O teórico realista acreditava na valorização da unidade espacial na filmagem dos eventos, dispensando grandes interferências na montagem. Esta abordagem visa ressaltar o realismo, considerando que a sequência natural capturada pela câmera é suficiente para expressar uma ideia de realidade na película. Essa concepção foi expressa em uma série de publicações a partir de 1959, intituladas "*Qu'est-ce que le Cinéma?*", que foram traduzidas literalmente em sua publicação brasileira como "O que é o Cinema?" (2018). Em suas próprias palavras:

Partindo da natureza fotográfica do cinema, fica fácil, na verdade, nos convenceremos de seu realismo. Longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico no cinema enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua contraprova mais convincente. A ilusão não está fundada no cinema, como está no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado. O truque deve ser materialmente perfeito: o "homem invisível" deve usar pijama e fumar cigarros. (Bazin, 2018, pp. 173-174).

Seu pensamento e escrita coincidiram com o surgimento do neorealismo italiano, o qual apresentava afinidades estéticas com suas ideias, tornando-o amplamente reconhecido e conquistando a plateia que admirava esse novo cinema pós-guerra. Sua revista, *Cahiers du Cinéma*, lançada em 1951, ascendeu para se tornar a publicação crítica mais influente do cinema.

Para Bazin, a câmera deveria agir como uma "janela para o mundo", observando e capturando os eventos de forma passiva. Aumont (1995) salienta que, na concepção do crítico, "o principal é de fato o evento como pertencente ao mundo real ou a um mundo imaginário análogo ao real, isto é, enquanto sua significação não é 'determinada a priori'" (p. 73). Residindo sua apreciação no "evento real em sua continuidade" (p. 74).

O realismo "baziniano" tem como objetivo transmitir ao público uma representação imagética próxima à nossa realidade física. "Bazin proclamou a dependência do cinema em relação à realidade. 'O cinema atinge sua plenitude', disse, 'sendo a arte do real'" (Bazin, 1955 citado em Andrew, 1989, p. 115). Nesse contexto, o filme é considerado realista pela experiência que proporciona à sua audiência, não apenas por se assemelhar ao real. O teórico sustenta que o respeito pelo que ele denomina como "real" deve ser manifestado tanto na fase de captura das imagens quanto na etapa de montagem do filme, de modo que a apreciação da obra se aproxime de uma percepção natural.

No que diz respeito à captação, o autor afirma que o plano-sequência e com profundidade de campo, características do neorealismo italiano, são capazes de evocar a totalidade dos acontecimentos. Deve-se utilizar lentes que não deformem o personagem, ângulos mais nítidos e, principalmente, um amplo campo de visão que possa capturar todos os personagens em ação. Se temos duas ou mais ações ocorrendo simultaneamente em uma cena, é recomendável enquadrá-las no mesmo plano ou

manter uma conexão visual contínua, a fim de alcançar o efeito do real. “O realismo reside aqui na homogeneidade do espaço” (Bazin, 2018, p. 396).

Bazin afirma que o realismo no cinema está intrinsecamente ligado ao espaço. Ele considera o cinema como a arte do real, pois consegue captar a fisionomia real de um objeto e o espaço que este ocupa em nosso mundo comum. Robert Stam (2003), em seu livro “Introdução à Teoria do Cinema”, sistematiza o pensamento de Bazin sobre o realismo cinematográfico: “O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios.” (p. 92).

Em contínuo diálogo com o neorealismo, Bazin argumenta que o cinema possui uma forte afinidade com a fotografia, pois não necessita da intervenção humana; depende apenas de uma máquina, de algo mecânico, para capturar a realidade. Em contraste, outras formas de arte, como a pintura, a escultura e a música, dependem irrestritamente da intervenção do artista.

Sendo a natureza da fotografia destacada como o ponto culminante desse processo, pois não há intermediários entre o objeto e a máquina, permite-se uma representação natural e direta. Bazin (2018) evidencia que a fotografia e, posteriormente, o cinema, representam o ápice das artes na busca pela estética realista. Esta estética, previamente explorada por pintores, foi revolucionada pelo surgimento da câmera fotográfica, liberando os artistas da obrigação de copiar fielmente a realidade e permitindo-lhes explorar outros aspectos estéticos de sua arte. “Até o aparecimento da fotografia e, depois, do cinema, as artes plásticas, principalmente nos retratos, eram os únicos intermediários possíveis entre a presença concreta e a ausência” (p. 163).

Siegfried Kracauer complementa Bazin ao determinar que o cinema se diferencia de outras artes tradicionais, pois os cineastas devem moldar a realidade como matéria-prima. Ele tinha uma certa aversão à ideia de conceber o cinema como arte. O teórico alemão “questionou a primazia do ‘cinema como arte’. Enquanto Balázs, Arnheim e Munsterberg procuravam caminhos para provar que o cinema poderia ser uma arte, Kracauer concluiu que, indo pelo caminho da arte tradicional, o cinema perde seu caráter singular.” (Andrew, 1989, p. 98).

Bazin (2018) não considera a montagem como uma das essências do cinema, ao contrário dos formalistas e concebe a ideia de “montagem proibida”, onde ele argumenta

que "quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida". (p. 81). Em uma espécie de defesa em ser fiel a realidade, deve se respeitar a continuidade espacial para conseguir trazer conexão com o público e manter a autenticidade do realismo. "O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária". (p. 82).

Assim, a montagem deve servir principalmente para organizar as diferentes seleções da realidade em um encadeamento dramático e narrativo, em vez de manipular nossa percepção da cena como fazia os formalistas, "de modo que, apesar do caráter concreto de cada imagem, ela teria apenas valor de narrativa e não de realidade. Não haveria diferença essencial entre a sequência cinematográfica e o capítulo de um romance que relatasse o mesmo episódio imaginário." (*Ibid.*, p. 396).

Podemos observar nas duas teorias, de forma resumida, que o realismo carrega características miméticas, ou seja, a imitação da realidade, enquanto o formalismo é voltado para a diegese, isto é, o discurso.

Bazin (2018), demonstra certo desprezo pela montagem de atração de Eisenstein e pela montagem paralela do cineasta estadunidense D.W. Griffith, argumentando que essas técnicas não exploram plenamente o potencial do cinema para alcançar a estética realista. Para o teórico, a montagem não deve apenas sugerir os fatos, mas sim apresentá-los conforme são.

É atribuído a Griffith um dos primeiros usos do cinema como linguagem, sendo pioneiro ao sequenciar histórias com cenas e planos, unindo-os como fragmentos que formam um todo. Para Machado (1997), ele sistematiza perfeitamente a união entre a diegese, atribuída aos formalistas, e a mimese, atribuída aos realistas.

O filme documental (ou mais frequentemente a sua simulação) segue as convenções da fotografia e da pintura, em que o conceito de "ponto de vista" é flutuante, ao passo que o filme encenado em estúdio segue as convenções da cena teatral, ou seja, da frontalidade. A novidade que o sistema de Griffith introduzirá na nascente narrativa cinematográfica será a fusão das duas correntes: ele vai unir a encenação com o documento, a história fictícia com o efeito de realidade, a diegese com a mimese. (Machado, 1997, p. 57).

Eisenstein (2022) não deixa de reconhecer a importância do estadunidense na montagem soviética, sendo esta fortemente influenciada por ele, embora o formalista faça algumas ressalvas a respeito.

O papel de Griffith é enorme, mas nosso cinema não é nenhum parente pobre, nem um devedor insolvente dele. Era natural que o espírito e o conteúdo de nosso próprio país fosse, nos temas e assuntos, muito além dos ideais de Griffith e de seus reflexos nas imagens artísticas. (p. 204).

Para ele, Griffith “nunca foi muito além do humanismo levemente sentimental de velhos cavalheiros e doces madames da Inglaterra vitoriana (..)” (*Ibid.*), sendo um exemplo claro de um liberal, cuja moralidade não aborda profundamente as questões fundamentais através da justiça social. Isso se reflete em suas obras, onde “A moral piedosa de seus filmes não se eleva além da acusação cristã de injustiça humana e em nenhuma parte de seus filmes soa um protesto contra a injustiça social.” (*Ibid.*).

Griffith mantém estreitas relações com os ensinamentos legados pelo precursor formalista Méliès. Uma evidência disso é uma citação atribuída a Griffith, mencionada por Sadoul (1983), na qual o cineasta expressa sua gratidão a Méliès pelos seus ensinamentos, destacando-o como figura central.

Griffith disse um dia (sem conhecer Méliès muito bem): “Eu devo-lhe tudo”. Esta declaração oficial era mais verdadeira do que o seu autor supunha. Mas Griffith, para ser mais preciso, deveria ter dito: “Eu devo tudo a Lumière e Méliès”, pois com estes dois homens tinha começado um duelo antitético em que Griffith foi, devido ao seu gênio, um dos árbitros. (Sadoul, 1983, pp. 60-61).

Méliès merece destaque em nosso estudo, pois, como aponta a pesquisadora portuguesa Maria Aparício em sua obra “A Verdade da Ficção: O Cinema das Estórias e a História do Cinema” (2012), é gradualmente, “entre arabescos, fantasia e humor, [que] Méliès vai, sobretudo, delineando as características essenciais das práticas que são hoje fórmulas clássicas incontornáveis do designado ‘cinema fantástico’”. (p. 196).

Foi com o ilusionista francês que o cinema se revelou como uma arte narrativa capaz de produzir ficção, ou filmes fantásticos. Sua obra mais reconhecida, “Viagem à Lua” (1902), é apontada como um dos marcos iniciais do cinema fantástico. Méliès conseguiu levar ao cinema todo o fantástico presente em seus shows de mágica. Philip

Kemp, na obra "Tudo sobre Cinema", reforça que o que está presente em seus filmes é “seu amor pelo ilusionismo, unindo o fantástico ao macabro” (2011, p. 17).

Aparício (2012) destaca que, além dos ganhos estéticos, o cinema também teve avanços técnicos com Méliès. Ele foi “pioneiro da dupla exposição ou do *slow* e do *fast motion*, Méliès experimentou, desde o início do cinema, todas as potencialidades fílmicas - técnicas e, em parte, tecnológicas - da nova arte.” (p. 213). Mesmo que grande parte de seus filmes tenham se perdido, os que ainda podem ser vistos “são exemplos claros da modernidade do cinema dito “fantástico” e da sua mais profunda inscrição na especificidade das formas do cinema, quer estejamos perante a película de celuloide, quer se trate de cinema puramente digital.” (p. 213-214). Os filmes do cineasta eram repletos de personagens e ações que, até os dias de hoje, estão presentes no cinema fantástico e continuam a impressionar plateias de todo o mundo:

Magos, fantasmas, espectros, corpos decapitados (e.g., *L'exécution de Marie reine d'Écosse*, 1896), inventores e charlatães, levitações de objectos, fadas, feiticeiras, deuses e demónios, animismos e personificações (e.g. a lua é uma mulher) são figuras que habitam, hoje como ontem, o universo do cinema, definindo uma outra abordagem do mundo, emoldurada por mitos ou cenários góticos e mediatizada pelas máquinas de cena e pelas trucagens. (*Ibid.*, p. 196).

Assim como Méliès, a francesa Alice Guy-Blaché, “primeira mulher cineasta e responsável por mais de 300 curtas-metragens entre 1897 e 1906” (Parkinson, 2002, p. 18), é reconhecida como uma das responsáveis por introduzir o fantástico no cinema. Com seu filme “A Fada do Repolho” (1897), ela conseguiu, através de truques de efeito, construir um dos primeiros filmes de ficção narrativos. Segundo Guy-Blaché, sua primeira obra era composta por:

Um cenário pintado por um pintor de leques (e fantasista) do bairro fazia uma decoração vaga, com fileiras de repolhos de madeira cortados por um carpinteiro, figurinos alugados aqui e ali ao redor da Porte Saint-Martin. Como atores: meus amigos, um bebê gritando, uma mãe ansiosa pulando de um lado para o outro no foco da câmera, e meu primeiro filme *La Fée Aux choux* nasceu. (Blaché, 1986, p. 28).

Os filmes da cineasta, igualmente os de Méliès, são repletos de técnicas que continuam a ser utilizadas pelo cinema de ficção e por grandes cineastas da atualidade, mais de um século após suas primeiras utilizações, conforme destaca Aparício (2012).

Embora beneficiárias dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos, na sua essência, as ilusões do cinema continuam hoje a ser muito idênticas, permanecendo profundamente mergulhadas, e para sempre, nesse fim-de-século, e nos «Serões Fantásticos» de Méliès. Entre o autocarro que se transformou em carro fúnebre e o osso que se transmutou em nave espacial, nada se passou... (p. 208-209)

A lista de filmes e diretores que têm como referencial os ensinamentos de Méliès, assim como Griffith, é extensa e abrange cineastas de todas as partes do globo. “É assim com o cinema fantástico contemporâneo que, ancorado em novas e velhas tecnologias, mas fiel às técnicas embrionárias dos primeiros filmes, continua a projectar os sonhos e pesadelos dos homens.” (*Ibid.*, p. 213).

Os cineastas do realismo fantástico latino-americano são um exemplo notável disso. Eles souberam aproveitar tanto os ensinamentos dos Lumière e seu registro documental para criar uma abordagem próxima ao real, quanto os ensinamentos de Méliès, com seu estilo lúdico, para criar uma ambientação fantástica. Assim, conseguiram traduzir na grande tela todo o realismo mágico de Uslar Pietri e o real maravilhoso de Carpentier.

2 CINEMA LATINO-AMERICANO

“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 fronteiras, de língua e problemas comuns.”

(Rocha, 1981, p. 50)

2.1 Espaço-tempo e identidade cultural

Reunir em um mesmo contexto todas as especificidades e a multiculturalidade de um povo que se estende geograficamente desde a *Tierra del Fuego*, na Argentina, até aos muros que dividem a fronteira entre o México e os Estados Unidos, passando por uma diversidade cultural inestimável, configura-se como uma tarefa complexa.

Entretanto, os elementos que os unem são mais robustos do que os que os separam, tais como suas raízes culturais comuns, que mesclam preceitos indígenas, ibéricos e africanos. Sua fala e escrita latina compartilha o mesmo espaço geográfico com centenas de línguas pertencentes aos povos originários. E, sobretudo, sua luta diária pela dignidade de vida, outrora subtraída por seus colonizadores, como observado por Eduardo Galeano, “nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza pois alimenta a prosperidade dos outros, dos impérios e de seus mandantes locais.” (1971, p. 11). A América Latina possui uma voz singular que emana de diversas fontes, mas ressoa de forma quase uníssona.

Em meio a esta reflexão sobre a cultura regional, é pertinente estabelecer aqui um diálogo com as ideias do geógrafo Milton Santos, que atribui grande importância ao entendimento da relação espaço-tempo como um ponto referencial para a compreensão da história social de um determinado território. Santos ressalta que:

O espaço, considerado como um mosaico de elementos de diferentes eras, sintetiza, de um lado, a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade. (...) a noção de espaço é assim inseparável da ideia de sistemas de tempo. (1985, pp. 21-22)

Este enfoque permite compreender a forma como as dinâmicas culturais e sociais moldam as identidades regionais – como é o caso, neste estudo, da identidade latino-americana – além de evidenciar como as transformações ao longo do tempo influenciam as vivências contemporâneas e suas formas de se comunicar.

Definir o conceito de espaço implica uma vasta gama de abordagens que abrangem desde o campo das ciências humanas até às exatas. Considerando essa amplitude de definições, baseio-me nas premissas de Santos, pois neste estudo estamos tratando de um recorte de espaço geográfico, lugar de destaque do aclamado geógrafo brasileiro. Para ele, “o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá.” (Santos, 2004, p. 63)

A partir desta concepção, podemos afirmar que o espaço constitui um conjunto integrado de elementos físicos e de ações humanas, cuja compreensão não pode ser obtida pela análise isolada dos dois componentes. O sistema de objetos está associado à construção e à modulação dos elementos naturais, enquanto o sistema de ação está vinculado às práticas culturais e sociais. Esses dois elementos não subsistem de maneira independente; estão intrinsecamente interligados e interagem em um contexto espacial compartilhado.

