

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO DA COSTA

TERRA E TEXTO NA CULTURA LATINO-AMERICANA: OS ROMANCES E OS FILMES *S. BERNARDO* E *PEDRO PÁRAMO*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem e Som

Orientador: Prof. Dr. Denílson Lopes.

Brasília – DF
2007

**TERRA E TEXTO NA CULTURA LATINO-AMERICANA: OS ROMANCES E OS FILMES S.
BERNARDO E PEDRO PÁRAMO**

Índice:

Introdução metodológica: terra e texto em narrativas de convergência e imagens de consenso.....	04
1. Do nacional erudito ao <i>midiático</i> popular e vice-versa: a reflexão acerca da cultura na modernidade latino-americana.....	18
2. A história como índice e a imaginação consensual.....	63
2.1. O viés autoritário na história do Brasil e do México no século XX.....	64
2.2. O instituto dos significados, as políticas culturais e os movimentos artísticos no Brasil e no México (1920- 1975).....	87
2.3. Hábitos estéticos da tradição <i>regionalista</i> no Brasil, da <i>novela de la Revolución</i> no México e seus correlatos no cinema.....	117
2.4. O <i>ensaísmo</i> na América Latina e a história como índice em <i>S. Bernardo</i> e <i>Pedro Páramo</i> , os romances e os filmes.....	161
3. Noções de teoria da recepção e de teoria narrativa aplicadas a <i>S. Bernardo</i> e <i>Pedro Páramo</i> , os romances e os filmes.....	204
3.1. Simetrias da recepção dos romances e dos filmes.....	205
3.2. A categoria de descrição como mediadora de significação nos romances e nos filmes.....	232
4. <i>S. Bernardo</i> , <i>Pedro Páramo</i> e a modernização dos sentidos e dos sentimentos: imagens de consenso em narrativas de convergência.....	259
4.1. <i>S. Bernardo</i> e <i>Pedro Páramo</i> , dos romances aos filmes, uma tradução narrativa da tradição cultural.....	260
4.2. Tradição sem ruptura, as idéias em seu lugar e as narrativas de convergência.....	277
5. Conclusões.....	296
6. Bibliografia.....	298
7. Filmografia elementar.....	304

Abstract

The proposal of this study is to point out some issues of Latin American Modernity, based on the analysis of a few discursive expressions. Through the adaptation from novels to films, two of the most important forms of modern sensibility, we might observe other social productions. Indeed, focusing on *S. Bernardo* and *Pedro Páramo*, Brazilian and Mexican novels and their conversion into films, the research finally related textual proceedings to social idiosyncrasies. Moreover, in order to describe the historical and political environment which allows the rise of these narrative models in Latin America, it was needed to create two categories, convergence narratives and images of consensus, which set our signatures on this general situation and include the process of some modern contents spreading in regional societies.

Key Words: Latin America, Culture, Modernity, *S. Bernardo* and *Pedro Páramo*.

Resumo

A proposta deste estudo é ressaltar alguns temas da modernidade latino-americana. Por intermédio da descrição da adaptação de romances ao cinema, duas das principais formas da sensibilidade moderna, podemos observar outras produções sociais. De fato, concentrados em *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e filmes homônimos brasileiros e mexicanos, a pesquisa resultou na associação entre procedimentos textuais e idiosincrasias sociais. Ademais, a fim de apresentar a ambiência histórica e política que propiciou a emergência desses modelos narrativos na América Latina, foi necessário elaborar duas categorias de análise, quais sejam, narrativas de convergência e imagens de consenso, que exprimiram nossa especificidade nesse processo amplo a partir da maneira em que certos conteúdos modernos ascenderam na região.

Palavras-chave: América Latina, Cultura, Modernidade, *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*.

Introdução metodológica: terra e texto em narrativas de convergência e imagens de consenso

Esta tese versa sobre a análise de dois romances que se tornaram obras audiovisuais, a saber, *S. Bernardo*, 1934, de Graciliano Ramos, e *Pedro Páramo*, 1955, do mexicano Juan Rulfo, transpostas ao cinema com títulos homônimos por Leon Hirszman, em 1971, e por Carlos Velo, em 1966. Sem embargo da simplicidade de sua origem, durante a confecção do texto surgiu a necessidade de se reforçar as idéias iniciais com temas que concerniam à produção cultural institucionalizada na América Latina. Quase que à minha revelia, para descrever as estruturas de significação das obras ou mesmo para sinalizar os sentidos, houve de se estabelecer relações com os processos de formação de uma das modalidades da imaginação regional, aquela que apenas se torna tangível quando se percebe o vínculo entre obras artísticas e conjunturas de ordem política e econômica. Aos poucos, compreendi que a trajetória da adaptação dos romances ao cinema estava marcada por uma tradição local que correspondia a que enunciados das ciências humanas e sociais tendiam a condicionar os modos de produção, os conteúdos e até as formas de obras com função poética, inclusive de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*.¹ Daí, então, cheguei à conclusão de que na América Latina essa espécie de convergência discursiva se devia a fatores idiossincráticos e auxiliavam, especialmente nos casos do Brasil e do México, à criação dos consensos que configuravam o sistema da modernidade.

As disciplinas que sustentam as idéias centrais desta tese são basicamente os estudos culturais, a teoria narrativa e a teoria da recepção. Nelas estão inscritas ainda outras tantas consignas de procedência variada, tais como da história, da sociologia, da teoria literária e do pensamento comunicacional que, de certa maneira, encerra todas as anteriores. Com o título *Terra e texto na cultura latino-americana: S. Bernardo e Pedro Páramo, os romances e os filmes*, antecipo que no discurso artístico e nas ciências humanas e sociais produzidas na região há uma inclinação pela reunião de enunciados diversos. A razão para esse dado parece remontar à necessidade de expressão das idiossincrasias em formas ocidentais, universais, tais como o romance e o filme. Não obstante, é a partir da observação do índice que essa propensão dialógica se faz nítida, notadamente quando toco em categorias como narrativas de convergência e imaginação consensual, com as quais busco arrazoar esse pendor e sua manifestação nos romances e nos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*.

¹ As edições dos livros que utilizo aqui são, respectivamente, *S. Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 1992, e *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000. A tradução de Eric Nepomuceno (*Pedro Páramo & O chão em chamas*, Rio de Janeiro, Record, 2004) é adotada para as citações.