Neste sentido, o enquadramento espacial emerge como um agente participativo na formação e no desenvolvimento de uma sociedade: “Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais.” (Santos, 1988, p. 25). De forma resumida, é imprescindível considerar a dinâmica e a interação entre a natureza (elemento físico) e a sociedade (elemento de ação), pois são essas interações que compõem a ideia de espaço.

No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar com uma máquina. Através da presença destes objetos técnicos, hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico. (Santos, 2004, p. 63).

Santos aponta para a maneira como esse espaço contribui para a formação de novas técnicas e conhecimentos, e como os objetos naturais determinam a evolução social, às vezes como barreira e às vezes facilitando o desenvolvimento de certas ações humanas. Além disso, o espaço é considerado um fato social, afetando diretamente a vida das pessoas, uma vez que se manifesta como um resultado histórico sobre os indivíduos, possuindo características objetivas que persistem independentemente das percepções individuais.

[O espaço] existe fora do indivíduo e se impõe tanto ao indivíduo como à sociedade considerada como um todo. Assim, o espaço é um fato social, uma realidade objetiva. Como um resultado histórico, ele se impõe aos indivíduos. Estes podem ter dele diferentes percepções e isso é próprio das relações entre sujeito e objeto. Mas uma coisa é a percepção individual do espaço, outra é sua objetividade. (Santos, 2008, p. 161).

Neste espaço definido, "o homem vai impondo à natureza suas próprias formas, a que podemos chamar de formas ou objetos culturais, artificiais, históricos" (Santos, 1988, p. 89). Em outras palavras, por meio do processo de objetificação, o ser humano molda os recursos naturais de acordo com suas necessidades, transformando-os em objetos culturais. Esses objetos podem variar desde pequenas ferramentas até a arquitetura, bem como a configuração de sistemas sociais.

Para Santos, não ocorre uma homogeneização completa da cultura, pois "cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente" (2004, p. 273). Mesmo com o avanço da globalização, os territórios mantêm suas identidades locais, tornando crucial o estudo dessas distinções para compreender e capturar seus elementos centrais.

Esse lugar é onde a cultura assume sua dimensão material e simbólica, integrando não apenas influências globais, mas também locais, tanto em nível nacional quanto regional. Essas influências são fundamentais para a formação e expressão cultural, tanto em suas manifestações práticas quanto simbólicas: "Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada." (2006, p. 144).

O pensador afirma ser impossível conceber a evolução do espaço sem considerar o fator tempo e sua dimensão histórica, uma vez que o tempo é a base fundamental da

evolução da sociedade juntamente com o espaço. Somente ao considerar a interação desses dois elementos é possível estudar as diversas formas de organização espacial.

Seria impossível pensar em evolução do espaço se o tempo não tivesse existência no tempo histórico (...) A sociedade evolui no tempo e no espaço. O espaço é o resultado dessa associação que se desfaz e se renova continuamente, entre uma sociedade em movimento permanente e uma paisagem em evolução permanente. (...) Somente a partir da unidade do espaço e do tempo, das formas e do seu conteúdo, é que se podem interpretar as diversas modalidades de organização espacial. (Santos, 1979, pp. 42-43).

A partir dessa interação entre tempo e espaço, ocorre o desenvolvimento social, com a apropriação do homem desses elementos para seu progresso e a consolidação de sua identidade cultural. Isso se manifesta inicialmente pela capacidade adaptativa do ser humano dentro desse espaço e temporalidade, os quais desempenham um papel crucial em seu crescimento e amadurecimento identitário.

O geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert da Costa, alinhado com as ideias de Santos, destaca que nossa existência dentro de um espaço já nos confere uma identidade social, e essa delimitação em si é uma maneira de reforçar uma identidade regional. Ele afirma: "A própria delimitação política do território forja ou fortalece identidades como os nacionalismos e os regionalismos." (1988, p. 19)

Costa traz ao debate o conceito de região, definido como um espaço com identidade cultural. Em suas palavras, região é "um espaço (não institucionalizado como o Estado-nação) de identidade ideológico-cultural e representatividade política, articulado em função de interesses específicos, geralmente econômicos, por uma fração ou bloco "regional" de classe que nele reconhece sua base territorial de reprodução." (p. 25)

Iná Elias de Castro, geógrafa e autora do livro "O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino" (1992), reforça o pensamento dos autores utilizados até ao momento, destacando que compreender o conceito de região requer entender a relação entre sociedade e o espaço em que está inserida. Ela afirma que "estes ampliam-se, estreitam-se e exprimem-se pelos diferentes signos da paisagem" (p. 32), evidenciando a existência de um vínculo íntimo entre eles. O conceito de região, assim,

é visto como uma construção que surge das trocas resultantes da transformação dos objetos naturais pelo homem, refletindo esse processo de interação.

Há, em termos de relação homem-meio, dois níveis de identidade, um imediato, ou primário, estruturado individualmente, que podemos chamar de Topofilia, e outro estruturado coletivamente, na dinâmica das relações sociais, que caracterizaria um espaço de vivência mais ampla, conformando uma identidade espacialmente maior, que seria a região. A região é, então, uma fração estruturada do território. Por constituir uma estrutura, a região possui uma identidade que permite diferenciá-la do seu entorno. (1992, pp. 32-33)

O conceito de região é construído historicamente e está intrinsecamente relacionado com o contexto social e o território. É possível observá-lo e identificar sua identidade, que é caracterizada por aspectos internos únicos determinados por essa interação. Essa definição surge da interação da identidade de um grupo social com uma porção específica de um território, onde as diferenciações desse grupo e as particularidades do lugar em que está inserido são os elementos que conferem essa identidade cultural.

Enquanto construção espacial, a região é a característica dos processos sociais e incorpora sua dinâmica. Esses processos, entendidos como ação humana, econômica, política ou cultural sobre uma base natural, estruturam em conjunto a construção do espaço em áreas geograficamente delimitadas, moldando suas peculiaridades e identificando-se com elas. (...) A região, portanto, possui uma dimensão territorial e uma dimensão social que interagem e configuram uma escala particular do espaço. (...) a região é o espaço vivido, ou seja, o das relações sociais mais imediatas e da identidade cultural (1992, p. 33).

Partindo deste pressuposto, a pertença a uma região já implica uma atribuição de identidade ao grupo específico de pessoas que ali residem, o que por sua vez dá origem à cultura ou identidade cultural. O sociólogo jamaicano Stuart Hall enfatiza que a identidade cultural é concebida como “uma espécie de ‘verdadeiro modo de ser’ coletivo, oculto no seio de muitos outros ‘modos de ser’ mais superficiais ou impostos de forma artificial, que as pessoas com uma história e ancestralidade em comum partilhariam.” (Hall, 2006, p. 22).

Em seu celebre livro “Identidade cultural na pós-modernidade”, o autor nos apresenta três concepções de identidade, sendo uma delas o sujeito sociológico.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e 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”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (*Ibid.*, p. 11).

Esta perspectiva, que, ao longo do tempo, se tornou a compreensão sociológica clássica sobre o tema, sustenta que a identidade é formada na “‘interação’ entre o eu e a sociedade” (*Ibid.*). O indivíduo mantém a sua essência interior, que é o seu “eu real”, mas esse sujeito é moldado e transformado por meio de um diálogo contínuo com os “mundos culturais exteriores” e as formas identitárias que estes oferecem: “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura.” (p. 12).

Para Hall, é na esfera cultural que ocorre a luta pela significação, havendo aí uma mudança fundamental no âmago das disputas pelo poder. Essas evoluíram das configurações físicas, diretas e coercitivas no campo de batalha para configurações no campo simbólico e discursivo. Na esfera da cultura, ocorre uma luta por narrativas e significados culturais na busca pelo poder, que se configura como uma espécie de política cultural e respetivas manipulações.

Não devemos nos surpreender, então, que as lutas pelo poder deixem de ter uma forma simplesmente física e compulsiva para serem cada vez mais simbólicas e discursivas, e que o poder em si assuma, progressivamente, a forma de uma política cultural. (Hall, 1997, p. 20).

Nessa reflexão sobre as lutas culturais na busca pelo poder, é imprescindível dialogar com o pensamento do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, que se dedica ao estudo do que ele denomina por “epistemologias do sul”. Esse conceito representa uma orientação para ampliar os saberes e formas de pensar o mundo a partir dos conhecimentos e práticas do “sul global”, diante da exaustão percebida no pensamento intelectual e político do “norte global”. Isso resulta em uma ampliação das fontes do saber. Como Santos afirma: “Uma epistemologia do Sul assenta em três

orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul.” (Santos, 1995, p. 508).

Na obra "Epistemologias do Sul", organizada por Santos em conjunto com Meneses (2009), os autores argumentam que toda a forma de experiência social tem o poder de produzir e reproduzir conhecimento, e, quando isso ocorre, dá origem a uma ou várias epistemologias. "Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido" (Santos & Meneses, 2009, p. 9). Para ele, não há conhecimento sem o exercício da prática e a presença dos atores sociais, e essas práticas subsistem no interior das relações sociais. Com a imensa gama de relações, surgem diferentes epistemologias.

As diferenças podem ser mínimas e, mesmo se grandes, podem não ser objeto de discussão, mas, em qualquer caso, estão muitas vezes na origem das tensões ou contradições presentes nas experiências sociais, sobretudo quando, como é normalmente o caso, estas são constituídas por diferentes tipos de relações sociais. No seu sentido mais amplo, as relações sociais são sempre culturais (intra-culturais ou inter-culturais) e políticas (representam distribuições desiguais de poder). (Santos & Meneses, 2009, p. 9).

Os autores afirmam que a epistemologia dominante só foi possível a partir de uma política de opressão dos povos pelos sistemas coloniais e pelo capitalismo moderno, suprimindo todas as formas de saberes e práticas sociais que não estavam alinhadas com os interesses dos detentores do poder no sistema geográfico mundial. (Santos, Meneses e Nunes, 2004).

Esse pensamento está presente e dialoga com as obras do escritor brasileiro Ailton Krenak, primeiro membro indígena da Academia Brasileira de Letras, que, em seu livro "A vida não é Útil" (2020), destaca: "Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos" (Krenak, 2020, p. 44).

No caso da América Latina, essa tentativa de apagamento da identidade cultural foi uma das marcas do período colonial e também da atual política neoliberal. Isso se deu através do genocídio dos povos originários e do apagamento cultural por meio do etnocídio. No entanto, ainda podemos observar algumas faíscas de resistência que

continuam acesas, como veremos ao longo da próxima parte deste estudo. O cinema foi um dos principais meios apropriados por artistas latino-americanos para expressar sua identidade cultural e resgatar os saberes ancestrais dos povos originários – trabalhando os conceitos desenvolvidos pelos autores que se dedicaram a pensar a América Latina de dentro para fora, em um processo com características de descolonização cultural.

2.2 Primórdios do cinema latino-americano

John King, em seu livro *"El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano"* (1994), descreve que após a primeira exibição dos irmãos Lumière em Paris, em poucos meses, vários cinegrafistas já estavam presentes na América Latina, trazendo consigo os primeiros filmes "em busca de cenários exóticos para filmar" (p. 22) e realizando projeções inicialmente nas grandes cidades, como Buenos Aires, Caracas, Cidade do México e Rio de Janeiro, e posteriormente nas cidades do interior.

King destaca apenas Argentina, Brasil e México nos primeiros capítulos de seu livro, que abrangem o que ele denomina como "primórdios" do cinema latino-americano, que vai do final do século XIX até o ano de 1930, pois para o autor eram "os únicos países em que propriamente pode se afirmar que estabeleceram indústrias cinematográficas, embora bem precárias ou instáveis, nesse período" (*Ibid.*, p. 18).

Assim como na obra citada de King, daremos ênfase aos cinemas da Argentina, Brasil e México nessa subdivisão do estudo, pois se verificou nas bibliografias pesquisadas que o trio possuía as chamadas culturas urbanas com maior dinamismo na América Latina. Foram grandes centros onde o cinema pôde se instalar e se desenvolver de maneira pujante nesses primeiros anos e posteriormente foram esmagados pela indústria hollywoodiana. Podemos observá-los como modelos ampliados de tudo que ocorria na região naquele momento, sendo os outros países identificados com os mesmos paradigmas, mas em uma menor escala.

Quando os primeiros filmes chegaram a Buenos Aires, que formava uma sociedade em rápido crescimento demográfico e econômico, foram muito bem recebidos. Em pouco tempo, os pioneiros do cinema argentino já estavam filmando pequenos cinejornais e documentários que tinham como cenário os casarões e as fazendas dos latifundiários que controlavam a economia e a política local, além dos

portos que recebiam milhares de imigrantes diariamente, incluindo jovens cinegrafistas vindos da França e, mais particularmente, do sul da Itália. Segundo King (1994), “Os primeiros cinegrafistas, como Eugenio Py e Federico Valle, filmaram desfiles militares, cerimônias oficiais, feiras rurais, caminhadas dominicais ou manobras navais.” (p. 25).

O primeiro filme argentino de ficção, com atrizes reconhecidas localmente, foi *"El fusilamiento de Dorrego"*, dirigido por Max Gallo e exibido pela primeira vez em 1908. Após sua estreia, houve uma subsequente proliferação de melodramas, em grande parte influenciados pelo teatro e cinema italiano, que persistiu até a segunda década do século XX, obtendo grande sucesso junto ao público local. Como é o caso de *"Nobleza gaucha"* (1915), que narra a história do rapto de uma mulher por um rico proprietário de terras, posteriormente resgatada por um nobre gaúcho.

Além da predominância do melodrama, destaca-se *"El último malón"* (1916), obra do antropólogo Alcides Greca, na qual o diretor emprega uma abordagem documental ficcionalizada para reconstruir um massacre indígena ocorrido na virada do século. Nesse contexto, Greca recria as condições de vida dos povos originários e os coloca como protagonistas de sua própria versão dos acontecimentos.

King destaca *"El Negro"* Ferreyra como o diretor que definiu a década de 1920 no cinema argentino. Diferente de outros cineastas que se concentravam em filmar o centro de Buenos Aires, Ferreyra voltou-se para a vida nos subúrbios da capital, o que, para o autor, resultou em um excelente material ficcional. Apesar do rápido crescimento econômico, a cidade *porteña* ainda carregava o fardo de ser um dos centros de prostituição do início do século XX. No entanto, nas palavras de King: o cinema argentino da época lançava um tom cor-de-rosa sobre a sórdida realidade.” (1994, p. 30).

Os primeiros filmes feitos no México foram captados por cinegrafistas enviados pelos próprios irmãos Lumière, com o objetivo de registrar as belezas locais. A comercialização ocorreu da mesma maneira que na Argentina e no Brasil: primeiro nos grandes centros urbanos e depois seguindo as linhas dos trens para o interior. A diferença em relação à Argentina e ao Brasil é que, inicialmente, no México, o cinema enfrentou resistência local, principalmente na Cidade do México, onde houve um rápido veto municipal. “As autoridades consideravam o cinema como entretenimento corruptor da classe baixa, viveiro de excessos lascivos.” (King, 1994, p. 33). Esse pensamento se desfez em pouco tempo; em 1903, cineastas mexicanos começaram a filmar “paisagens

pitorescas, arquitetura urbana, festivais folclóricos, atividades de Diaz [ditador mexicano], sua família e amigos eram os tópicos favoritos e até mesmo alguns filmes de ficção rudimentares foram produzidos. (*Ibid.*, p. 33).

O vigor cinematográfico mexicano emergiu com as batalhas da Revolução Mexicana, que teve início em 1910. “Tratava-se, então, de uma guerra em que a representação cênica seria muito importante: um campo de destruição, mas também de percepção” (King, 1994, p. 32). O cinema tornou-se um espaço onde os combatentes da revolução poderiam disseminar suas ideias e até mesmo tornarem-se estrelas das películas. O escritor mexicano Carlos Fuentes, em seu livro "*Gringo Viejo*" (1985), descreve que o revolucionário Pancho Villa percebeu que o cinema poderia ser seu maior aliado diante da revolução e uma forma de catapultar seu nome e ideais para lugares e tempos distantes.

Villa já estava seduzido, não houve necessidade de convencê-lo novamente, ele já entendeu que a pequena máquina poderia capturar o fantasma de seu corpo, embora não a carne de sua alma - esta pertencia apenas a ele, à sua falecida mãe e a revolução-; seu corpo em movimento, generoso e dominante, seu corpo de pantera, que poderia ser capturado e solto novamente em um quarto escuro, como um Lázaro emergindo não dos mortos, mas de um tempo e espaço distante, em uma sala escura e sobre uma parede branca, onde quer que seja, em Nova York ou Paris. (Fuentes, 1985, p. 161).

Em 1914, por 25 mil dólares, Villa firmou contrato com a *Mutual Film Corporation*, sendo um de seus fenômenos de bilheterias, e figura central dos primeiros filmes de batalha, a empresa dois anos depois teria Charles Chaplin como outro membro de seu *casting*.

Villa assinou contrato com a Mutual Film Corporation e, em troca de vinte e cinco mil dólares, concordou em manter as outras empresas cinematográficas fora do palco dos combates, lutando em plena luz do dia sempre que fosse possível e reconstituía cenas de batalha se não obtivessem filmes satisfatórios no calor dela. (...) eles [*Mutual film*] logo se vangloriaram nos outdoors de estarem oferecendo os filmes da "Guerra do México" feitos sob contrato com General Villa, do exército rebelde." (King, 1994, p.36).

O revolucionário chegou a adiar suas execuções para um horário com melhor iluminação e se preocupava com o alinhamento dos prisioneiros frente à câmera, mantendo um diálogo constante com o cinegrafista; “estava bem ciente do poder do show.” (King, 1994, p. 32). Em um ataque a uma cidade na fronteira dos Estados Unidos, o revolucionário foi capturado e morto por ordem do presidente estadunidense Woodrow Wilson; “sua imagem, no entanto, continuaria a fascinar Hollywood, que tentou várias abordagens de sua personificação, desde Wallace Beery até mesmo Yul Brynner.” (*Ibid.*, p. 37).

O campo de batalha tornou-se um lugar de grandes oportunidades para a filmagem de documentários. King recorre ao autor belga-brasileiro Jean-Claude Bernadet (1987) para afirmar que os historiadores costumam dar maior importância ao cinema de ficção em detrimento do cinema documental. No entanto, no caso dos primeiros anos do cinema na América Latina, devemos reconsiderar essa hierarquia de importância. Saturados por ficções internacionais que dominavam o mercado local, os cineastas latino-americanos precisaram se voltar para a produção de documentários, inicialmente focando nas riquezas naturais e nas elites econômicas e políticas. Com a explosão da Revolução Mexicana, essa prática cinematográfica ganhou novos contornos.

O crítico brasileiro Jean-Claude Bernadet disse que as histórias do cinema tendem a dar importância a longas-metragens argumentais [ficção] em detrimento do documentário. Tal ênfase abriga uma visão errônea da produção na América Latina, especialmente na era do filme mudo. Com mercados saturados por filmes franceses e italianos, e a partir da década de 1910 pelos blockbusters americanos, o trabalho dos cineastas locais foi, nos primeiros tempos, confinado a representar (...) a abundância da mãe natureza, por um lado, e a adulação das panelinhas políticas, por outro. No entanto, a Revolução quebraria esse ritual para trazer à tona combinações novas, estranhas e dinâmicas. (Bernadet, 1987, citado em King, 1994, p. 32).

Aurelio de los Reyes (2002) reforça que os primeiros anos da revolução foram um período pujante para o cinema documental, afirmando que “a Revolução estimulou os cinegrafistas nacionais a levarem sua peculiar linguagem cinematográfica às suas últimas consequências.” (p. 43). Além disso, foi uma importante fase para a formação de público, pois na época os cinemas se espalhavam rapidamente pela Cidade do México, que abrigava os revolucionários e muitos mexicanos que, com suas regiões em guerra, encontraram refúgio na capital.

Esse ciclo só terminou quando Victoriano Huerta chegou à presidência através de um golpe e censurou a exibição de documentários sob o pretexto de que estes incitavam a população contra o governo, deixando-os revoltosos.

Ao contrário da forte exploração da linguagem documental, os filmes ficcionais mexicanos se restringiam a “quase todos melodramas sentimentais e, frequentemente, não preenchiam as expectativas de convocar sentimentos nacionais. (King, 1994, p. 40). A abordagem principal para estimular o sentimento mexicano era filmar as áreas rurais em todos os seus aspectos, associando nacionalismo à variedade e diferença da paisagem”. (*Ibid.*). Sem grandes experimentações como as obras documentais, esses filmes “tendiam a incorrer em formas estáticas de imagem fixa, em vez de desenvolver a teoria e prática da imagem em movimento.” (*Ibid.*).

King aponta que um dos destaques no cinema ficcional durante os tempos da revolução foi "*El automóvil gris*" (1918), que “insistiu na tradição do realismo documental mexicano, contaminado pelas séries norte-americanas de gangsters. Dirigido por Enrique Rosas, trata das desafiadoras incursões de uma gangue que operou na Cidade do México em 1915.” (*Ibid.*, p. 40). Rosas, cineasta e fundador da primeira produtora de cinema do México, a *Azteca Films*, permaneceu como diretor de filmes de ficção. "*El automóvil gris*" foi um grande sucesso de crítica e público. Para King, o filme utiliza técnicas modernas de câmera e surpreende na utilização do suspense. As execuções são tratadas da maneira mais realista possível, com a utilização de verdadeiras cenas de condenações.

A obra não poupou esforços para documentar a ficção e incluiu cenas da execução, a contratação do investigador que capturou os criminosos para que se representasse a si mesmo no filme, e o uso expressionista da paisagem urbana e rural do México. Durante as perseguições automobilísticas, a câmera frequentemente se mostra mais interessada na variedade das ruas do que na tensão dramática da caçada humana. O filme evita os debates políticos gerados pelos roubos – parece claro que alguns cúmplices eram importantes líderes políticos – e se concentra em uma reconstrução ágil dos assaltos e na consequente investigação policial; além disso, faz um bom uso do suspense e das modernas técnicas de câmera. (1994, p. 41).

Na década de 1920, a cinematografia mexicana não conseguiu capturar a efervescência e a vitalidade cultural que o México (e outros países latino-americanos como o Brasil) estavam vivenciando, como nas artes plásticas, com um grande

protagonismo feminino, como a destacada Frida Kahlo, e seu realismo mágico latino-americano. O cinema mexicano mergulhou em melodramas familiares e filmes sem grandes destaques estilísticos, tendo que aguardar até o advento do som para alcançar avanços importantes, levando a música popular mexicana e as histórias narradas em seu teatro popular para a grande tela.

A chegada do cinema ao Brasil coincidiu com os primeiros anos do país como república, em um momento de tranquilidade entre o governo recém-empossado e as elites oligárquicas. A exportação de café representava uma força econômica significativa, juntamente com um aumento da urbanização, especialmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. O país recebia uma imigração massiva de europeus, principalmente italianos (cerca de 2 milhões chegaram nessa época). Esse cenário criou um ambiente propício para o rápido desenvolvimento do cinema, tanto em número de salas quanto em número de produções no país. Como observar o historiador e crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes.

(...) uma vez que a energia elétrica se industrializou no Rio de Janeiro, as salas de exibição se multiplicaram como coelhos. No início, os proprietários desses locais comercializavam apenas filmes estrangeiros, mas logo começaram a produzir os próprios filmes e, conseqüentemente, durante um período de quatro ou cinco anos, a partir de 1908, o Rio de Janeiro experimentou um florescimento da produção cinematográfica, que o historiador mais importante do período denomina Belle Époque do cinema brasileiro. (Gomes, 1982, *citado em* King, 1994, p. 43).

Para competir com o grande número de obras ficcionais que chegavam do exterior, a maioria dos cineastas brasileiros do período se dedicava ao documentário com temas regionais. “Partidas de futebol, atos cívicos e desfiles militares eram frequentemente exibidos na forma de cinejornais.” (King, 1994, p. 43). Esses temas tinham grande aceitação pelo público urbano da época e podiam facilmente competir pela predileção com as obras internacionais, pois os filmes refletiam as paixões nacionais, como o futebol, diferentemente do que chegava dos Estados Unidos ou da Europa.

Quase não se observava o retrato das classes operárias na grande tela, nem de movimentos políticos como no caso do México. Os filmes eram basicamente a imagem da aristocracia ou do estilo de vida da classe média: “Suas modas, suas autoridades, seus

luxos e comodidades em modernas cidades e espetaculares paisagens rurais. As cenas da paisagem virgem podiam ser incluídas nesse discurso de modernidade, mas apenas para destacar o vigor desmedido de uma jovem nação em desenvolvimento.” (*Ibid.*, pp. 43-44). Os próprios donos dos cinemas eram os produtores dos filmes, criando-os para serem exibidos em seus próprios estabelecimentos. Dessa forma, não se constituiu uma teia industrial capaz de formar um grupo de apoio que pudesse competir com a indústria estrangeira.

Especialmente na cidade do Rio de Janeiro, a produção cinematográfica se diversificou, destacando-se os filmes policiais que reconstituíam crimes famosos. Este gênero se tornou o mais célebre e continua influente no cinema brasileiro até os dias de hoje. O precursor foi "Os Estranguladores" (1908), dirigido pelo cineasta luso-brasileiro António Leal. O cinema dessa época também evocou com sucesso a musicalidade brasileira, com cantores, duplas ou bandas dublando as películas por trás das telas em uma tentativa de sincronizar o som ao vivo com as imagens.

Apesar do sucesso instantâneo, na segunda década do século XX, o cinema nacional entrou rapidamente em declínio, logo após a Primeira Guerra Mundial, quando os produtores, que eram também donos dos cinemas, perceberam que teriam uma maior rentabilidade trazendo apenas títulos estrangeiros. Como apontam Ella Shohat e Robert Stam: “A belle époque do cinema brasileiro aconteceu entre 1908 e 1911, antes do país ser invadido pelas companhias de distribuição norte-americanas logo após a Primeira Guerra” (2006, p. 60).

O Brasil se tornou o quarto mercado mais importante para as produções estadunidenses, enquanto sua produção nacional reduziu-se a apenas 4% do mercado. As produções da época tentavam "apelar para temas explicitamente nacionalistas (dramas de costumes, romances históricos, clássicos da literatura e tipos regionais como os caipiras ou montadores de cavalo) para conquistar um público cujos gostos se formavam cada vez mais segundo os modelos de Hollywood" (King, 1994, p. 45).

Indo contra a tendência predominante das produções do período, o cineasta e produtor Luiz de Barros optou por filmar uma gama diversificada de obras, incluindo adaptações literárias como "Ubirajara" de 1919, baseado no livro homônimo do escritor José de Alencar. A obra contém características de exaltação da cultura nacional, protagonismo indígena e crítica à colonização e ao etnocídio.

Assim como ocorreu no México e na Argentina, os movimentos de vanguarda no Brasil não foram totalmente apropriados pelo fazer cinematográfico. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um marco e é considerada pela crítica como o início do movimento modernista no país. Este evento “incluiu música, artes plásticas, poesia, prosa e conferências e debates sobre teoria estética, mas poucas referências ao cinema.” (*Ibid.*, p.46).

A grande contribuição estética da Semana de Arte Moderna foi o movimento antropofágico, liderado pelo escritor Oswald de Andrade e seu Manifesto Antropofágico. Este movimento envolveu artistas de várias áreas, incluindo pintores como Tarsila do Amaral, esposa de Oswald de Andrade. Tarsila conseguiu capturar a essência do ser brasileiro em suas pinturas, incorporando elementos do realismo fantástico, como em seu quadro "Abaporu"³(1928).

[O movimento] sugeria que o único trato possível com o imperialismo cultural era através do canibalismo criativo, digerindo e reciclando as influências estrangeiras mediante o sarcasmo e a paródia. Contudo, não puderam apontar modos imediatos de digerir e remodelar Hollywood. Oswald de Andrade reivindicou os índios tupis como canibais nacionalistas. Sua famosa versão das dúvidas de Hamlet (*'Tupi or not Tupi, that is the question'*) foi uma pergunta que os cineastas não puderam responder com alguma certeza. (King, 1994, p .46).

Apesar de o cinema não ter recebido destaque dentro da Semana de Arte Moderna, as bases apresentadas pelos modernistas influenciaram toda uma geração de cineastas e serviram como uma das principais referências do Cinema Novo, que será estudado na próxima parte do capítulo. Como já apontado por King, uma das ideias centrais dos modernistas era o movimento antropofágico, influenciados pelos indígenas antropófagos, que comiam os guerreiros rivais que perdiam a batalha afim de conquistar sua força. O movimento artístico tinha como base o canibalismo criativo, onde as

³ Em tradução livre para o português, "Abaporu" pode ser interpretado como "aquele que come gente".

influências estrangeiras eram "comidas" de forma crítica, digeridas e recicladas, como explica o cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso⁴ em seu livro "Verdade tropical".

[O movimento antropofágico] desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos novos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (1997, p. 182).

Ainda que o cinema brasileiro não tenha tido proeminência no movimento de vanguarda nos anos de 1920, o início dos anos 1930 foi marcado, segundo Saulo Mello, por “um filme que, com o passar do tempo, se transformou no que veio a se chamar um 'mito' na história cultural brasileira: Limite” (1996, p. 13), de Mário Peixoto, que estreou em 1931. “Limite é uma obra insólita tanto no cinema brasileiro quanto no mundial. No primeiro não tem ascendentes nem descendentes; no segundo tem ascendentes e até irmãos – mas não tem descendentes” (Ibid., p. 13). Stam (1995) explica os complexos elementos presentes no filme:

Criativamente, o filme tende à abstração, recontextualizando frequentemente os objetos por meio de enquadramentos excêntricos e aproximando-se desconcertantemente de forma exagerada. A beleza plástica e a sensualidade tátil das imagens contrastam com o pessimismo estrutural do filme. (...) A edição coloca tomadas idênticas em diversos contextos sintagmáticos, mudando estruturalmente seu significado. As analogias visuais relacionam rodas de trem e máquinas de costura, cabos de telégrafo e árvores, um peixe e a proa de um navio. E o paroxístico tour de força da sequência da tempestade consiste em sete tomadas da violência das ondas e dos redemoinhos de água, tudo editado com um frenesi apto para sugerir uma tempestade em alto mar. (pp. 308-309).

⁴ O movimento antropofágico influenciou Caetano Veloso, juntamente com outros artistas brasileiros como Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), a dar início ao Movimento Tropicalista no final da década de 1960.

Entre o ano da Semana de Arte Moderna e a estreia do filme de Peixoto, houve um despontar do cinema regional em diversas partes do país, como observa Mello: “Apareceram, então, sinais de atividade cinematográfica tanto nas cidades quanto, e principalmente, no interior – os chamados “ciclos regionais”, dos quais o de Cataguases, que revelou Humberto Mauro, foi o mais importante.” (1996, p. 15). Mauro vivia no interior de Minas Gerais e fazia seus filmes com a ajuda de seus familiares. Ao alcançar o sucesso, relutou em filmar nos grandes centros, como o Rio de Janeiro, pois sua essência se fazia no interior. O cineasta acreditava que o advento do som poderia salvar o cinema brasileiro da invasão estrangeira, devido à pouca familiaridade do público brasileiro com a língua inglesa. “Esses avanços, pensava, poderiam dar um golpe mortal nos filmes estrangeiros, sufocados pela língua nativa e pelas canções do Brasil contemporâneo. Sem dúvida ele deveria ter razão, mas o certo é que ele se enganou.” (King, 1994, p.49).

Assim como o trio de países estudados até aqui, os cineastas dos demais países latino-americanos também se utilizaram de imagens que simbolizavam as identidades nacionais, “em uma tentativa de competir com as divas italianas e com as estrelas de Hollywood.” (*Ibid.*, p. 50). Destacavam-se filmes com temáticas indígenas, adaptações de clássicos da literatura nacional e filmes sobre a luta pela independência.