À luz de diversos estímulos tentei descrever a tradição representativa em que os romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* e os filmes homônimos estão implicados, de vez que são modalidades expressivas cuja função, entre nós, não é apenas poética. Primeiro o romance e posteriormente o audiovisual, os discursos institucionalizados aqui tiveram um subtexto propedêutico. Se uma finalidade desta tese pode ser orientar a discussão para o movimento que gera o consenso imaginativo que toda obra simbólica afinal de contas desvela, o contexto da modernidade latino-americana é um espaço especialmente propício para esse exercício. Como disse, uma exposição sumária do índice deste trabalho pode mostrar os caminhos percorridos para a consecução da tarefa. Procederei, portanto, ao resumo de cada um dos cinco capítulos e, assim, poderei tangenciar os temas que ela abarca e predispor o leitor, desde logo, para a compreensão das hipóteses que levanto e que serão desenvolvidas mais adiante.

Nesta introdução metodológica uno o que estabeleço como o viés teórico geral ao método conjuntural, por mim arranjado para cancelar, pontualmente, os comentários que efetuo nos apartados posteriores. Trato de aclarar as razões do título, terra e texto, bem como precisar as categorias de narrativas de convergência e imagens de consenso. Não toco ainda nos motivos que levam a América Latina a comprimir em poucos discursos enunciados de procedência vária (elites que concentravam em uma só figura o romancista, o homem de leis, o político, o jornalista, o sacerdote, sobretudo devido à maioria analfabeta e à resistência aos atributos modernos etc.), o que deixo para o segundo e terceiro capítulos. Decerto, busco alcançar a validade epistemológica, em abstrato, que sustentará as análises.

Chego a estabelecer, por exemplo, a maneira como todo processo de textualização encerra um ato de escolha, isto é, registra-se algo em prejuízo de outra coisa. Recordo que argumentos nacionalistas e autoritários, em sua chave regionalista e revolucionária, tiveram predominância aqui, o que sugere, também, um padrão de sensibilidade que se manteve durante quase todo o século XX, em suas versões laudatória ou crítica dos conteúdos e dos modos de representação. Ver-se-á ainda como será a articulação teórica para o fato de a América Latina ter optado pela textualização da terra e, em grande parte dos casos, adotado as formas mais referenciais para sua expressão, da linguagem vernácula até a iconografia típica. Essa marca sugere uma urgência para buscar ou confirmar traços de identidade, mais ainda quando vemos discursos midiáticos de metade do século XX para frente, notadamente o cinema, atualizar uma iconografia gestada há muito tempo e que não mais corresponde e uma realidade social do país, em primeira instância, de vez que ambos, o Brasil e o México, tornaram-se urbanos. Aponto essa direção na análise de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, ressaltando o fato de os romances serem adaptados ao cinema anos mais tarde, o que supõe a estabilidade que determinados conteúdos e formas narrativas mantêm na produção literária e na indústria cultural, isto é, na imaginação nacional.

Por intermédio dos estudos culturais e do pensamento comunicacional, o primeiro capítulo trata de dar conta dos avatares do conceito de cultura na modernidade e sua inflexão

na América Latina. Nele tentarei mencionar a elaboração da imagem dos latino-americanos pelos europeus e por nós mesmos e, como consequência, tocarei no tema da forja da expressão literária e cinematográfica na região, que sempre ocorreu em meio a muitas disjuntivas. Por exemplo, se os romancistas do século XIX deveram incorporar uma tradição literária exótica para tratar dos temas que não apenas esquadrihavam nas bibliografias britânicas, francesas e germânicas, mas com os quais estavam espiritualmente afeiçoados, os cientistas sociais do início do século XX também usavam as ferramentas dos seus congêneres espirituais para falar *com* distanciamento científico *da* civilização na qual se educaram, como foi o caso dos vários ensaístas brasileiros e mexicanos, tais como Gilberto Freyre e Samuel Ramos, para comentar dois reconhecidos nacionalistas. Até o mais purista dos intérpretes regionais, como o peruano José Carlos Mariátegui, seguia padrões reconhecíveis nos métodos em voga no Ocidente para legitimar os fenômenos locais.

É nesse diálogo falacioso entre o popular e o erudito que adquire algum sentido o tema da adaptação cinematográfica das obras literárias mencionadas, isto é, a manutenção de uma tipologia imaginativa. O título do primeiro capítulo, “Do nacional erudito ao midiático popular e vice-versa: a reflexão acerca da cultura na modernidade latino-americana” certamente supõe o fato de o tema da cultura (erudita, popular, nacional, universal etc.) ter requerido especial atenção dos intelectuais da região, sobretudo devido ao conflito entre uma sociedade constituída por uma população cujos saberes e costumes eram híbridos e pré-modernos (tradição calcada na oralidade e em signos icônicos, produção econômica baseada na força humana e às vezes apenas para a subsistência, prática do politeísmo), e a emergência de modelos cognitivos cada vez mais densos e ancorados na racionalidade ocidental, letrada etc. Comentarei ainda como as vanguardas artísticas se constituíram em um marco na história literária e nas ciências humanas e sociais da região e como os processos de modernização econômica e política tiveram ingerência nos regimes de representação simbólica, em especial na passagem de modelos orais para os letrados e deste último para os audiovisuais.

O segundo capítulo tem uma posição inspirada na história cultural, na sociologia, na teoria literária e nas teorias da comunicação de cunho culturalista. O mais extenso dos cinco capítulos trata de apresentar a tradição autoritária e nacionalista em sua representação discursiva na região, sob a forma de índice, e acaba revelando que esses programas políticos moldaram parte da produção cultural das sociedades locais, especialmente quando observamos as estruturas do chamado regionalismo e da *novela de la Revolución*. Ademais, recorda-se que na América Latina, devido ao formato de sociedade constituído entre nós, a produção discursiva institucionalizada esteve concentrada em grupos muito reduzidos, conquanto com atribuições muito diversificadas, mas todas redundando na conformação de uma imaginação consensual. É neste capítulo que as quatro obras relacionadas operam sob a classificação de paradigmas da representação mimética, do ponto de vista estético e mesmo social, se uma tal cisão for pertinente. Isso ocorre porque várias linhas do

pensamento moderno estão figuradas nelas, desde as preocupações pela forma da narrativa até o viés ensaístico da produção intelectual da região. Sobre esse último dado, pode-se comentar que a América Latina parece desenvolver uma vocação humanista paralela à da tradição europeia, de vez que entre nós a circunstância social negou a dedicação exclusiva do esteta à obra de arte e do pensador a seu *objeto* de estudo, exortando-os a incorporar em suas ponderações tanto os costumes populares e miscigenados como as mazelas econômicas e sociais, todos esses materiais difíceis de integrar um discurso polido com função poética.

O terceiro capítulo analisa, pontualmente, como os romances e os filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* podem figurar uma representação, narrativa, dos conteúdos da modernidade local, e como sua recepção pelo público e pela crítica chancelou sua adoção como modelo de representação cultural. Lastreado pela teoria narrativa e pela teoria da recepção, no capítulo se discorre sobre a forma narrativa das obras e sobre seu desempenho entre leitores e espectadores. As quatro obras são tomadas como exemplares para alinhar os movimentos de formação da modernidade na América Latina, e podem diferir bastante entre si, apesar de os filmes serem, em aparência, extensões fílmicas das matrizes literárias. O 3.1. discute a recepção das obras, portanto remete à ambiência cultural que suscitou e foi forjada por elas, revelando os níveis de subversão e de manutenção dos esquemas tradicionais de representação que promoveram no gosto nacional. O tópico da descrição, como uma figura narrativa, é estudado no 3.2 e descortina a predominância de referências relacionadas tanto com os espaços físicos brasileiros e mexicanos, como com a iconografia nacionalista, reproduzida em romances, filmes e textos das ciências humanas e sociais.

O quarto e último capítulo discorre sobre a adaptação cinematográfica das obras literárias e o processo de incorporação da pauta de preocupações sobre a identidade cultural na América Latina nas ciências humanas e sociais contemporâneas, com acentuado viés multicultural, pós-colonial e, portanto, em aparência, bastante relativista. O apartado 4.1 reflete sobre os temas mais recorrentes da teoria da adaptação cinematográfica de obras literárias, tais como a fidelidade da versão fílmica ao texto escrito, a atualização das formas, os gêneros literários e cinematográficos, o universo romanesco traduzido pela *linguagem* cinematográfica. Essa discussão, concentrada na análise das obras, acaba por abarcar a questão da ambiência cultural em que foram produzidos os romances e os filmes, as coincidências ou o *continuum* do horizonte cultural ou mesmo histórico.

Já o 4.2 esboça uma reflexão sobre a categoria de narrativa de convergência, sua relevância para os discursos que legitimam o formato de sociedade construído na América Latina e, sobretudo, o atual paradigma das ciências humanas e sociais, concentrado na refutação dos grandes discursos, mas ancorado, mesmo que subliminarmente, na noção de cultura como eixo de análise dos objetos os mais diversos, de textos literários até hábitos alimentares. Este capítulo, portanto, nos reporta ao fato de esta ser uma tese sobre alternativas de modernidade, e propõe uma discussão sobre um programa de inteligência que

pode ser resumido na categoria de narrativas de convergência, e que surgiu a partir da experiência latino-americana. Este capítulo pode resultar sintomático da possível falácia inscrita no discurso paradigmático que torna a cultura uma categoria universal, malgrado o seu estudo pressupor a diversidade como *objeto*.

Com efeito, devo alertar ainda que no interior de cada capítulo ver-se-á a combinação dialética de estruturas textuais que se acareiam e se rechaçam. No fundo, o que pretendo demonstrar é que uma tese cuja hipótese encerra a observação de textos de índole estética e *midiática* (poética e comunicativa) não escapa ao confronto com as posições epistemológicas que propiciam a legitimação dos procedimentos de análise e síntese que se empregam para processar as suas conclusões. Em verdade, atualmente toda reflexão realizada no campo das ciências humanas e sociais resulta em um comentário sobre os métodos de validação dos esquemas de significação desses campos e esta tese não escapa a essa metadescrição. Ademais, uma tese de doutorado desenvolvida no curso de Comunicação já delata por si mesma a origem interdisciplinar da reflexão e a contingência das conclusões.

Quando finalizei a redação deste trabalho, percebi que ele mesmo projeta uma espécie de unidade complexa, por exemplo, alia idéias em aparência tão díspares como as contidas na “Carta de Jamaica”, 1815, de Simón Bolívar, ao insinuar que a cisão da América Hispânica em nações não anulava sua matriz cultural comum, reproduzida mais tarde por Ángel Rama.² O que me fez empreender a tarefa foi perceber que dois romances de apurada elaboração literária ensejaram uma atualização de seus argumentos e de suas formas a um meio expressivo audiovisual de grande penetração como o cinema, cuja tradição na América Latina havia sido construída sobre os valores do melodrama. Para que representar o campo, quando esse não mais apresentava as características que levaram outros autores a representá-lo ainda antes?

A época, os países, os autores, os romances e os filmes aqui perfilados para observação não foram opções aleatórias, porquanto essa série de elementos implica um quadro de representações. Certamente levado pelo gosto, aprofundei-me na leitura e releitura de *S. Bernardo* e de *Pedro Páramo*, e na reiterada expectativa dos filmes homônimos. Posso dizer que, por opção, haveria escrito uma tese sobre figuração retórica ou sobre as linhas poéticas que deságuam em efeitos que estão além dos significados. Isto é, trataria de descrever a experiência estética antes que as redes sociais e históricas que a suscitam e que as compreendem. Todavia, percebi que não era possível pensar essas obras sem que enunciados provindos da história social e da história da cultura da América Latina se alinhassem para compor os signos que promoviam a fruição estética, ou sem refletir sobre os condicionamentos cognitivos que a indústria cultural promove.

² Simón Bolívar, “Carta de Jamaica”, em *Escritos fundamentales*, Caracas, Monte Ávila, 1998 [1815]. Ángel Rama, ao reproduzir essa idéia em “Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana” (São Paulo, Argumento, ano 1, num. 3 de janeiro de 1974), não deixa de considerar que de alguma maneira ela se tornou um sofisma, de vez que parece difícil perceber alguma unidade cultural em uma região que se diversificou tanto a partir do século XX, com a chegada de novas matrizes culturais que não as provenientes dos povos indígenas, ibéricos e africanos.

Terminei, então, por escrever um trabalho em que pretendo comparar formas narrativas, algo pertinente em se tratando de dois romances e dois filmes que compartilham mais de uma estrutura de figuração (tipologia dos personagens, introspecção dos narradores, subversão da causalidade realista, obsessão pelos tropos espaciais), e em que tento estabelecer a tradição representativa a que as quatro obras estão inscritas. Foi incontornável a visada sobre a inserção de ambos os países no sistema da modernidade, que tem nos formatos do romance e do filme dois importantes suportes para o desempenho de sua sensibilidade.