Na Colômbia, nos anos vinte, por exemplo, o cinema recorreu aos clássicos da literatura, em particular *María*, de Jorge Isaacs, levada à tela em 1922, ou *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, filmada em 1924. Na Bolívia, dois filmes de meados dos anos vinte, *Corazón Aymará* e *La profecía del lago*, dedicaram-se a temas indígenas, embora tenham enfrentado problemas de censura. Em 1929, *Wara, Wara* (As estrelas) abordou a resistência dos índios contra os conquistadores. O filme chileno mais conhecido dos anos vinte, *El húsar de la muerte* (1925), cuidadosamente restaurado nos anos sessenta, evocou as lutas independentistas de Manuel Rodríguez. (*Ibid.*, p. 50).

Apesar dos esforços, os proprietários dos cinemas, que até então eram os principais produtores da região, decidiram que era mais lucrativo apenas importar filmes do que os produzir, sufocando drasticamente o cinema regional, conforme aponta Jorge Schnitman.

Os empresários de cinema locais acharam mais rentável se transformar em uma burguesia comercial do que em uma burguesia industrial, apesar de o sucesso comercial de alguns filmes latino-americanos da época muda indicar que o potencial estava presente. É claro, então, que o cinema, como inovação, teve uma sorte completamente diferente nas duas Américas. Enquanto os Estados Unidos tinham as condições técnicas, financeiras e de amplitude de mercado que permitiam introduzir inovações em seus aspectos de produção, distribuição e exibição, o capitalismo dependente latino-americano só podia desenvolver seus aspectos de distribuição e exibição com base nas películas estrangeiras, em detrimento da produção local. (1984, p. 19).

O cinema latino-americano teve que esperar até a década de 1950, pouco tempo depois de Pietri e Carpentier apresentarem suas sistematizações do realismo fantástico latino-americano, para voltar a apresentar relevantes inovações estéticas, de movimento e, conseqüentemente, destaque global. Foi de maneira quase consoante com o "*boom*" dos escritores latino-americanos, através do chamado Cinema Novo, movimento germinado em solo brasileiro que se estendeu aos demais países da região, que o cinema latino-americano voltou aos holofotes. "A magia de ver filmes, de fazer filmes, de escalar o muro ou de derrubar o muro, todos estes desejos contraditórios foram [e continuam sendo] partilhados pelos cineastas latino-americanos e pelo seu público." (King, 1994, Pág. 20).

2.3 Cinema Novo e ditadura militar

O realismo fantástico latino-americano surgiu, conforme apontado em nosso primeiro capítulo, como uma forma de apresentar uma nova perspectiva sobre a realidade circundante e como um contraponto às ideias hegemônicas. Ademais, outro ponto que merece destaque em sua popularização na literatura e, em pouco tempo, no cinema, é sua relação de resistência à implementação das ditaduras militares na América Latina.

Sua representatividade nos conhecidos "anos de chumbo" é notória, como observa Gretha Leite Maia (2016) em seu artigo "Alumbrar-se: Realismo Mágico e Resistência às Ditaduras na América Latina". Para a autora, o conceito foi utilizado como uma forma de preservar a memória coletiva e resistir durante a Ditadura Militar que se instaurou em grande parte dos países da América Latina na segunda metade do século passado. Maia aponta que o realismo fantástico na literatura latino-americana em

relação à repressão militarizada "foi uma maneira de reagir por meio da palavra." (p. 377). E foi também por meio da imagem e do som, no nascimento do Cinema Novo brasileiro (que exerceu grande influência no Cinema Novo latino-americano), que o realismo fantástico conseguiu ganhar destaque e se mostrou como um instrumento de fazer cinema em tempos de repressão.

No contexto histórico, o realismo mágico surgiu num dos períodos mais conturbados da América Latina. Entre as décadas de 1960 e 1970, os países latino-americanos viviam a instalação de regimes de governo marcadamente ditatoriais. O realismo surge como uma forma de reação, utilizando o elemento mágico como reforço das palavras contrárias aos regimes dos ditadores, tentando driblar a censura comum a esses regimes. (*Ibid.*, p. 377).

Todorov, na obra estudada em nosso primeiro capítulo, já sublinhava: "Mais que um simples pretexto, a fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras: os excessos sexuais serão melhores aceitos por todo tipo de censura se for dada à conta para o diabo" (1975, p. 167). O fantástico constitui um meio eficaz de contornar a censura e abordar temas ainda considerados tabus pela sociedade, permitindo uma crítica contundente de forma velada. No contexto da América Latina, isso se aplica particularmente à sanguinária ditadura militar que assolou o continente, como a do Brasil, que perdurou de 1964 a 1985.

De forma sistemática, Todorov elenca temas que foram abordados de maneira disfarçada no fantástico, pois eram considerados tabus sociais e religiosos de forma institucional, como a sensualidade e temáticas LGBT. Ele observa que quando se está em contato com uma obra fantástica, "tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje" (1975, p. 167). Em tempos de ditaduras, muitos temas que poderiam ser tratados de forma realista e direta foram suprimidos. Peter Penzoldt, em "*The Supernatural in Fiction*" (1952), concorda com Todorov ao afirmar que, "para muitos autores, o sobrenatural não era mais que um pretexto para descrever coisas que jamais se atreveram a mencionar em termos realistas." (p. 146).

Para Marcelo Mello (2021), não foi por acaso que o fenômeno literário do realismo fantástico teve sua ascensão em períodos de ditaduras militares na América Latina, reforçando que "as distopias do realismo mágico com frequência aparecem diretamente

vinculadas ao contexto político" (p. 97). O pesquisador destaca a grande ênfase dada a uma estética alegórica, "na medida em que a alegoria permitia contornar as restrições da censura política imposta pela Ditadura Militar" (p. 94).

Em tempos de repressão, coube aos cineastas do Cinema Novo a missão de contar histórias, frequentemente utilizando o realismo fantástico, de maneira sutil, como uma forma de resistência e de despertar do seu público.

Que relação pode ser feita entre a instalação das ditaduras e seus dispositivos de terror e a capacidade de resistência a esses regimes? É possível dizer que se descobriu, na narrativa fantástica, uma espécie de redenção: a capacidade de elaborar uma versão de um presente/passado traumático pelo desejo profundo de falar de liberdade sob uma ditadura." (Maia, 2016, p. 377).

O Cinema Novo brasileiro representou um marco não apenas para a cinematografia nacional, mas também é considerado um movimento que deixou legados significativos para a história do cinema mundial. Influenciado pelos movimentos de vanguarda europeus, como o experimentalismo soviético e o neorealismo italiano, e em diálogo com a *Nouvelle Vague* francesa, os cineastas do Cinema Novo conseguiram unir o que havia de melhor do realismo e do formalismo para retratar a face e a alma do Brasil profundo na grande tela.

O movimento brasileiro não foi uma cópia dos movimentos europeus; conseguiu incorporar características distintas e criar um cinema com identidade tropical. Liderado por figuras como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, conseguiu ser um instrumento de protesto, ampliando no écran as injustiças sociais vivenciadas em terras brasileiras.

"Barravento" (1962), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, é considerado um dos marcos iniciais do movimento brasileiro, assim como a obra "Vidas Secas" (1963), de Nelson Pereira dos Santos. "O cinema que pretendiam fazer deveria ser "novo" no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiriam também um novo modo de filmar." (Carvalho, 2006, p. 290).

Os cineastas do Cinema Novo buscavam, em seus filmes, responder a questões fundamentais para se fazer cinema em um país em desenvolvimento, repleto de problemas sociais e estruturais: "O que deveria dizer o cinema brasileiro; como fazê-lo

sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição.” (*Ibid.*, p. 290). Os diretores não estavam apenas refletindo sobre como deveriam filmar em termos conceituais, mas também em termos práticos, em um Brasil com pouco ou quase nenhum investimento cultural. Assim, nasceu a concepção glauberiana de filmagem "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" (*Ibid.*), que se tornou um dos motores do movimento cinematográfico.

O envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (*Ibid.*).

Glauber Rocha foi uma das figuras mais emblemáticas do Cinema Novo, não apenas pelo sucesso de seus filmes, tanto nacional quanto internacionalmente, mas também por ter sido um dos principais articuladores do movimento. Para compreendermos o Cinema Novo, é essencial entender e resgatar um pouco da história e do pensamento de Rocha, que se revela como a linha principal para decifrar a complexidade do movimento cinematográfico. O cinema de Glauber estava intrinsecamente ligado à ideia de espaço-tempo e identidade cultural, conceitos que introduzem a reflexão deste capítulo.

É notável, em Glauber, o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito no processo) pela violência. Apoiado em Frantz Fanon, ele explicita tal sentimento em ‘Por uma estética da fome’, acentuando a demarcação dos lugares e o conflito estrutural que deriva da barreira econômica-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido. (Xavier, 2004, p. 21).

Os cineastas do Cinema Novo não tinham apenas a intenção de captar os acontecimentos ou reviver capítulos da história brasileira. Eles acreditavam que estavam escrevendo, através de seus filmes, um "novo" capítulo dessa história, não como agentes observadores e passivos, mas como seres ativos, protagonistas históricos, à semelhança dos revolucionários da Revolução Mexicana.

A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos - social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil. (Carvalho, 2006, pp. 291-292).

O movimento pode ser dividido em três fases, cada uma com seus blocos temáticos interligados. A primeira fase, que compreende os anos de 1960 até o golpe militar em 1964, focava amplamente no cotidiano do nordeste brasileiro, suas crenças e mitologias. Esta fase destaca a sociedade fortemente rural e seus trabalhadores, bem como a fome e a miséria que permeavam a região.

A segunda fase, que ocorreu de 1964 a 1968, desenvolveu-se durante a ditadura militar que assombrava o Brasil. Os cineastas se viram obrigados a ressignificar o propósito do Cinema Novo, buscando analisar e refletir sobre os acontecimentos políticos brasileiros, "bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país" (Carvalho, 2006, p. 292).

Nesse período, Glauber Rocha lançou seu manifesto "*Eztetyka da Fome*" (1965). O cineasta já havia recebido reconhecimento internacional com sua segunda obra, "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), que estreou no Festival de Cannes e concorreu à Palma de Ouro. Apesar de ter lançado seu escrito no início da segunda fase do movimento, em Gênova, na Itália, durante a *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, Glauber explora em sua tese a fase inicial do Cinema Novo, destacando que o ponto central do movimento é um manifesto sobre a fome. "De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer." (Rocha, 2004, p. 65).

Para o cineasta, "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência" (*Ibid.*, p. 67). No Cinema Novo, essa violência se manifesta através da brutalidade de suas imagens e sons, que não escondem o que, segundo Rocha, grande parte das sociedades

burguesas deseja ocultar: são "filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto." (*Ibid.*, p. 66). Rocha destaca a diversidade com que a questão foi incorporada e mostrada ao mundo pelos cineastas do movimento.

Vai desde o fenomenológico (Porta das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras. (*Ibid.*, p. 65).

A última fase do Cinema Novo começou em 1968, ano em que a ditadura militar intensificou o cerco contra a liberdade política e artística, instituindo a tortura através do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) como política de estado. Neste período, "avolumavam-se os processos no Departamento de Censura para interditar obras das várias manifestações artísticas e os cinemanovistas eram bastante visados" (Carvalho, 2006, p. 302), até 1972. O aumento da repressão por parte do governo ditatorial e sua vigilância sobre os cineastas cinemanovistas deram "lugar ao que os críticos chamam de terceira fase do cinema novo, a fase *canibal e tropicalista*." (King, 1994, p. 165).

Influenciados pelas ideias do movimento antropofágico e pelo tropicalismo, os cineastas utilizaram esses movimentos como estratégia de resistência. "Ambos os termos, canibalismo e tropicalismo, referem-se a estratégias de resistência. O tropicalismo explora o choque entre o modo de vida tradicional e anacrônico brasileiro e os discursos ultramodernos dos anos sessenta" (*Ibid.*). Devido ao desenvolvimento desigual da sociedade brasileira, muitas vezes o tema era explorado exaltando o exotismo brasileiro e suas possibilidades cômicas, que eram mostradas "através da lente desses artistas sofisticados que mostravam e expressavam a pobreza e a estupidez do país." (*Ibid.*). E o termo "canibal" é derivado dos modernistas, como já explorado neste estudo. "O canibalismo é uma forma maliciosa de nacionalismo cultural, que sugere que os produtos do primeiro mundo podem ser digeridos e reciclados pelos colonizados como uma maneira de contrapor o imperialismo econômico, social e cultural" (*Ibid.*, p. 166).

Um dos filmes mais proeminentes dessa fase é a adaptação do romance modernista de 1928, de mesmo nome, de Mário de Andrade (um dos criadores da Semana de Arte Moderna): "Macunaíma" (1969), dirigido pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade.

O filme (...) transforma o maior dos estereótipos negativos - o canibalismo - em um recurso artístico positivo. Misturando o discurso do movimento antropofágico do modernista Oswald de Andrade com o tema do canibalismo que permeia o romance, o diretor transforma o canibalismo em trampolim para uma crítica do regime militar repressivo e do modelo capitalista predatório que animava o curto 'milagre econômico' brasileiro. (Stam & Shohat, 2006, p. 307).

Mitos e crenças da sociedade brasileira são representados de maneira estereotipada no filme, levados à sua máxima expressão, um exemplo extremo da comicidade tropicalista. Em meio a eventos oníricos, o realismo mágico proporciona um passeio pelo carnaval brasileiro.

Em 1971, Glauber Rocha, exilado pelo regime militar e após ter recebido a Palma de Ouro de Melhor Diretor em Cannes, além de ter sua obra canonizada pela crítica, lançou seu segundo manifesto, intitulado "*Eztetyka do Sonho*". A tese foi apresentada pela primeira vez aos acadêmicos da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. O cineasta não buscava mais explicar o estado de miséria vivido na América Latina, especialmente no Brasil, de maneira estritamente racional, política e religiosa como em seu primeiro manifesto. Em vez disso, ele mergulhou no inconsciente latino-americano e em sua mítica. Da brutalidade e do realismo da fome, Glauber evolui para o surrealismo e os delírios causados pela fome.

É o conteúdo irracional da cultura do "Terceiro Mundo" que vai ser valorizado. "A qual não pretende ser realista, mas mitopoética, sem jamais separar mito e história nem poética e política." (Silva, 2018, p. 237). Em "*O Leão de Sete Cabeças*" (1970), filmado na República do Congo, o cineasta já se mostrava em direção à sua nova estética. A obra "radicaliza sua busca do inconsciente coletivo, em direção à *Eztetyka do Sonho*." (Ibid.).

Glauber deixa de lado o campo racional, dominado por uma razão opressora, e adentra o campo do mito e da não racionalidade. "Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda." (Rocha, 2004, p. 251). Recorrendo ao fantástico do argentino Jorge Luís Borges, o cineasta explora uma espécie de sensibilidade dilatada que se volta para os mitos originários que compõem a formação latino-americana. Como observa Silva, "[ao] invocando o surrealismo de Borges, [Rocha] lança a noção de irracionalidade na

arte, seu grito de guerra de independência (ou de autonomia estética)” (2018, p. 237).

Rocha declara em seu manifesto:

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida. (Rocha, 2004, p. 251).

Glauber assim articula em seu projeto artístico um mergulho nas irrealidades libertadoras preconizadas por Borges, relacionando-as com as características predominantes do pensamento latino-americano, como os mitos locais, a religião e a revolução. Este último, como destacado em nosso estudo, foi amplamente explorado desde os primórdios do cinema latino-americano

O cineasta enfrentou a censura que o perseguiu até o final de sua vida. Durante os trabalhos da Comissão da Verdade, instaurada pelo governo brasileiro para investigar os crimes da ditadura militar, descobriu-se tentativas de assassinato contra Glauber enquanto ele estava exilado em Portugal. Rocha nunca se deixou pressionar pelas ameaças dos militares, pois seu enfrentamento era intrínseco ao Cinema Novo. Conforme afirmou, “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiaescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo.” (2004, p. 67).

O Cinema Novo brasileiro buscou uma forte aproximação cultural entre os povos colonizados, do Sul Global, especialmente entre América Latina e África: “Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil” (*Ibid.*, p. 67). Além disso, visava uma unidade latino-americana, influenciando movimentos em outros países do continente: “A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da América Latina” (*Ibid.*). Para Glauber Rocha, “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (*Ibid.*).

2.3.1 O cineasta e o escritor

O Cinema Novo de Glauber Rocha tinha um notável admirador: o escritor Gabriel García Márquez. Em entrevista a Ernesto González Bermejo, publicada na obra "*García Márquez habla de García Márquez*" (1979), o colombiano demonstra seu entusiasmo com a produção fílmica do movimento brasileiro e sua relação com o conceito de realidade latino-americana.

- [Márquez] [A] realidade são também os mitos das pessoas, as crenças, suas lendas; é a sua vida cotidiana e intervêm em seus triunfos e fracassos. Percebi que a realidade não era só os policiais que chegam matando gente, mas também toda a mitologia, todas as lendas (. . .) isso é preciso incorporar.
- [Entrevistador] Glauber Rocha no cinema
- [Márquez] Exato: os brasileiros estão fazendo isso no cinema de forma estupenda. Quando usas esse compasso mais amplo para medir a realidade latino-americana, percebes que ela atinge níveis absolutamente fantásticos. (Márquez *citado em* Bermejo, 1979, p. 53).

A proximidade do cinema com Márquez sempre esteve presente em sua vida. No livro "Notas de Prensa: 1980-1984", publicado em 1991, há relatos dessa ambígua relação, que para o escritor colombiano é comparável a um casamento mal resolvido.

Nestes dias de tantas entrevistas, uma pergunta que se tem repetido sem trégua é sobre minhas relações com o cinema. Minha única resposta tem sido a mesma de sempre: são as de um casamento mal avençado. Ou seja, não posso viver sem o cinema nem com o cinema, e a julgar pela quantidade de ofertas que recebo dos produtores, também ao cinema acontece o mesmo que comigo. (Márquez, 1991, p. 339).

Gonzalo Sánchez, em sua obra "*Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?*" (2019), relata uma lembrança do próprio Márquez: sua chegada a Roma em 1954 como correspondente do jornal colombiano *El Espectador*, com a intenção de estudar roteiro no *Centro Sperimentale*, instituição na época dirigida por Luigi Chiarini. No entanto, ao chegar, o autor descobriu que o curso de roteiro não existia e foi obrigado a estudar direção cinematográfica.

Quando cheguei lá, descobri que não existia o curso de roteiro, mas sim o de direção. Então, fiz esse curso. Mas a coisa mais importante que aprendi para o cinema foi a moviola, a montagem. Percebi que no cinema existe uma possibilidade que não é a mesma da literatura: a edição como parte fundamental da linguagem. (Marques *citado em* Sanchez, 2019, p. 118).

Márquez tinha grande interesse na poética do neorrealismo italiano, bem como no casamento entre cinema e literatura. O cinema exerceu forte influência em suas obras dos anos 50 e início dos anos 60, além de impactar na maturação de sua relação com o realismo fantástico. Ele chegou a escrever grande parte de suas obras desse período como se estivesse criando cenas de um filme. "Sempre acreditei que o cinema, por seu tremendo poder visual, era o meio de expressão perfeito. (Márquez *citado em* Durán, 1979, p.31). Até "Cem Anos de Solidão", a escrita de Márquez era composta com a intenção de induzir o leitor a visualizar uma obra cinematográfica. "Nesse período, aparece minha novela 'Ninguém Escreve ao Coronel', que hoje, quando a leio, percebo que não é literatura, mas cinema, porque o que eu realmente queria ser era roteirista." (Márquez *citado em* Torres, 1979, p. 46). O autor continua:

Quero dizer que a novela tem uma estrutura completamente cinematográfica e que seu estilo narrativo é similar ao da montagem cinematográfica; os personagens quase não falam, há uma grande economia de palavras e a novela se desenvolve com a descrição dos movimentos dos personagens como se eu os estivesse seguindo com uma câmera. Hoje em dia, quando leio um parágrafo da novela, vejo a câmera. Naquela época, para descrever algo, eu precisava imaginar exatamente o cenário; por exemplo, se se tratava de um quarto, o tamanho que teria, os passos que o personagem deveria dar para se mover nele etc.; ou seja, trabalhava como um cineasta." (*Ibid.*, p. 46).

A relação de amor de Márquez com o cinema não ficou apenas na teoria, mas se concretizou na prática. O escritor foi um dos idealizadores e fundadores da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), inaugurada em 15 de dezembro de 1986, em Cuba. Não é surpreendente que uma das primeiras incursões do escritor no cinema tenha sido no estilo que o consagrou: uma obra permeada pelo realismo fantástico. Junto com Carlos Fuentes, Márquez roteirizou o conto "El gallo de oro" de Juan Rulfo, que foi adaptado para o cinema em 1964 sob a direção do mexicano Roberto Gavaldón. O filme se tornou um clássico do cinema mexicano.

Através da briga de galo, prática na época comum em muitos países da América Latina, juntamente com o misticismo da sorte e o vínculo mágico com as forças da natureza, o filme conseguiu retratar a força da cultura mexicana e sua relação com a fé e o acaso.

Para Márquez, sua obra mais emblemática, "Cem Anos de Solidão," tinha um candidato predestinado para sua adaptação cinematográfica: Glauber Rocha. Eduardo García Aguilar, em "*La tentación cinematográfica de G. García Márquez*" (1984), relata o escritor colombiano recordando uma confissão de Rocha, que recusou a direção cinematográfica de sua *magnum opus*. O cineasta, contudo, comprometeu-se a inserir elementos do romance de Márquez em suas produções cinematográficas sempre que possível.

A melhor solução (...) é a que Glauber Rocha escolheu, que me disse: olha, eu não quero levar seu romance ao cinema porque é impossível, mas te aviso que cada vez que estiver filmando um filme e for oportuno, inserirei um elemento tirado do seu romance. (p. 51).

Glauber Rocha e Gabriel García Márquez foram marcos fundamentais e grandes definidores do realismo fantástico latino-americano. Suas contribuições estéticas inspiraram e continuam a inspirar artistas em todo o mundo, especialmente na região. Novos artistas latino-americanos continuam explorando, a partir de suas bases já desenvolvidas, o realismo fantástico em diversas formas de arte, particularmente no cinema, que é o foco deste estudo, difundindo e preservando a cultura, os mitos, as lendas e os saberes regionais.

Para o historiador espanhol Juan Becerra (2006), pesquisador do realismo fantástico em obras ibero-americanas, existem três elementos definidores do realismo fantástico no cinema latino-americano: "sua vinculação com a literatura, sua relação com as culturas indígenas e o tratamento que recebem os personagens femininos, frequentemente protagonistas" (p. 122). No terceiro capítulo deste estudo, analisaremos diversas obras e diretores de destaque da última década do século XX e início do século

XXI, focando especificamente nesses três elementos – vinculação com a literatura, protagonismo feminino e relação com as culturas indígenas.

3 PANORAMA CONTEMPORÂNEO

*O meu lugar
É cercado de luta e suor
Esperança num mundo melhor
E cerveja pra comemorar
O meu lugar
Tem seus mitos e seres de luz
(...)
(Arlindo Cruz & Mauro Diniz)⁵*

3.1 Da literatura para o cinema.

A lista de escritores latino-americanos cujas obras de realismo fantástico foram adaptadas para o cinema, assim como Gabriel García Márquez, é extensa e inclui renomados autores como o peruano Mario Vargas Llosa, a chilena Isabel Allende, o argentino Julio Cortázar, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias e os brasileiros Ariano Suassuna e Murilo Rubião.

Robert Stam, em seu livro “A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação” (2008), afirma que a interação entre o cinema e as literaturas do realismo fantástico latino-americano era, na verdade, uma troca. Assim como o cinema se inspirou nesse estilo literário, ele também serviu de inspiração para os romances desses autores. Isso pode ser observado na obra de diversos escritores que buscaram ideias na arte cinematográfica para suas produções literárias, estudaram cinema ou escreveram roteiros e críticas cinematográficas.

O realismo mágico já era ligado ao cinema muito antes de ser adaptado em filmes. Muitas das figuras do *boom* estavam envolvidas com o cinema - os primeiros exercícios ficcionais de Borges derivaram dos filmes de Sternberg; Manuel Puig estudou a produção de filmes; Fuentes, Cabrera Infante e Cortázar escreveram roteiros de cinema ou crítica cinematográfica. (p. 437).

⁵ Cruz, A., & Diniz, M. (2007). *Meu lugar*. No álbum Sambista Perfeito. DeckDisc.

No início da última década do século XX, estreou no cinema um sucesso de crítica e público: o filme "Como Água para Chocolate" (1992), adaptação da obra da escritora mexicana Laura Esquivel, realizada pelo seu marido, o diretor mexicano Alfonso Arau. O filme apresenta as três características observadas por Becerra na produção fílmica do realismo fantástico latino-americano: sua relação com uma obra literária, o forte protagonismo feminino e sua ligação com a cultura dos povos originários, como será analisado no decorrer deste estudo.

No filme, acompanhamos o amor proibido entre Tita e Pedro. Desde o início, fica claro que estamos seguindo a narrativa por meio de um olhar feminino, pois é a sobrinha-neta de Tita quem nos conta a história. Tita e as personagens femininas recebem maior destaque em comparação aos personagens masculinos, um aspecto apontado por Becerra (2006) nas adaptações cinematográficas do gênero, que enfatiza a mulher como uma ponte entre o mundo real e o irreal, assim como ocorre no filme.

Deve-se destacar a importância das protagonistas femininas. A mulher atua como uma ponte entre o real e o irreal, entre os mundos que convivem de modo mais ou menos harmonioso dentro do Realismo Mágico, e também entre os tempos passados, presentes e futuros. É, além disso, o que une o ser humano à natureza e a tudo o que a forma; dentro da sociedade dos homens e dirigida por estes, a figura da mulher aparece dentro desses filmes com um protagonismo que a situa além da simples espectadora passiva que socialmente lhe foi imposta em todas as culturas humanas em geral e nas culturas americanas em particular. (p. 120).

Tita e Pedro são impedidos de viver plenamente seu amor devido a uma tradição familiar que proíbe as filhas caçulas de mães viúvas de se casarem. Essas filhas devem permanecer solteiras para cuidar de suas mães até a morte. Desde pequena, Tita é obrigada a aprender os segredos da culinária e transforma essa habilidade em um meio de exercer poder sobre as pessoas. Ela usa essa magia para provocar sensações em quem tem a oportunidade de degustar seus pratos, muitas vezes empregando-a como arma de sedução.

A história incorpora ao longo de sua narrativa elementos insólitos, com destaque para a hipérbole, uma característica marcante do realismo fantástico latino-americano. Além disso, o filme explora aspectos culturais, como a ênfase na culinária mexicana, e históricos, situando-se durante a Revolução Mexicana. Percebe-se a utilização do "real maravilhoso" de Carpentier em sua máxima expressão, incluindo a fé inabalável das personagens diante dos acontecimentos metafísicos.

Na primeira cena do filme, durante o nascimento de Tita, já temos a presença desses acontecimentos insólitos. Durante o parto, o bebê é empurrado a este mundo por uma impressionante torrente de lágrimas, que se espalha por todo o local. Quando as lágrimas secam, restam 20 quilos de sal, que são utilizados na cozinha por muito tempo.



Fig. 1- O Nascimento de Tita

Todas as emoções sentidas por Tita são transmitidas para os alimentos que ela prepara. Um exemplo marcante ocorre quando, devido à tristeza e às lágrimas derramadas enquanto prepara o bolo de casamento de seu grande amor com sua irmã, todos os convidados da festa que o consomem começam a sentir uma mistura de enjoo, frustração e melancolia.

Outro caso acontece quando Tita prepara codornas com pétalas de rosas, retiradas do buquê que recebeu de Pedro. A personagem infunde nesse prato os sentimentos que têm pelo amado, especialmente seus desejos sexuais, transmitindo-os a todos que o devoram. Isso resulta em uma intensa conexão entre os dois personagens principais, que têm uma relação sexual apenas pela degustação. Uma das irmãs de Tita, Gertrudis, materializa o fogo do desejo, sendo forçada a tomar um banho, durante o qual emana um calor tão intenso que incendeia o banheiro.



Fig. 2- Codornas com rosas preparadas por Tita

O insólito na história também se manifesta por meio das aparições de espíritos, como o de sua mãe, que, mesmo depois de morta, volta para julgar a relação amorosa da filha, e de Nacha, uma senhora indígena que é sua fiel protetora desde o nascimento e que, depois de finada, aparece para auxiliá-la nos momentos de apuro.

Na obra, não temos apenas a participação da personagem indígena na forma de figuração. Nacha tem um papel de destaque e é considerada a portadora dos conhecimentos de seus antepassados, como as propriedades científicas de ervas e alimentos. É dela que a protagonista extrai todos os seus conhecimentos, principalmente culinários e medicinais, que utiliza ao longo de toda a história.

O conhecimento da avó indígena do personagem John Brown, que se envolve com Tita em parte da história, que defini o final da obra, a indígena dizia que todos temos uma caixa de fósforos em nosso interior, e que não podemos acendê-los sozinhos necessitamos da ajuda de uma pessoa amada para fazê-lo, e podemos acender um fósforo de cada vez de diversas formas, através de uma música ou um toque por exemplo, e são esses fósforos acessos que nutrem nossa alma de energia para vivermos, e quando através de uma grande emoção acendemos todos os fósforos em um só golpe, nas palavras da autora do livro:

Se produz um resplendor tão forte que ilumina mais além do que podemos ver normalmente e então, diante de nossos olhos, aparece um túnel esplendoroso e que mostra o caminho que esquecemos no momento de nascer e que nos chama para reencontrar nossa perdida origem divina. A alma deseja reintegrar-se ao lugar de onde provém, deixando o corpo inerte (...) (Esquivel, 1993, p. 202).

No final, Tita e Pedro finalmente conseguem ficar juntos, e em um momento de amor ela percebe que os fósforos de ambos os corpos estão acesos em sua totalidade. No

entanto, numa tentativa de prolongar essa emoção, Tita não entra no túnel que se abre em sua mente. Em seguida, percebe que o coração de Pedro é interrompido de maneira brusca, se dando conta de que ele se foi e se arrepende de não ter entrado no túnel. Um frio rapidamente a consome e, com medo de ficar vagando eternamente, Tita começa a comer fósforos, lembrando os momentos vividos com seu amado para recriar a abertura do túnel. Quando finalmente o túnel luminoso reaparece, Pedro está à sua espera. Seus corpos físicos começam a crepitar com chamas de fogo, queimando todo o local onde estavam.



Fig. 3- Tita e Pedro se encontrando no túnel

“Águas para Chocolate” é um exemplo cinematográfico perfeito, onde todos os preceitos do realismo fantástico latino-americano são colocados em prática. A história se desenrola em um mundo real e naturalista, com acontecimentos insólitos ligados à cultura popular local. Os personagens encaram esses eventos, apesar de um certo estranhamento, com naturalidade, pois estão presentes em suas crenças. Além disso, a obra incorpora as três características sublinhadas por Becerra: ligação com a literatura, protagonismo feminino e laços com a cultura dos povos originários

Além de “Águas para Chocolate,” temos outros exemplos notáveis onde o insólito é apresentado de maneira sutil, como o filme “Ninguém Escreve ao Coronel,” lançado em 1999. Esta adaptação da obra de Gabriel Garcia Márquez, publicada originalmente em 1961, foi dirigida pelo cineasta mexicano Arturo Ripstein.

A obra mescla realidade com elementos simbólicos. Embora esses componentes não sejam diretamente “mágicos” como no filme de Alfonso Arau, a película de Ripstein possui acontecimentos de caráter surreal que, de certa forma, afetam e distorcem a realidade vivida pelos personagens, criando uma sensação de absurdo. O ingrediente surreal pode até parecer comum em um primeiro momento, pois é tratado com sutileza,

mas, visto com mais atenção, percebe-se que estes são carregados de simbologias e significados culturais presentes no cotidiano e nas mitologias latino-americanas.