Ao longo desta tese será sugerido que os gêneros narrativos modernos, como o romance e o filme, podem ser examinados como sedimentações de uma tipologia expressiva. Atento aos ditames da história cultural da América Latina, apresentarei os elementos que se entrelaçaram para que os romances e os filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* se constituíssem, de sua parte, como marcos para os quadros de representação regional. O método que discutirei a seguir visa a combinar a observação de composição retórica e poética das obras mencionadas com o questionamento sobre a maneira em que em suas estruturas parece notificar-se a existência de um amplo horizonte histórico e estético a circunscrever a circunstância pontual das sociedades em que foram forjadas. Essa escala de observação supõe um processo subjacente que incorporou proposições do pensamento comunicacional, tais como as funções desempenhadas pela indústria cultural na promoção do imaginário da região. São esses planos da institucionalização de certas formas expressivas e de certos conteúdos que serão ressaltados aqui, inquirindo por intermédio de métodos de organização dos sentidos, portanto de alguma maneira endossados pelas disciplinas estéticas, as proposições históricas, e vice-versa. Por suposto, tem-se como articulador os sistemas epistemológicos, os enunciados e os argumentos que ascenderam com a modernidade.

De fato, parte importante das discussões sobre a modernidade na América Latina se tornou um debate sobre os processos de civilização permeados por forças relativas ao fenômeno da aculturação. O que quase supõe dizer que a modernidade se apresentou ante nós antes como uma categoria cultural que como um processo de civilização. Cumpre recordar que esse é mesmo um dado singular da formação da imaginação latino-americana, onde qualquer argumentação parece estar condicionada pela idiosincrasia. Uma das razões para essa impressão poderia ter origem na pouca promoção de um pensamento relativo à lógica das ciências da natureza e, em contrapartida, ao fomento das disciplinas retóricas, legislativas do comportamento social e fundamentais na organização das sociedades latino-americanas, como melhor estimou Ángel Rama em *La ciudad letrada*.³

Como se verá em detalhe nos capítulos 1 e 4 desta tese, a categoria de cultura ganhou o estatuto de paradigma nos métodos das ciências humanas e sociais na pós-modernidade, mas entre nós as motivações que levaram a que isso ocorresse se manifestam

³ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

há muito tempo. A profusão de comentários sobre a cultura, aliás, é já motivo de indagação pelos mesmos antropólogos. Nestor García Canclini, por exemplo, questiona-se com surpresa “¿Por qué hay tantas disciplinas que estudian la cultura?”.⁴

Como quis fixar desde a introdução, o estudo que ora se apresenta foi originado por um movimento de ponderação e confronto entre várias linhas de pensamento. Neste primeiro capítulo, deixar-se-á claro como as disciplinas referidas, notadamente os chamados estudos culturais, a teoria da narrativa, a teoria da recepção e as teorias da comunicação, de cunho culturalista, afluem em direção aos contornos de duas categorias que nortearão todo exercício, quais sejam, narrativas de convergência e imagens de consenso, que serão aplicadas às obras referidas.

Os temas que exercem maior ascendência sobre a composição dessas categorias e compõem o método de consecução do trabalho são aqueles que concernem à cultura na modernidade latino-americana (capítulo 1), à modernização política autoritária e nacionalista, ao modernismo estético, que desaguou nos gêneros do regionalismo e da *Revolución* como programas discursivos, e ao *ensaísmo* como viés estilístico (todos no capítulo 2); bem como aos processos de textualização narrativa, baseados em tipologias figurativas dominantes (as descrições do espaço, da *terra* e das relações sociais provenientes de seus modos de propriedade e produção, os tradicionais e os capitalistas), e ao horizonte de expectativas dos leitores e espectadores brasileiros e mexicanos no momento da recepção dos romances e dos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* (capítulo 3); ainda, à adaptação cinematográfica de obras literárias na América Latina, ao gosto pelos eventos da história nacional, e, finalmente, à reflexão sobre os estudos culturais à luz da formação do discurso literário (teorias, críticas e obras de ficção), juntamente com a preocupação pela comunicação social na região, disciplinas que combinam interesse pela retórica e pela estética com perspectivas sociológicas e históricas (capítulo 4).

A despeito de todos esses prismas ganharem unidade quando articulados na ordem que estabeleci anteriormente, como componentes de um método de observação dos romances e dos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, creio que, por separado, correspondem a um repertório freqüente de indagações sobre os discursos modernos e, portanto, sobre a modernidade na América Latina. Quero dizer que o método desta tese pode ser inferido na ordem dos elementos que compõem a reflexão sobre *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, mas não em sua soma. Cada capítulo poderia ainda desdobrar-se e suscitar perspectivas muito mais produtivas, mas elas resvalaram para fora da minha capacidade de apreensão ou até de compreensão.

No intuito de empreender um raciocínio prévio sobre o conjunto desses temas, antes de aprofundar-me neles nos capítulos correspondentes, procedo a comentá-los brevemente. Sobre a constituição das categorias centrais de narrativas de convergência e imagens de

⁴ “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”, em Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 17.

consenso, posso desde logo dizer que o viés pseudo-integrador de estilos artísticos e de epistemes das ciências sociais atribuídos a uma espécie de razão pós-moderna veio cancelar uma prática antiga na América Latina. Essa consistia em entender qualquer enunciado, mesmo os que concerniam à estética ou às ciências naturais, em termos históricos e idiossincráticos, submetendo inclusive o padrão das ciências ao arbítrio das interpretações culturais, e não o inverso como era hábito.⁵ Sobre o resultado dessa reunião de racionalidades na região, Walter Mignolo estima que “[...] nos encontramos con dos maneras fundamentales para criticar la modernidad: una, la postcolonial, desde las historias y herencias coloniales; la otra, la postmoderna, desde los límites de la narrativa hegemónica de la historia occidental.”⁶

Com efeito, uma certa crença no modelo de conhecimento das ciências naturais e sua convivência com as leis econômicas vinham em ascensão desde o século XVI e resultou em favor de uma imaginação consensual, cuja habilidade mais sobressalente, ainda hoje, é gerar um tipo de discurso que alude e produz ao mesmo tempo os atributos da modernidade, ou agora da pós-modernidade, efetuando em versão pedestre uma espécie de *poiesis* instrumental.