O próprio título da obra já sugere um acontecimento surreal. O personagem espera há quase vinte e sete anos por uma carta do governo confirmando sua aposentadoria, contudo, essa carta nunca chega. Ele continua se arrumando, conforme um ritual, e indo toda sexta-feira ao cais do porto e, depois, ao correio em uma espera interminável com ciclos que se repetem, criando um ambiente que dialoga com a noção do absurdo.



Fig. 4 - Coronel no porto esperando sua carta que nunca chega

Diferentemente da obra original de Márquez, onde o Coronel é colombiano e participou da “Guerra dos Mil Dias,” travada entre liberais e conservadores na Colômbia, no filme de Ripstein ele se torna mexicano e lutou na “*Guerra de los Cristeros*.” Esta guerra foi um conflito entre o governo e milícias de religiosos católicos que se opunham à limitação do poder da Igreja sobre o Estado.

O Coronel é dotado de uma postura política progressista, sendo um defensor do Estado laico e constantemente brigando com as forças religiosas e contra os poderosos políticos que massacraram os mais pobres. Um clima de suspense sempre está presente, como se o personagem fosse constantemente vigiado pelos governantes, criando uma sensação de paranoia que contrasta com o fato dele morar em uma pequena vila que aparenta uma constante tranquilidade, longe de qualquer sinal de violência.

Becerra aponta que, no realismo fantástico latino-americano, "o local passa a ser universal, a história e a intrahistória de pequenas comunidades passam a ter relevância além de suas fronteiras espaciais e temporais" (2006, p. 122). Assim, a vila do Coronel não é um simples vilarejo, mas um retrato do todo.

O único filho do Coronel foi oficialmente morto em uma discussão em uma rinha de galo, mas o personagem acredita que seu filho foi assassinado por membros do governo devido às suas posições políticas. A única lembrança deixada por ele é o galo de briga, que se torna um símbolo de esperança. O Coronel atribui uma importância desproporcional ao animal, chegando a deixar de comer para alimentá-lo. Como se fosse um talismã, ele deposita todas as suas esperanças de sair da miséria no galo.



Fig. 5 - O coronel alimentando seu galo de briga, única lembrança deixada por seu filho

Lola, esposa do Coronel, tem grande destaque na trama, despertando seu marido para os problemas reais da vida, como a fome que os assola. Ela sofre de asma, e a doença é retratada de maneira exagerada, como um fardo insuportável, simbolizando toda a opressão e angústia presentes na vida do casal.



Fig. 6 - Lola e o Coronel

Como já observado ao longo deste estudo, a obra "Ninguém escreve ao Coronel" para Márquez "não é literatura, mas cinema"⁶, pois, enquanto a escrevia, ele pensava nos enquadramentos de câmera e na *mise-en-scène* dos personagens. Algo que foi muito

⁶ Citação usada novamente: (Márquez, citado em Torres, 1979, p. 46).

bem colocado em prática pelo diretor mexicano. Becerra destaca que “García Márquez ficou encantado com o trabalho de Ripstein.” (2006, p. 124).

Diferente de grande parte das histórias do realismo fantástico dos países latinos de língua espanhola, que podem ser percebidas como mais sentimentais, sisudas e duras, o realismo fantástico brasileiro apresenta uma gama de exemplares que carregam características de humor, encontrando comédia no sofrimento. Isso pode ser observado nas obras de autores como Dias Gomes e José J. Veiga, ou na obra "O Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, datada de 1955, que chegou aos cinemas em 2000. Dirigida por Guel Arraes, a adaptação mistura elementos do realismo fantástico, como a forte ligação com a cultura regional e acontecimentos que transcendem as leis da natureza, com um olhar cômico. Como observa Suassuna (2008) sobre suas histórias: “Através delas, procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico de meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo” (p. 48).

O filme se passa no início dos anos 1930 e acompanha a jornada de dois nordestinos pobres, João Grilo e Chicó, que se envolvem em diversas peripécias na tentativa de sobreviver e obter algum ganho financeiro em meio ao sertão nordestino. Em uma dessas, os dois conseguem um emprego na padaria da cidade, onde ocorrem acontecimentos permeados de crítica social através da comicidade, como o fato de seu patrão dar bife passado na manteiga para sua cadela e comida estragada para os dois empregados.



Fig. 7 – João Grilo e Chicó

Na obra, temos uma intensa busca pelas raízes populares do sertão, com a forte presença de traços culturais nordestinos, como sua religiosidade, a estética da literatura de cordel e a presença de cangaceiros, retratados de maneira escrachada. “Ariano constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio atemporal, do sagrado, da

indiferenciação entre natureza e sociedade” (Albuquerque Júnior, 2009, p. 99). Os acontecimentos insólitos ficam marcados pela ligação religiosa. Ao levar um tiro, João Grilo morre e tem um encontro direto com o Diabo e Jesus Cristo, em uma espécie de julgamento. Intercedido por Nossa Senhora (Compadecida), mãe de Jesus, João Grilo volta à vida.



Fig. 8 – Compadecida intercedendo por João Grilo junto a seu filho Jesus

Guel Arraes consegue transpor para a tela toda a profundidade e comicidade do texto de Suassuna. Com atuações de destaque, contando com nomes como Selton Mello, Matheus Nachtergaele e Fernanda Montenegro no papel de Nossa Senhora, o diretor transmite uma estética cheia de símbolos da identidade nacional. Muitas vezes, o filme se assemelha a uma versão cômica de clássicos dramáticos do Cinema Novo. Os tipos sociais são atenuados com atuações que dialogam com o caricato, utilizando a comicidade para conscientizar e gerar identificação.



Fig. 9 – Cangaceiro invadindo a cidade

Apesar do número expressivo de filmes do realismo fantástico relacionados de forma direta com a literatura, Stam (2008) ressalta que as produções fílmicas condizentes com uma estética tão inovadora quanto as variações do realismo fantástico latino-americano não se limitam apenas a adaptações cinematográficas de obras

literárias. Ele destaca que existe uma gama de filmes que se aproveitam do realismo fantástico sem estar diretamente ligados à literatura.

E importante ressaltar que a realização cinematográfica de uma estética inovadora como o 'realismo mágico e o 'real maravilhoso americano' não pode se limitar às *adaptações per se*. Alguns filmes latino-americanos encarnam o real maravilhoso americano sem se referir de forma direta a uma fonte literária. (p. 401).

Dentro das múltiplas facetas do cinema contemporâneo latino-americano, encontramos grandes exemplos de mulheres diretoras que incorporaram o realismo fantástico em suas obras, exaltando o protagonismo feminino, tanto diante da grande tela quanto atrás das câmeras. A seguir, exploraremos o realismo fantástico nas obras "O Pântano" (2001), da aclamada cineasta argentina Lucrecia Martel, "A Teta Assustada" (2009), vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, da diretora peruana Claudia Llosa, e "Los Silencios" (2018), que estreou na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e angariou diversos prêmios ao redor do mundo, da brasileira Beatriz Seigner.

3.2 Protagonismo feminino: na frente e atrás das câmeras

A pesquisadora Uta Felten observa que, a partir de 1990, ocorreu “um boom do cinema de mulheres na América Latina” (2014, p. 83). Para ela, esse cinema “possui uma estética própria, uma escrita cinematográfica única, um discurso próprio de memória e uma poética transgressora, que se manifesta na vontade radical de reescrever e recodificar os dispositivos tradicionais do corpo, do gênero e do olhar” (*Ibid.*). Destacam-se como precursoras a cineasta mexicana María de Novaro, diretora de "Danzón" (1991), a argentina María Luisa Bemberg, que ganhou fama internacional com "Eu Sou a Pior de Todas" (1990), e a brasileira Carla Camurati, realizadora de "Carlota Joaquina, Princesa do Brasil" (1995). Felten afirma que “entre os países mais importantes na produção cinematográfica feminina na América Latina, destacam-se, sem dúvida, Argentina, México e Brasil, que possuem uma longa tradição cinematográfica” (*Ibid.*). No entanto, em outros lugares, como Chile e Peru, também são encontrados cinemas com as mesmas características.

Nessa leva, um filme que se destaca no início deste século é "O Pântano" (2001), da diretora argentina Lucrecia Martel. Na obra, seguimos a interação entre a família de Mecha, uma fazendeira decadente, e Tali, sua prima de classe média. Martel nos apresenta uma película que está constantemente imersa em uma atmosfera de perigo, decadência e tensão, sugerindo que algo trágico está prestes a acontecer.

O filme já se inicia com um acontecimento inusitado que beira o surreal: Mecha cai e se machuca gravemente com uma taça que se quebra na queda. Enquanto isso, com um aspecto de zumbis, os outros adultos continuam indiferentes, tomando suas bebidas ao sol. São as crianças da casa que ajudam a mulher caída no chão a se levantar e a levam ao hospital.



Fig. 10 - Mecha e seu marido à beira da piscina

A maneira como a diretora argentina filma os espaços cria uma atmosfera de mistério e descontinuidade, aumentando a tensão narrativa. Essa impressão é intensificada pela esplêndida utilização do som. Alguns sons recebem destaque, sendo reproduzidos em volume mais alto que o normal, como o gelo batendo no copo, enquanto outros evocam sons de monstros ou de um perigo iminente, sugerindo que algo está prestes a acontecer ou já aconteceu. Um exemplo disso é a inserção estratégica de sons de outras cenas, complementando a cena anterior que foi interrompida. Em uma das ocasiões, o personagem Luciano se posiciona à frente de uma arma; a cena é cortada para os adultos bebendo na piscina, e ouvem-se tiros, levando o espectador a presumir que o pior ocorreu, mesmo que isso não tenha realmente acontecido.



Fig. 11 - Vaca presa em um terreno pantanoso

O pântano é visualizado em quase todo o filme, como na piscina suja e cheia de lodo que os personagens continuam usando, evidenciando a deterioração física e moral do ambiente. Essa imagem também aparece na lama que prende uma vaca e na região pantanosa onde a casa está situada, transpondo o real para um contexto mítico. Dessa forma, o filme deve ser interpretado além do literal, conforme destaca Joanna Page:

A ameaçadora presença da natureza em "O Pântano" – o calor sufocante, os céus nublados e os estrondos frequentes – nos convida a interpretar as atividades prosaicas dos personagens dentro de um contexto mítico. Imagens da entropia na natureza parecem corresponder à decadência tanto social quanto moral que caracteriza a vida das famílias. O pântano, epônimo, é uma fonte de fascinação para as crianças, que observam uma vaca afundar no barro e retornam mais tarde para encontrar seu cadáver fétido, que se tornou alimento para as moscas. Mesmo o nome da fazenda, La Mandrágora, evoca o uso tradicional da mandrágora como sedativo. Todas essas referências nos conduzem a compreender que o significado do filme vai além do conteúdo literal e a interpretar as vicissitudes das duas famílias representadas como um símbolo de uma decadência social mais generalizada. (2007, pp. 158-159).

Há uma presença recorrente de mitos e superstições no filme, como o destaque insistente dado pela televisão dos personagens ao aparecimento da imagem de Nossa Senhora em uma caixa d'água, além das histórias de horror e dos mitos locais compartilhados pelas crianças. Entre essas histórias está a da rata africana, que captura a imaginação de Luciano. Ao tentar vê-la, confundindo-a com o cachorro da vizinha, ele acaba por perecer de forma trágica ao cair da escada.

Lucrecia Martel, em seu primeiro longa-metragem, consegue construir uma narrativa que é percebida como realista e ao mesmo tempo surreal, criando uma estética

quase única, que também pode ser observada em seus trabalhos subsequentes. “O cinema de Lucrecia Martel se constitui, (...) como um cinema (...) que se deleita em transgredir as normas acadêmicas do realismo cinematográfico e do cinema de ação, bem como os dispositivos tradicionais do corpo, do desejo e do olhar.” (Felten, 2014, p. 86).

Felten destaca que "novas perspectivas para o cinema de mulheres também são encontradas no Peru." (Ibid., p. 85) e enfatiza a diretora peruana Claudia Llosa, que, segundo ela, "fornece um excelente exemplo para os debates em curso sobre a cultura da memória subjetiva das mulheres." (Ibid.).

Este exemplo pode ser observado no filme "A Teta Assustada" (2009), que narra a vida de Fausta, uma jovem peruana que sofre de uma condição que provoca sangramentos e desmaios quando se sente ameaçada. Segundo a crença popular, a doença que dá nome ao filme é transmitida através do leite materno por mulheres peruanas que foram violentadas durante a guerra civil do Peru, acreditando-se que o filho gerado por esse estupro herdaria os sentimentos de medo da mãe. No filme, Felten observa que “Llosa utiliza o meio cinematográfico para construir a memória peruana da guerra e mostra como essa memória está inscrita como trauma no corpo das protagonistas femininas.” (Ibid., p. 86).

Para proteger-se das possíveis violências, Fausta utiliza uma prática comum entre outras mulheres da comunidade, que consiste em inserir uma batata no órgão genital. Essa prática é vista como uma barreira física e psicológica eficaz contra o estupro. Na primeira cena em que a personagem é levada ao hospital, o médico explica que os sangramentos e desmaios dela podem ser atribuídos à presença prolongada da batata em seu corpo pois o tubérculo estaria se desenvolvendo e apodrecendo, o que estariam causando danos internos. No entanto, o tio da personagem prontamente contesta essa hipótese, afirmando que a causa dos sintomas graves de sua sobrinha é a condição conhecida como "teta assustada".

O ponto de partida da narrativa é a morte da mãe de Fausta, que, seguindo a tradição de seu povo, deve ter seu corpo levado para ser enterrado no povoado onde nasceu. No entanto, sem dinheiro para comprar um caixão e fazer o traslado, Fausta se

vê obrigada a enfrentar seus traumas e medos, como o receio de estar cercada por homens desconhecidos, para encontrar uma maneira de dar um enterro digno para sua mãe. Uma das opções é deixar o povoado onde mora e trabalhar diariamente em uma casa no centro da cidade.



Fig. 12 - Fausta e sua mãe momentos antes de sua morte

Os elementos insólitos no filme de Llosa, além de construir a atmosfera, exploram memória, traumas e identidade cultural, enriquecendo a narrativa e adicionando profundas camadas de simbolismo. A cineasta consegue capturar toda a essência e conexão de um povo com sua cultura. Algumas cenas parecem como se estivéssemos diante de um documentário etnográfico, com explosões de cores, sons e até mesmo aromas que podem ser evocados pelo nosso subconsciente, mostrando a delicadeza com que a obra é dirigida.

A historiografia da região é transmitida de maneira sensível, com a lembrança dos confrontos armados entre os grupos revolucionários peruanos não sendo apresentada de forma física e sólida, mas sim profundamente enraizada na alma e na memória das mulheres peruanas que foram vítimas de suas atrocidades. A ambientação é capturada em planos abertos, onde podemos contemplar toda a paisagem peruana, incluindo suas montanhas que nos remetem a tempos antigos, quando os seres humanos não alteravam completamente os componentes naturais dos lugares onde viviam.



Fig. 13 - Casamento da prima de Fausta

Outra obra de destaque é “Los Silencios” (2018), da diretora brasileira Beatriz Seigner, que narra a história de Amparo, uma mulher colombiana que, após o desaparecimento de seu marido vítima do conflito armado colombiano, se vê obrigada a mudar-se com seus dois filhos para uma ilha chamada “Ilha da Fantasia”. Localizada no tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, essa ilha amazônica é habitada por refugiados de diversas localidades. Neste contexto, Amparo e seus filhos, Nuria e Fabio, enfrentam os desafios típicos de refugiados, como reconstruir suas vidas com recursos limitados e lidar com as complexidades burocráticas para obter uma indenização do governo colombiano, enquanto procuram possíveis pistas sobre a localização do corpo de seu marido.



Fig. 14 – “Ilha da Fantasia”

Em certo momento da trama, Adão, marido de Amparo, reaparece em casa como se nada tivesse ocorrido, e todos da família continuam a viver normalmente. No entanto,

ao longo do filme, percebemos indícios sutis, que podem passar despercebidos para um espectador desatento, de que Nuria e Adão não compartilham da mesma realidade que Amparo e o filho mais novo. Esses eventos delicados incluem a imagem da menina não sendo refletida no espelho enquanto consola sua mãe, além do fato de que os dois personagens nunca dialogam com qualquer pessoa fora da família.

O filme realiza uma fusão poética entre o real e o fantástico, explorando temas como perda e busca por um recomeço em meio ao silêncio e aos segredos que permeiam suas vidas. Esses silêncios são evidentes nas cenas em que a presença do marido e da filha é constantemente ignorada pelos não membros da família, como mencionado anteriormente, assim como na súbita mudez da filha, inicialmente vista como um efeito do trauma.

O silêncio dos personagens, que se comunicam apenas pelo olhar, diz muito mais do que palavras emitidas através de sons. Ao invés de esvaziar os sentidos, ele traz significados simbólicos adicionais para a trama. Como observa Lopes, "que entende o silêncio como cheio de sons. Também o vazio é pleno de coisas." (LOPES, 2012, p. 117)

Gradualmente, enquanto observamos o cotidiano dos moradores de forma naturalista, percebemos que a ilha pode ser um lugar onde fenômenos sobrenaturais fazem parte da vida cotidiana de seus habitantes, e onde a coabitação de espíritos com os vivos ocorre de maneira natural, ultrapassando a fronteira entre o mundo dos mortos e dos vivos. Todos esses elementos adicionam um toque surreal e contribuem para construir a atmosfera fantástica que permeia a narrativa, mantendo até o último momento uma relação ambígua sobre a resposta.

No desfecho do filme, confirmamos que as crianças brincam naturalmente com fantasmas, e descobrimos que o pai e a filha, anteriormente considerados vivos, estão na verdade mortos. Em um momento crucial, ocorre uma assembleia dos mortos em um ritual com características indígenas de luto pelos falecidos, capturado em uma estética documental. A diretora quebra o silêncio dos mortos dando-lhes voz. Eles aparecem com pinturas fluorescentes ao lado de seus entes queridos e ancestrais indígenas. A luz neon nas pinturas de suas peles destaca a distinção entre os mortos e os vivos, enquanto

discutem as cicatrizes de suas perdas e as causas de suas mortes durante os conflitos armados.



Fig. 15 - Filha de Amparo com desenhos indígenas em tinta neon

Com esses elementos insólitos, Seigner consegue tecer uma narrativa que é ao mesmo tempo profundamente humana e física, enquanto também é onírica.

Nos três filmes explorados aqui, temos de alguma maneira a presença ameríndia, mesmo que em algumas vezes distintas, como na obra de Martel, onde a presença indígena é abordada criticamente, evidenciando o lugar subalterno que esses indivíduos ocupam na decadente sociedade argentina do filme. Frequentemente relegados a empregos domésticos e vivendo em áreas marginalizadas e pobres, essa dinâmica social é claramente ilustrada no tratamento de Mecha com sua empregada.

Por outro lado, nas obras de Llosa e Seigner, além das personagens principais serem ameríndias, observamos que suas vidas e visões de mundo são profundamente enraizadas nessas tradições e culturas ancestrais, e isso é retratado de maneira profunda na tela. Esses dois filmes apresentam características que serão exploradas no último tópico deste estudo: a representação do indígena no cinema latino-americano, especialmente no contexto brasileiro, que tem passado por mudanças significativas na forma como é retratado e na abordagem cinematográfica em si.

3.3 Cinema e povos originários: enfoque brasileiro

Entre os três elementos que o historiador Becerra (2006) apontou como característicos do realismo fantástico no cinema da região, a relação com as culturas indígenas se destaca desde os primórdios do cinema latino-americano, como já demonstrado por King (1995) no início do segundo capítulo. Esse elemento tem ganhado cada vez mais protagonismo, tanto com cineastas não indígenas quanto com cineastas indígenas. Alguns realizadores, como o boliviano Jorge Sanjinés, concentram quase unanimemente suas temáticas nas referências dos povos originários. Os filmes do diretor boliviano não apenas enfocam essa temática no conteúdo, mas também se apropriam dos saberes dos povos nativos na forma, utilizando enquadramentos e planos que traduzem visualmente conceitos seculares indígenas.

Em *La nación clandestina*, Sanjinés realiza um trabalho de câmera em constante movimento, onde o relato leva à tese de Sanjinés em torno do uso do 'plano sequencial integral' como recurso narrativo adequado para a tradução visual da concepção circular aymara, bem como do indestrutível vínculo do indivíduo dessa cultura com seu entorno natural e social. Quase toda a produção desse diretor boliviano gira em torno do mundo indígena de seu país, especialmente do povo aymara. (Becerra, 2006, p 122).

No cinema brasileiro, os primeiros filmes com temática indígena foram realizados principalmente através de expedições aos estados do Mato Grosso do Sul e Amazonas, lideradas pela Comissão Rondon. Entre essas obras, destacam-se os documentários "Os Sertões de Mato Grosso" (1915), "Expedição Roosevelt" (1914) e "Rituais e Festas Bororos" (1916), todos realizados pelo Major Luiz Thomas Reis.

Em paralelo à produção de documentários, desenvolveu-se também o cinema de ficção, que igualmente demonstrou interesse em explorar a imagem do indígena em diversos gêneros, desde aventura até romance. Uma obra de destaque nesse momento incipiente é "Iracema" (1919), uma adaptação do romance de José de Alencar dirigida pelo imigrante italiano Vittorio Capellaro, que também realizou o filme "O Guarani," do mesmo autor, em duas versões, a primeira em 1916 e a segunda em 1920.



Fig. 16 e 17: Cenas extraídas do filme “Os Sertões de Mato Grosso” (1915)

Essas primeiras obras são um exemplo do que continuou a ocorrer nas décadas subsequentes. Tanto na produção de documentários quanto nas obras ficcionais, a imagem do indígena era frequentemente abordada pela visão e perspectiva do “homem branco”. Como aponta Rosa Bernardo (2000), “são vistos por alguém externo, fora de seu grupo, um olhar personalizado por um europeu. É um ponto de vista de fora para dentro” (p. 62).

Após décadas sendo mostrados como “o outro”, conforme assinala Bernardo, no final do século XX iniciou-se um processo de mudança, onde o indígena passou de objeto fílmico para protagonista e diretor de sua própria história. Um projeto pioneiro nessa mudança de paradigmas é o Vídeos nas Aldeias (VNA), idealizado pelo indigenista e cineasta franco-brasileiro Vincent Carelli. Seus trabalhos começaram em 1986, com o intuito de apoiar e fortalecer os povos originários, promovendo sua cultura e identidade através do meio audiovisual.

Podemos dividir a história do projeto em duas fases. Na primeira, os filmes eram realizados por cineastas não indígenas, que filmavam e assinavam a direção das obras. Esses realizadores levavam em conta as demandas das comunidades originárias, cujo principal interesse era ter sua imagem documentada para direcioná-la às sociedades internacionais, com o objetivo de angariar fundos para seus projetos.

A segunda fase do projeto, que se inicia em 1997 e se estende até os dias de hoje, começou quando o Vídeos nas Aldeias se transformou, através de oficinas de direção e

montagem, em uma escola de cineastas indígenas. Nesse momento, o processo de realização e filmagem passou a ser conduzido pelos próprios indígenas aprendizes, ainda com alguma colaboração de não indígenas. “Traços culturais e aspectos do ethos ameríndio são os principais temas destes filmes” (Lacerda, 2018, p. 2).

Em uma análise crítica, podemos perceber que o primeiro momento do projeto funcionou como uma experiência responsável por registrar e criar um arquivo audiovisual da cultura indígena, em resposta ao genocídio cultural e humano desses povos, tanto no passado quanto no presente. Em seguida, o projeto assumiu um caráter de experiência estética e de denúncia, onde o indígena não precisa de um mensageiro.

Para Stam e Shohat (2006), “O fenômeno mais interessante dos últimos anos foi o surgimento da 'mídia indígena', isto é, o emprego de tecnologia audiovisual (...) para os propósitos culturais e políticos dos povos nativos” (p. 69). Dessa forma, o cinema, através do Vídeos nas Aldeias (VNA), se transformou em “um veículo poderoso para comunidades que lutam contra a expulsão geográfica, a deterioração econômica e ecológica e o aniquilamento cultural” (p. 70).

O cineasta Divino Tserewahú é um grande exemplo disso, sendo um dos primeiros participantes do VNA. Em seu trabalho, encontramos um rico material que documenta as tradições do povo Xavante, grupo ao qual ele pertence. Um de seus filmes de destaque é “*Wai'a Rini: O Poder do Sonho*” (2001), que mostra a festa *Wai'á*, uma das cerimônias tradicionais de introdução do jovem na vida espiritual. Nesse ritual, os meninos devem dançar e cantar por quase um dia inteiro, sem parar ou descansar, para se conectarem com forças sobrenaturais, como os espíritos ancestrais e suas heranças. Durante o filme, o diretor mantém um diálogo com seu pai, que é um dos dirigentes do ritual. As obras de Tserewahú são caracterizadas por registrar esses rituais e o cotidiano de seu povo, servindo como método de documentar para a posteridade e de compartilhar além de suas fronteiras informações sobre suas especificidades culturais.



Fig. 18 - Festa *Wai'á*, cena extraída do filme "*Wai'a Rini: O Poder do Sonho*" (2001)

Já Alberto Alvares, cineasta guarani, volta seu trabalho para a preservação dos saberes orais dos anciãos de diversas comunidades indígenas. Seus filmes apresentam personagens que carregam em si saberes ancestrais, algo que ele explora desde sua primeira obra, "*Karai Ha'egui Kunhã Karai 'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais*" (2014). Nesse filme, o jovem cineasta retrata a vida e os saberes do líder espiritual guarani Alcindo Moreira, que, na época com 105 anos de idade, dedicou sua vida a transmitir ao seu povo todo o conhecimento e espiritualidade guarani através da contação de histórias.

A característica mais marcante do cinema de Alvares também pode ser observada em seu último filme, "*O Último Sonho*" (2019). A obra é uma homenagem póstuma ao grande líder da aldeia Sapukai, Wera Mirim. No filme, há uma mescla de imagens feitas do líder antes de seu falecimento, onde seu conhecimento e experiências, como as antigas caminhadas pela *Terra Sem Males*, são apresentadas. Essas filmagens são intercaladas com cenas da aldeia, onde os moradores assistem às imagens, gerando uma grande comoção entre todos os membros. Eles demonstraram sua gratidão ao grande líder com cerimônias envolvendo música, dança e rezas. Entre os principais ensinamentos de Wera Mirim estava seu pensamento sobre o sentido da vida em comunidade.



Fig. 19 - O líder indígena Wera Mirim, compartilhando sua sabedoria com os mais novos em cena de “O Último Sonho” (2019)

O cinema nas mãos dos cineastas indígenas tem se mostrado um grande instrumento de preservação e divulgação do saber oral de diversas comunidades, como no caso de Alvares, ou de seus rituais e especificidades culturais, como no caso de Tserewahú. Apesar do etnocídio, essas produções conseguem criar uma forma de documentação que pode ser transmitida de geração em geração.

Como assinalado por Faye Ginsburg, grande parte dos filmes indígenas tem o caráter de colaborar com um processo de construção de identidade cultural a partir de uma reflexão sobre suas “relações com a terra, o mito e o ritual” (Ginsburg, 1991, *citado em Stam e Shohat, 2006, p. 71*). Muitas vezes, esses filmes são “um meio de invenção cultural que reflete e recombina elementos tanto da sociedade dominante quanto da minoritária” (*Ibid.*).

Podemos observar essa recombinação de elementos no diálogo entre cineastas indígenas e não indígenas, que tem se mostrado promissora no cinema nacional, no filme “A Última Floresta” (2021). Este filme é dirigido por Vincent Carelli, criador do Vídeo nas Aldeias (VNA), e co-roteirizado por ele e pelo pajé yanomami Davi Kopenawa. O longa-metragem, que mistura cenas documentais e ficcionais, acompanha a luta de Kopenawa pela integridade de sua comunidade em uma interminável batalha contra as diversas ameaças representadas pelo homem branco, como os garimpeiros que insistem em invadir e depredar suas terras. Além disso, o filme também enfoca os ensinamentos de Kopenawa para os mais jovens, compartilhando as raízes, lendas e a força das entidades indígenas.



Fig. 20 - Yanomami expulsando garimpeiros invasores de suas terras

Algumas dessas histórias são encenadas pelos próprios indígenas, que desempenham o papel de atores, como a que trata da origem do povo yanomami. Inicialmente, na terra, viviam apenas dois irmãos homens que a dividiam com seres sobrenaturais. Um desses seres era Thuëyoma, um peixe que se deixou ser fogado na forma de mulher por um dos irmãos. Através da relação entre os dois, originou-se o grupo.

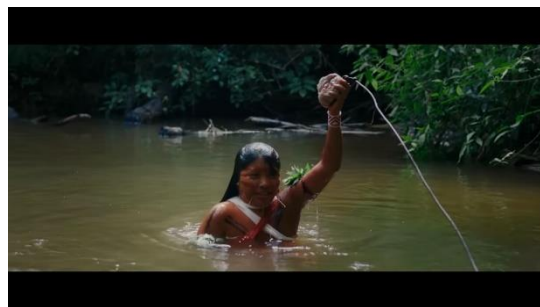


Fig. 21 - Jovem indígena encenando a lenda de Thuëyoma

Outro destaque no longa é a indígena Ehuana, cujo marido desaparece. As possíveis explicações para o ocorrido são duas: ele pode ter sido morto por algum animal ou enfeitado pelos espíritos da floresta. A segunda possibilidade prevalece no entendimento de Ehuana, que busca ajuda dos líderes espirituais da comunidade para

trazer seu marido de volta. O sumiço permanece sem explicação física ou metafísica até o final.

O diálogo entre Carelli, no papel de roteirista e diretor, e Kopenawa, como roteirista e protagonista, mostra-se frutífero, retratando o que há de melhor em ambas as vivências e saberes. Carelli traz sua precisão estética e escuta apurada, já presentes em seus trabalhos anteriores, enquanto Kopenawa indica o caminho a ser seguido, assinalando que a lógica do filme é sua. Estamos caminhando sob seu olhar atento e vínculo profundo com a terra. No filme, não se observa um retrato passivo dos povos originários, como ocorria nos primórdios e até as últimas décadas do século XX, mas sim um ambiente de troca, onde o indígena fala por si só e da maneira que quer ser escutado e visto.

Outro destaque baseado no diálogo intercultural é o premiado “A Febre” (2020), da diretora Maya Da-Rin. O filme oferece um profundo mergulho no realismo fantástico latino-americano por meio dessa junção de saberes, sendo construído, assim como o filme de Carelli e Kopenawa, a partir de uma aliança entre indígenas e não indígenas.

A ficção tem uma abordagem realista, que em muitos momentos se confunde com o documental. Nela, acompanhamos a história de Justino, indígena do povo Desana, que, ainda muito jovem, teve que migrar de sua comunidade para viver na cidade grande, Manaus. Justino é viúvo, trabalha como vigilante em um porto e vive com sua filha Vanessa, que trabalha como técnica de enfermagem em vários hospitais.

A vida de Justino e Vanessa se resume a um cotidiano monótono de ir ao trabalho e voltar para casa, situada em uma região periférica de Manaus. Após Vanessa ser aprovada no vestibular de medicina e precisar mudar-se para Brasília para cursar a faculdade, acontecimentos insólitos começam a ocorrer na vida de Justino. Ele é acometido por uma febre misteriosa e intermitente, cuja causa os médicos não conseguem diagnosticar. Simultaneamente, surgem rumores sobre a presença de uma criatura misteriosa nas proximidades de sua casa.



Fig. 22 - Vanessa percebendo que seu pai está com febre

A participação de artistas indígenas na concepção do filme consegue incorporar toda a força dos seus símbolos, histórias e mitos de seu povo. Todos os diálogos na casa do personagem principal são falados em sua língua nativa. Os acontecimentos insólitos na obra são permeados pela forte relação do indígena com a floresta. No final, os saberes indígenas predominam: a febre de Justino é uma febre da alma, um clamor pela volta ao seu “ser indígena”. Seu corpo anseia por pertencimento, após décadas longe de sua aldeia na floresta.