Na categoria de narrativas de convergência, cumpre aclarar, o termo narrativa remete àquelas modalidades discursivas que evitam o rigor estreito na explicação dos temas que podem contar com interpretações cristalizadas tanto no âmbito do discurso científico como da doxa. Pontualmente, opto por narrativa devido a que supõe comentários e teorias sobre a comunicação, os estudos culturais, a literatura, a sociedade, isto é, sanciona a emissão de proposições que vão além dos resultados da investigação acadêmica, mas implicam a existência de um universo comunicativo ou cultural a dar sentido às práticas sociais contemporâneas.

Já a categoria de imagens de consenso ou imaginação consensual, como às vezes é empregada, requer uma definição que aclare o que se entende por imagem. Para os estudos cinematográficos, talvez fosse pertinente remetermos às idéias de Charles Sanders Peirce e seu repertório de signos e imagens.⁷ Creio que também não se deveria olvidar Henri Bergson e suas associações entre o pensamento, a imagem e o fluxo de consciência,⁸ e tampouco

⁵ Na *Folha de São Paulo* de 15 de abril de 2007 apareceu na coluna de Marcelo Leite um estudo realizado na Northwestern University, em Illinois, nos Estados Unidos, que mapeia a publicação da produção científica desde 1955. Ali se constata uma tendência de crescimento do número de pesquisadores que participam da elaboração de um artigo e que o assinam, o que denota a propensão ao modelo interdisciplinar. Segundo o articulista, “nunca se falou tanto em ‘rede’”.

⁶ Walter Mignolo, “La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *Gragoatá*, Niterói, n.1, 2 sem. 1996, p. 9.

⁷ Charles Sanders Peirce, *Escritos Coligidos, Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

⁸ Henri Bergson em *A evolução criadora*, trad. de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979 [1927], tem um capítulo chamado “O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista”, em que discorre sobre o tema e conclui que nosso pensamento elabora uma ilusão temporal para poder apreender a temporalidade do real, mas no momento de refletir e de abordar esse fenômeno em um discurso se crê poder “pensar no instável por meio do estável, o movente por meio do imóvel” (239), fatos que não são logicamente admissíveis, segundo o autor.

Gilles Deleuze, que anunciou uma retomada dessa categoria, igualmente com intenção classificatória.⁹

Não obstante o recurso taxionômico dos semioticistas, estruturalistas e pós-estruturalistas seja produtivo em determinado âmbito de análise, as noções de imagem como componentes de outro modelo epistemológico, como a fenomenologia, que ora busca recuperar a ontologia da imagem, ora a subordina ao primado do pensamento lingüístico, também merecem uma nota. Em *A imagem*, Jacques Aumont diz que “a imagem representativa, sempre, foi *também* imagem abstrata”.¹⁰ Já André Parente, em *A imagem máquina*, recorda o liame entre a subjetividade, a produção e a recepção de imagens.¹¹ Em seu livro *A imaginação* Sartre especula sobre uma observação cara à psicologia quando diz quase não ser concebível “negar a estrutura sensorial da imagem; mas insiste-se no fato de que ela já é *elaborada* pelo pensamento”.¹² Com essa menção, lembra que se atenta mais às significações emprestadas por elas do que às imagens mesmas. Ao final do livro, porém, o autor concede-lhes autonomia ao atribuir-lhes o caráter de ato, de ação produtiva ou “*um certo tipo de consciência*”. Para efeito desta tese, essas definições devem ser concebidas como inerentes à história semântica do termo, e apenas parcialmente condicionam o emprego que adoto.

Busco uma acepção de imagem que logre consubstanciar, de fato, o radical com vários de seus termos derivados, como imaginação e imaginário, sem embargo de muitas vezes me referir à imagem simplesmente como sinônimo de figura retórica ou tropo. É a tradição dos conceitos que o vocábulo suscita, que pode estar resumida no sentido da noção de imaginário proposto por antropólogos contemporâneos,¹³ que desenha o campo semântico em que o termo se desempenha, espero que sem prejuízos, em cada situação de emprego nestas linhas. No capítulo 3, por exemplo, combino a formação de imagens nacionalistas (tropos), com imaginação nacionalista (conjunto de símbolos que remetem à identidade coletiva criada a partir de alguma prática social comum, neste caso, notoriamente restrito, a

⁹ Deleuze, em seu livros *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1983 e *Imagem tempo. Cinema 2*, São Paulo: Brasiliense, 1990 [1985], discorre sobre uma possibilidade de tipologia das imagens de acordo com o que ele sugere ser o desenvolvimento do cinema. A classificação *stricto sensu* ficou por conta das imagens-movimento, as que dividiu em imagem-afecção, imagem-ação, e imagem-percepção. As imagens-tempo constituiriam as potencialidades imagéticas (imagens-código e imagens-cristal), aliás essas são dívidas claras e assumidas do autor com Peirce.

¹⁰ Jacques Aumont, *A imagem*, trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro, São Paulo, Papirus, 2002 [1990], p. 263.

¹¹ André Parente, *A imagem máquina*, São Paulo: Editora 34, 1993.

¹² Sartre em *A imaginação*, Rio de Janeiro: Difel, 1980 [1936], desenvolve uma teoria sobre a imaginação, o ato de criar imagens e ao final, no entanto, advoga por uma conclusão que considera a imagem como “*um certo tipo de consciência*. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa”.

¹³ De acordo com José Teixeira Coelho Neto, em *Dicionário de política cultural*, São Paulo, Iluminuras, 1999 [1997], p. 213, “[...] o imaginário é o conjunto de imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possíveis universais e invariantes –e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo –e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determináveis. [...] Se fosse possível separá-los nitidamente, o primeiro eixo se apresentaria como responsável pelo efeito de mundo e o segundo, pelo efeito de discurso ou de representação desse mundo [...]”.

partir da instituição dos estados nacionais).¹⁴ Ainda no 3 e no 5 evoco a categoria de imagens de consenso ou imaginação consensual para conotar um movimento de textualização que reúne o viés poético/retórico com as práticas sociais que privilegiam um grupo de figuras representativas (imaginário nacionalista, iconografia regional, figuras do autoritarismo, expressão mimética das ciências sociais). A sedimentação resultante desse processo é promovida por esquemas de textualização inerentes à manutenção do formato de sociedade moderno, em que os discursos da literatura e da indústria cultural (jornal, cinema, rádio, televisão) atuam em conjunto para equilibrar, remeter, legitimar, ratificar ou mesmo criticar as estruturas que o propiciam.

Creio que uma das inspirações para minha acepção do termo imagem e sua cooptação com as narrativas de convergência foi a leitura de *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, de Benedict Anderson.¹⁵ No capítulo sobre a biografia das nações, o autor traça paralelos entre a transformação da infância para a fase adulta na vida de um ser humano, os esforços da família em *registrar* os momentos decisivos desse processo, e a mobilização dos estados nacionais para *registrar* os sinais de sua identidade mediante os rituais de escolarização, composição dos corpos militares, criação de hinos, bandeiras, certidão de nascimento e toda sorte de artefatos cívicos. Associo seus comentários à propensão da imaginação contemporânea a institucionalizar-se, de vez que essa parece ser uma das maneiras de imprimir algum sentido à existência. Certamente Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* e Edmundo O’Gorman em *La invención de América* realizaram a tarefa muito antes, mas o alcance de seus estudos foi restrito.¹⁶

Se tomarmos as idéias desses autores, resulta que nos convencemos que desde o alvorecer da modernidade a urgência pela racionalização das atividades humanas se tornou patente para o controle social. Historicamente, pode-se fazer um paralelo entre os fenômenos de consolidação, na Europa e na América Latina, de uma imaginação nacionalista. Se no primeiro caso essa foi promovida e institucionalizada pela elaboração dos idiomas nacionais (que em muitos casos era um acordo circunstancial de dialetos de origem latina, germânica e eslava) realizada por grandes prosadores como Vítor Hugo, Johann W. Goethe e Alexandre Pushkin,¹⁷ na América Latina, malgrado a ocorrência de romancistas nacionais (José de

¹⁴ Idem, pp. 211 e 212: “[...] função de mediação entre a captação consciente da realidade exterior (tal como aparece diretamente ou por meio de signos concretos) e a matéria-prima que emana do inconsciente. [...] Para a política cultural, na forma de programas de ação cultural concretos, a questão central que a imaginação simbólica propõe é a que consiste em levantar as constelações de imagens prevalentes, ou quase constantes, com o objetivo de traçar as linhas de força culturais de um determinado grupo social [...]”.

¹⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso/New Left, 1990[1983].

¹⁶ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002 [1936], Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1958]. Recentemente, Eric Hobsbaw e Terence Ranger editaram *The invention of Tradition*, Cambridge, Canto, 1992 [1983].

¹⁷ Sob uma perspectiva histórica, os livros de Eric Hobsbaw, *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge, Cambridge Press, 1991, de David Quint, *Epic and Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1992 e Homi Bhabha (ed.) *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990, configuram boa perspectiva sobre o debate. O artigo de Doris Sommer, “Irresistible romance: the foundational fictions of Latin América”, pp. 71-98.

Alencar, Manuel Ignacio Altamirano etc.), a criação dessa imaginação nacional foi delegada a outros meios. O cinema e o rádio, tal como recordam Carlos Monsiváis e Jesús Martín Barbero, encarregaram-se de atribuir identidade nacional e regional entre os americanos, do norte e do sul do continente. O que não dizer do culto às imagens de *The Birth of a Nation*, 1915, de D. W. Griffith. Carlos Monsiváis tem uma passagem famosa em que estima que, em seu país, o público de cinema dos decênios de 1930 e 1940 freqüentava as funções não para se emocionar com os melodramas *rancheros*, mas para aprender a ser mexicanos.¹⁸ Por sua vez, Martín Barbero afirma que o cinema e o rádio, na América Latina, exerciam

[...]su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. [...] El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación.¹⁹

Portanto, a noção de imagens de consenso ou de imaginação consensual encerra esse possível *programa nacional*, ancorado na razão moderna, de criação de traços de identidade necessários para o regime de representação estética e social das comunidades que passam a se organizar em sociedades. Se na Europa, houve a possibilidade de se fazer da literatura uma ferramenta de coesão nacional, por esta embasar-se, em primeira instância, no idioma, sempre um objeto de coesão e identidade, nos Estados Unidos e na América Latina tentou-se estabelecer um cinema nacional e nacionalista, formulando quadros e planos que resgatassem a iconografia popular, gerando assim um sistema de representação constante, baseado na tradição oral, nas imagens sonoras e visuais, que remetiam a experiências ou significados familiares, localizados, e que agora podemos classificar de protonacionalistas.

As categorias de narrativas de convergência e imagens de consenso ganham sentido nesse quadro social em que se buscam discursos explicativos e expositivos, cristalizados, sobre um determinado tema a fim de estabilizar os pontos de vista e criar um sistema de significação. Ordenam-se, conscientemente ou não, por intermédio das instituições de cunho político ou econômico, processos de textualização que resultam numa codificação da imaginação. Uma perspectiva analítica, sem nenhuma intenção de comprovar a argumentação, daria como um fato a existência de verdadeiros projetos nacionais que ensejassem um tipo de discurso explicativo do total da realidade mediante esquemas cognitivos locais (idioma, território, tradições populares). Eric Hobsbawm e Terence Ranger assim o fazem em *The Invention of the Tradition*, e meu esforço aqui apenas tangencia tais

¹⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX, em *Historia de México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976, pp. 446. Posteriormente citarei o fragmento com maior precisão teórica.

¹⁹ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli, pp. 178 e 179.

certezas mediante a descrição sumária de alguns desses esquemas de textualização, inconstantes, materializados em romances e filmes, discursos institucionais que, afinal de contas, buscam mesmo velar suas estruturas sociais.

De outro lado, o emprego que se fará das categorias de narrativas de convergência em imagens de consenso aqui visa a suscitar uma reflexão sobre um possível vezo da civilização e da cultura contemporâneas de propiciarem a convergência dos métodos explicativos de certos conteúdos sociais assim como de suas formas de transmissão, a fim de promover e legitimar consensos simbólicos que parecem sustentar o formato social. Essa vertente do pensamento moderno, em princípio se opõe ao afã de especificidade das disciplinas surgidas a partir do século XVII, concomitantes à crescente divisão do trabalho físico e intelectual necessária para o equilíbrio das sociedades capitalistas. Como ilustração basta recordar, por exemplo, que o lema da prestigiosa *Royal Society of London*, primeira instituição científica moderna, fundada em 1660, é *nulius in verba*, evocando a descrença das ciências duras nas conclusões discursivas.