Fig. 23 - Justino voltando para casa depois de um dia de serviço

Regis Myrupu, em seu primeiro papel no cinema, ganhou o Leopardo de Ouro de Melhor Ator no Festival de Locarno de 2019, tornando-se o primeiro ator indígena a receber esse prêmio. O filme também foi agraciado com o Prêmio da Crítica Internacional FIPRESCI no mesmo festival.

Percebe-se no decorrer deste estudo a forte relação do realismo fantástico latino-americano com as histórias e saberes dos povos originários, sendo essa ligação intrínseca desde seu início. Esse novo cinema, iniciado com o Vídeo nas Aldeias, feito estritamente por indígenas ou em colaboração com eles, onde estes deixam de ser objetos fílmicos para se tornarem realizadores, em uma visão de dentro para fora, é onde encontramos o realismo fantástico latino-americano em sua forma mais bruta e pura.

É nesse contexto que observamos os saberes, símbolos, mitos e crenças dos povos nativos se manifestando dentro da realidade dos "personagens" em sua vida cotidiana, impregnando seus modos de viver e produzindo efeitos práticos em seu dia a dia, de maneira naturalizada, conforme previa Carpentier em seu real maravilhoso. Esse cenário revela-se um campo cinematográfico próspero e vasto para diálogos contínuos e novas experimentações estéticas. Como sublinhado por Shohat e Stam (2006), "a questão não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço comum" (p. 69).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A teoria do cinema clarifica o que os cineastas sem dúvida compreendem intuitivamente.”

(Andrew, 1989, p. 13)

O antropólogo argentino Néstor García Canclini, em seu livro "Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade" (2011), aponta a dificuldade de analisar a identidade cultural e os cruzamentos entre diferentes identidades em apenas um capítulo ou obra única, ou como algo que necessita de um término.

Para analisar as idas e vindas da modernidade, os cruzamentos das heranças indígenas e coloniais com a arte contemporânea e as culturas eletrônicas, talvez fosse melhor não fazer um livro. Nem mesmo um filme, nem uma telenovela, nada que se entregue em capítulos e vá de um começo a um fim. Talvez se possa usar este texto como uma cidade, na qual se entra pelo caminho do culto, do popular ou do massivo. Dentro, tudo se mistura, cada capítulo remete aos outros, e então já não importa saber por qual acesso se entrou. (p. 20).

Este estudo, assim como o de Canclini, possui várias portas que podem ser adentradas, mas todas convergem para um único objetivo: pensar em um cinema latino-americano unitário e forte, com características próprias. Desde os tempos do líder revolucionário Simón Bolívar (1783-1830), que orquestrou e lutou pela independência de grande parte dos países sul-americanos, “o sonho de uma grande pátria que transcenda as fronteiras nacionais tem seduzido os intelectuais [e artistas latino-americanos]” (King, 1994, p. 351)

Esse sonho avançou de certa forma com os cineastas brasileiros do Cinema Novo em conjunto com os *hermanos* dos países vizinhos, “que formularam um programa de independência política e cultural pan-americana” (King, 1994, p. 351). No entanto, ainda

há muito progresso a ser feito na dissolução dessas fronteiras; a semente já está plantada, e algumas já estão germinando.

É o caso do realismo fantástico no cinema, que se mostrou um refúgio para preservar e afirmar a identidade latino-americana frente ao processo colonizatório, que suprimiu etnias, saberes e culturas, resultando em etnocídio e impondo desigualdades sociais; e que também serviu como uma arma contra as barbáries da ditadura militar, sendo utilizado pelos cineastas do Cinema Novo brasileiro como forma de protesto, denúncia e documentação dos acontecimentos.

É perceptível, ao longo do estudo, que a fusão entre o real e o fantástico, tanto na forma pensada por Uslar Pietri quanto na formulada por Carpentier, é inerente ao modo de vida latino-americano e à sua expressão artística. Neste continente, onde os acontecimentos fantásticos são parte integrante do mundo real, essa mistura se manifesta de maneira natural e em várias camadas.

O cinema indígena é abordado mais profundamente na última parte da pesquisa, o que não representa um final, mas sim o início de um longo caminho a ser trilhado, repleto de possibilidades de diálogo com uma estética que tem muito a oferecer ao cinema latino-americano. O líder indígena Ailton Krenak nos lembra que somos constantemente confrontados com imaginários através do audiovisual que não refletem a realidade latino-americana. Desde sempre, “o modelo de cinema é um corpo branco: é um homem branco e uma mulher loira, uma espécie de trilha sonora do James Bond; Hollywood instituiu essa narrativa potente do imaginário de fazer as pessoas desejarem esse mundo” (2021, p. 19). Ele acrescenta sobre o poder dessas imagens que entram em nossas retinas e impregnam nossas memórias, sendo difícil descartá-las: “são [essas] imagens que prevalecem no mundo, em nossas retinas cansadas, que a gente não consegue descartar. Elas estão lá atrás naquela lente que reflete a fotografia e a imagem, elas estão impregnadas nas nossas memórias, esse é o poder do cinema” (*Ibid.*, p. 23).

Esse meio, que desperta para múltiplas realidades e tem o poder de moldar ideias, provoca medo em agentes com pensamentos e práticas obscuras quando chegam ao poder governamental. Quando isso ocorre, um dos primeiros elementos a serem atacados é o cinema. Isso aconteceu nos primórdios do cinema no México, quando

Victoriano Huerta chegou à presidência através de um golpe e censurou a exibição de documentários sob o pretexto de que estes incitavam a população contra o governo. Da mesma forma, mais de um século depois, no Brasil de 2019, um governo de extrema direita declarou o cinema como um de seus principais inimigos, tentando destruir todas as suas formas de financiamento e seu órgão regulador, práticas semelhantes às que vêm ocorrendo atualmente na Argentina.

No entanto, como se observou desde os primórdios, o cinema latino-americano resiste, às vezes aos trapos, às vezes em glória. Nessa busca incessante por documentar e contar suas histórias e seu *Ñande Reko* (jeito de ser).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, E. (1984). *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM.
- Albuquerque Júnior, D. (2009). *A invenção do Nordeste e outras Artes*. (4a ed.). São Paulo: Cortez editora.
- Andrew, J. (1989). *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar,
- Aparício, M. I. (2012). A Verdade da Ficção: O Cinema das Estórias e a História do Cinema. *Mátria XXI* (1), 189-222.
- Araújo, V. (1976). *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Aumont, J. (1995). *A montagem*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J. (2012). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Barine, A. (1980). *Poètes et Névroses* (2a ed.). Paris: Hachette.
- Bazin, A. (1955). La Strada. *Esprit*, XXIII, 847-51.
- Bazin, André (2018). *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora.
- Bermejo, E. (1979). Ahora doscientos años de soledad. In A. R. Mantilla (Ed.), *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores.
- Bernadet, J-C. (1987). Le documentaire. In P. A. Paranagua (Org.), *Le Cinema Brésilien* p. 165). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Bernardo, Rosa. (2000). *A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70* (Tese de Doutorado). Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, França.
- Barros, M. (1996). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.

- Barros, M. (2010), Menino do Mato. In: M. Barros. *Poesia Completa/ Manoel de Barros*. São Paulo: LeYa.
- Becerra, J. (2006). Realismo Mágico. Historia e Intrahistoria en el Cine Iberoamericano. *Trocadero*, (18), 113-126.
- Bessière, I. (1974). *Le Récit Fantastique*. Paris: Larousse.
- Blaché, A. G. (1986). *The memoirs of Alice Guy-Blaché*. New Jersey: Scarecrow Press.
- Canclini, N. (2011) *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* (4ª ed.) São Paulo: Editora da USP.
- Carpentier, A. (1987). *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Edições Vértice.
- Carpentier, A. (2006). *Visão da América*. São Paulo: Martins Fones.
- Carvalho, T.F. (2001). *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.
- Carvalho, M. (2006). Cinema Novo Brasileiro. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial* (pp. 289-310). Campinas, SP: Papirus.
- Castex, P.-G. (1951). *Conte-lhe fantastique em Franzido*. Paris: Corti.
- Castro, I. (1992). *O Mito da Necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Chiampi, I. (1980). *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Costa, R. (1988). *Latifúndio e Identidade Regional*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Cunha, M. (2009). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Durán, A. (1979). Entrevista a Gabriel García Márquez. In A. R. Mantilla (Ed.), *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores.
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Esquivel, L. (1993). *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes.
- Esteves, A., & Figueiredo, E. (2010). Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In E. Figueiredo (Org.), *Conceitos de Literatura e Cultura* (pp. 393-414). Niterói, RJ; Juiz de Fora, MG: EDUFF; EDUFJF.
- Felten, U. (2014). El nuevo cine de mujeres de Latinoamérica: observaciones en torno a la poética transgresiva en “La ciénaga” de Lucrecia Martel. *Área Abierta*. 14(3), 81-97.
- Franco, J. (1997). *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (11a ed.). Barcelona: Ariel.
- Foucault, M. (1996) *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1999). *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (8a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Furtado, F. (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Horizonte.
- Fuentes, C. (1969) *La nueva Novela Hispanoamericana*. México: Ed. JoaquínMortiz.
- Fuentes, C. (1985). *Gringo viejo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Galeano, E. (2010). *As Veias Abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Vilage?. *Cultural Anthropology*, 6,(1) 92-112.
- Gomes, P. (1982). Cinema: A Trayectory within Underdevelopment. In R. Johnson., & R. Stam (Org), *Brazilian Cinema* (p. 245), Nova Jersey; Londres: Associated University Presses.
- Hall, S. (1997). A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade* 22(2), 15-46.
- Hall, S. (2006). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (11a ed.). Rio de Janeiro: DP&A.
- Jameson, F. (1986). On Magic Realism in Film. *Critical Inquiry*, 12(2), 301-325.
- Joset, J. (1987). *A Literatura Hispano-americana*. São Paulo: Martins Fontes.

- Jozef, B. (2006). *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Kemp, P. (2011). *Tudo sobre cinema*. (1a ed.). Rio de Janeiro: Sextante.
- King, J. (1994). *El Carrete Mágico: Una Historia del Cine Latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Krenak, A. (2015) Paisagens, territórios e pressão colonial. *Espaço Ameríndio*, 9(3), 327-343.
- Krenak, A. (2020). *A Vida não é Útil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2021). Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. In J. Torres., R. Romero., & D. R. Duarte (Org), *Cosmologias da Imagem: Cinemas de Realização Indígena* (pp. 17-29). Belo Horizonte: Cosmopolíticas editoriais.
- Lacerda, R. (2018). *O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial*. Brasília: Revista Memóriamedia.
- Lopes, D. (2012). *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro.
- Machado, A. (1997). *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus Editora.
- Maia, G. (2016). Alumbrar-se: Realismo mágico e resistência às ditaduras na América Latina. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, 2(2), 371-388.
- Márquez, G., & Mendoza, P. (1982). *El Olor de la Guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Márquez, G. (1991). *Notas de prensa: 1980-1984*, Madrid: Mondadori.
- Melo, C. A. (2010). Alejo Carpentier e sua ‘Viagem Interior’ pela Selva Americana. *Raído*, 4(7), 93-104.
- Mello, S. (1996). *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Mello, M. (2021). Entre distopia, realismo mágico e ficção científica: o problema do gênero no roteiro cinematográfico não filmado inédito de A hora dos ruminantes. *Memorare*. 8,(1), 93-106.
- Monegal, E. R. (1980) *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectivas.
- Münsterberg, H. (2004) *The Film: a Psychological Study*. New York: Dover.
- Page, J. (2007) “Espacio privado y significación política em el cine argentino de Lucrecia Martel” In V. Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. (pp.158-159) Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Parkinson, D. (2002). *History of Film*. London: Thames & Hudson.
- Penzoldt, P. (1952). *The Supernatural in Fiction*. Londres: Peter Nevill.
- Pietri, A. (s.d). Realismo Mágico. In *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Consultado em 03 abr. 2024. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html.
- Pudovkin, V. (1983) Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In I. Xavier (org.). *A experiência do cinema* (p. 57-65) Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme.
- Reyes, A. (2002). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Cidade do México: Trillas.
- Ritzer, G. (2010). *Sociological Theory*. New York: McGraw-Hill.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo/Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rodrigues, S. (1988). *O Fantástico*. São Paulo: Ática.
- Sadoul, G. (1983). *História do Cinema Mundial-I*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sanchez, G. (2019). *Gabriel Garcia Márquez y el cine : ¿Una buena amistad?* (2a ed.). Santa Marta: Universidad del Magdalena.

- Santos, B. (1995). *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. Nova Iorque: Routledge.
- Santos, B., Meneses, M., & Nunes, J. A. (2004), Introdução: para Ampliar o Cânone da Ciência. A Diversidade Epistemológica do Mundo, in B. S. Santos (Org.), *Semear Outras Soluções: os Caminhos da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivals* (pp. 23-10). Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- Santos, B., & Meneses, M. (Org.). (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. S/A.
- Santos, M. (1978). *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp.
- Santos, M. (1979). *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes.
- Santos, M. (1985). *Espaço e Método*. São Paulo: Nobel.
- Santos, M. (1988). *Metamorfoses do Espaço Habitado, Fundamentos Teórico e Metodológico da Geografia*. São Paulo: Hucitec.
- Santos, M. (2004). *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razões e Emoções*. (4a ed.) Paulo: Edusp.
- Santos, Milton. (2006) *Por uma outra Globalização. Do pensamento único à consciência universal* (13a ed.). São Paulo: Edusp.
- Santos, M. (2008) *Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma geografia crítica* (6a ed.). São Paulo: Edusp.
- Schnitman, J. (1984). *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Nova York: Ablex Pub.
- Serra, J. (2007). *Manual de Teoria da Comunicação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Silva, I. (2018). A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho. *Revista Brasileira De Sociologia - RBS*, 6(14), 222-241.

- Siffert, A. (2021). *O Realismo do Fantástico: teoria geral e obras exemplares* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Stam, R. (1995). On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In R. Johnson., & R. Stam (Org), *Brazilian Cinema* (pp. 306-327). Nova York: Columbia University Press.
- Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.
- Stam, R., & Shohat, E. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Stam, R. (2008). A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Suassuna, A. (2008). A arte popular no Brasil In: N. Júnior (Org), *Almanaque Armorial – Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.
- Todorov, T. (1975). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Tomachevski, B. (1973). Temática. In B. Eikhenbaum et al., *Teoria da literatura: Formalistas russos* (pp. 169-204). Porto Alegre: Globo.
- Torres, M. El novelista que quiso hacer cine. In A. R. Mantilla (Ed.), *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores
- Vax, L. (1960). *L'Art et a Littérature fantastiques*. Paris: P.U.F.
- Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Xavier, I. (1983). A experiência do cinema. São Paulo: Graal.
- Xavier, I. (2004). Prefácio. In G. Rocha. *Revolução do Cinema Novo* (p. 21). São Paulo: Cosac Naify.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Alvares, A. (2014). *Karai Ha'egui Kunhã Karai 'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais*. Observatório da Educação Escolar Indígena -UFMG.
- Alvares, A. (2019). *O Último Sonho*. Nhamandu Produções.
- Arau, A. (1992). *Como Água para Chocolate*. Arau Films.
- Arraes, G. (2000). *O Auto da Compadecida*. Lereby Produções, Globo Filmes.
- Carelli, V. (2021). *A Última Floresta*. Buriti Filmes, Gullane.
- Da-Rin, M. (2020). *A Febre*. Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções.
- Llosa, C. (2009). *A Teta Assustada*. Wanda Visión, Oberon Cinematográfica, Vela Films.
- Martel, L. (2001). *O Pântano*. Lita Stantic, Cuatro Cabezas Films.
- Ripstein, A. (1999). *Ninguém Escreve ao Coronel*. Amaranta Films.
- Seigner, B. (2018). *Los Silencios*. Miríade Filmes, Enquadramento Produções.
- Tserewahú, D. (2001). *Wai'a Rini: O Poder do Sonho*. Vídeo nas Aldeias.