Todavia, nesta tese, a alusão sumária ao processo de formação dos *objetos de estudo* da literatura e da comunicação social na América Latina, sua incorporação dos sistemas interpretativos de cunho antropológico, sociológico e estético, e seu atual concubinato com os estudos culturais, parece descrever a existência de uma corrente alternativa de geração de sentido e de legitimação dos recortes epistemológicos que podem se resumidas no movimento de relação entre as narrativas de convergência e a imaginação consensual.

Desde o apartado 2 o esforço analítico se concentrará na descrição dos sinais de um regime de representação que propiciou a produção e reprodução dos argumentos históricos e sociais e da forma narrativa dos romances e filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*. Note-se que o prisma dos comentários que efetuo sempre orienta as conclusões para o fato de serem obras literárias e fílmicas com forte acento ensaístico, convergentes, mas que confirmam e subvertem a tradição mimética regional, gerando novos consensos no que tange ao campo cultural e aos quadros de representação. Como disse, notadamente umas das expressões institucionais dos estados nacionais, romances e filmes também podem ser considerados como um plano de projeção da subjetividade do sujeito com o advento da sociedade de massas, e essa dimensão relativiza qualquer método e suas conclusões. No primeiro caso, revelam o campo de possibilidades de produção e execução das formas de identidade coletiva. No segundo, supõem o insondável e tenso movimento da apreensão individual dos estímulos sensíveis com os códigos sociais.

Outro dado imprescindível do método concerne a que, em verdade, narrativa de convergência e imaginação consensual são epítetos que se reportam, primeiro, ao caráter interdisciplinar dos estudos sobre a literatura e a comunicação na América Latina. Depois, às já mencionadas possíveis estratégias institucionalizadas de cooptação simbólica. E, depois, à natureza dialógica dos discursos narrativos. Cumpre aclarar que não se entende a

comunicação social como uma disciplina e nem sequer como um enfoque metodológico homogêneo em relação aos meios, mas como um campo de interesse hermenêutico e retórico pelas diferentes textualidades e práticas da imaginação.

Como já foi sugerido, essa corrente convergente que a literatura e a comunicação representam ganhou relevância entre nós por duas razões: pelo déficit histórico de produção teórica relacionada com as chamadas ciências duras e pela exuberância do pensamento social. Como consequência, pode-se mecanicamente atribuir esses motivos à nossa circunstância de escasso desenvolvimento industrial e pouca inovação tecnológica. Muitos historiadores constataram essa inclinação pelas modalidades retóricas de aproximação da realidade em estudos sobre os primórdios dos estados nacionais, entre eles Ángel Rama e José Murilo de Carvalho²⁰, sendo que vários a condicionaram à feição da colonização ibérica. De alguma maneira, na atualidade esse pendore pela convergência discursiva se desempenha como atenuante do antigo problema da alteridade conceitual, mitigando ao menos por enquanto o efeito do complexo de inferioridade que historicamente acossou o pensamento latino-americano sobre a cultura.²¹

Por sua vez, precisamente o que poderia distinguir os estudos de comunicação social na academia latino-americana dos *media studies* norte-americanos e das posições sociológicas ou da ciência da informação da tradição europeia é que, segundo Herman Herlinghaus, neles “se emprenden una crítica epistemológica de la modernidad”.²² Aqui, desde os primeiros estudos sérios sobre os meios houve uma disposição de inserir sua ação no contexto das relações históricas e sociais, algo que na atualidade é uma preocupação dos estudos culturais também na academia americana e europeia.

Nossa apreensão dos conteúdos da modernidade tem mesmo algo de crítico. Por exemplo, desde sempre na América Latina os estudos de literatura estiveram condicionados à observação dos procedimentos que organizam os textos internamente mediante um filtro que ressaltava as relações sociais sobre o arranjo estrutural literário. Refiro-me aos estudos literários na América Latina porque são um antecedente da tipologia de indagações que se formulam nos estudos de comunicação social no continente, ambos atravessados, posteriormente, por enunciados heterogêneos que concernem, em última instância, aos estudos culturais. Surgida na Europa moderna, entre nós a discussão sobre a arte pura e a arte burguesa sempre pareceu uma impertinência.

Antonio Candido e Nicolau Sevcenko dão indícios para a compreensão do modelo latino-americano dos estudos culturais e do pensamento comunicacional quando se referem ao campo literário no século XIX. Ambos argumentam que os escritores aqui faziam uma arte

²⁰ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, *op.cit.* e José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem*, Rio de Janeiro, UFRJ/Relume Dumará, 1996 e *Teatro de sombras*, Rio de Janeiro, UFRJ/Relume Dumará, 1996.

²¹ Penso agora em Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [1987], pp. 29-48, mas abundam exemplos.

²² Herman Herlinghaus, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imginación en América Latina*, Madri, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 130.

missionária, cujas produções encerravam tanto enunciados políticos como sociológicos.²³ Com efeito, esse viés da história da literatura na região era tributável ao formato de sociedade construído aqui, esteado pela longa ordem metrópole/colônia que suscitou a ausência de uma burguesia, com consciência de classe, que se encarregasse da promoção dos instrumentos cognitivos para a formação de uma tradição nacional baseada em referências literárias. Essa burguesia inclusive podia viver em coalizão com o estado, mas nunca se confundir com ele como ocorreu posteriormente, quando surgiu uma oligarquia burocrática. Não se deve esquecer que, muito mais do que na Europa, aqui coube ao estado a tarefa de construir a nação.²⁴

Em um intrincado movimento de institucionalização, no século XIX a América Latina viu-se de pronto integrada à comunidade de nações. Com entidades politicamente soberanas, a região teve de aclimatar-se, ao menos formalmente, aos processos ainda ininteligíveis que os fenômenos da industrialização e suas estruturas de funcionamento apresentavam até aos países europeus que eram sujeitos dessas transformações. Dentre as instituições consolidadas no formato de sociedade em ascensão, estavam o estado nacional como unidade política e as instâncias que cuidavam da divisão do trabalho e, em decorrência desse cenário, a especialização dos discursos que davam conta dos novos fenômenos. É então que se regulariza o compartilhamento em epistemes, com nomenclaturas gerais como ciências naturais, ciências humanas e ciências sociais, que se tornam marco legítimo de reflexão sobre os eventos que delineavam o perfil dessas sociedades.

Advindo de certa necessidade das sociedades modernas de refletir sobre o ser humano e suas manifestações civilizadoras e culturais sob parâmetros epistemológicos tão sistêmicos como os que haviam conformado as ciências naturais, a emergência das ciências do homem apenas ocorreu em concomitância com a formação dos estados nacionais e com a divisão do trabalho da fase industrial do capitalismo. Com efeito, sob certo prisma, as humanidades parecem haver proporcionado a justificativa teórica para a especialização da produção econômica e para a arbitrária delimitação em território, população e idioma que caracterizou a formação das unidades administrativas nacionais. Como consequência, sua função parece ter sido auxiliar na forja de uma tradição simbólica que mitigasse o autoritarismo das fronteiras materiais. Na prática, resultou em um movimento de convergência de discursos de proveniência diversa a fim de lograr uma organização consensual dos saberes tradicionais com os novos modelos cognitivos que surgiam com as instituições modernas, sobretudo as de cunho político e econômico. E na América Latina as vértebras dessa convergência são muito mais visíveis, como intento descrever nesta tese.

²³ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Nacional, 1985 e Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

²⁴ Carlos Castañeda, *La utopia desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

CAPÍTULO 1

1. Do nacional erudito ao *mediático* popular e vice-versa: a reflexão acerca da cultura na modernidade latino-americana

1. Do nacional erudito ao *mediático* popular e vice-versa: a reflexão acerca da cultura na modernidade latino-americana

Este capítulo corresponde a um prólogo necessário ao capítulo dois, em que serão aplicadas tangencialmente as sugestões aqui expostas, conquanto este não seja menos crucial que aquele para a consecução da tese. Como venho dizendo, este trabalho é realizado mediante uma combinação livre de três recortes epistemológicos já consagrados, a saber, os estudos culturais, a teoria da narrativa e a teoria da recepção, e visa a dar conta dos diferentes espaços ocupados, sempre provisoriamente, pelos romances e filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* na paisagem cultural urdida há cinco séculos na América Latina, mas exposta a conjunturas específicas nos últimos cem anos no Brasil e no México. Como as duas últimas disciplinas desenvolveram categorias mais sistêmicas de análise discursiva, optei por tardar-me na explanação da perspectiva *culturalista*, que apenas orienta o presente e o próximo capítulos mas de fato permeia todo o estudo. Sua relevância talvez esteja em delinear o perfil sintomático das obras aqui ponderadas nas circunstâncias sociais de produção, distribuição e recepção de bens culturais no continente.

Uso aqui a expressão culturalista para alargar o campo de visão do projeto, seguindo ao menos neste momento as tendências acadêmicas que examinam práticas culturais diversas que não foram aquilatadas em sua função de artifícios de certo tipo de conhecimento intuitivo na América Latina, geralmente em favor do exame da produção científica, filosófica e literária. Está implicada a minha propensão a atribuir à chamada produção simbólica (artes plásticas, cinema, folclore, literatura, algumas expressões *mediáticas*) uma estrutura em que se articulam valores provindos de campos inteligíveis da realidade textual e extratextual e geradores, mediados por outros agentes, de determinadas modalidades de compreensão. Entende-se assim o imaginário como uma propriedade que emerge de dimensões epistêmicas e ontológicas.²⁵

Neste apartado da tese, portanto, será formulada a maneira como os processos de integração de modos de fazer e de lidar com saberes diversos, talvez resumindo aqui o que se conhece como cultura erudita, cultura popular e cultura de massas, foram combinando-se e condicionando-se à feição dos suportes expressivos tradicionais e em seguida à dos meios de comunicação. Se de alguma maneira essa incorporação foi articulada como instrumento de legitimação de séries históricas genéricas, neste caso em proveito do conjunto de proposições que configuram as sociedades modernas, ao mesmo tempo resultaram na conformação de uma espécie de *sensorium* da América Latina. Esse dado impossibilita a consignação da análise a alguma linha já provada, seja a que propugna o caráter imitativo

²⁵ José Teixeira Coelho Neto, *Dicionário crítico de política cultural*, São Paulo, Iluminuras, 1999 [1997], pp. 281-284.

das produções culturais na América Latina,²⁶ seja a que estabelece categorias que remetem à incorporação mais ou menos automática dos moldes europeus entre nós, como a de colonialismo cultural, imperialismo e dependência, atribuídas antes a movimentos de ordem política e econômica que a manifestações culturais.²⁷

Na exposição aqui preparada será privilegiada a participação da América Latina nesse trajeto, embasado sobretudo no desempenho particular de determinados modelos epistêmicos e intelectivos, sua incidência sobre a imaginação coletiva e sua repercussão na produção cultural, mais ou menos particularizadas nas obras de Graciliano Ramos, Juan Rulfo, Carlos Velo e Leon Hirszman. Para esse fim, a noção de cultura deve incluir no horizonte de condutas, saberes e valores de uma comunidade as variantes econômicas, estéticas, políticas, entre outras, para almejar assim a descrição de uma convergência discursiva suscitada pela orientação da história do Ocidente dos últimos séculos.²⁸

Para esse efeito, primeiro será indicada a maneira como certa perspectiva sobre a cultura da América Latina se defender a hipótese de que os ensaios e os romances de fundação da nacionalidade encarnam as demandas de expressão das populações menos abastadas e carentes de projeção institucionalizada, supostamente inscrevendo nos textos elementos do que se conhece como cultura popular.²⁹ Isso posto, deve-se comentar desde logo que, se por acaso foi assim, os escritores escamotearam o fato de o leitor real ao qual ia dirigida a mensagem ser um homem letrado, e consideraram, quase alienadamente, apenas o leitor ideal como referência e receptor de suas idéias. Isso no caso desse leitor ideal ser o índio, e mais tarde o escravo negro ou o marginal *retratados* nos textos. De outro lado, se o seu leitor ideal fosse mesmo o público habilitado para a leitura dos romances, talvez menos de quinze por cento da população, seu esforço de elaboração estética seria mais um remedo

²⁶ Em português há dois textos mais ou menos recentes e imprescindíveis sobre o tema: um de Roberto Schwarz, *Que horas são?* São Paulo, Companhia das letras, 1997 [1987], e o outro de Roberto Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1998 [1985].

²⁷ Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1995 [1988], pp. 13, alude a que no Brasil há o costume de articular a discussão em face dos sistemas teóricos da sociologia ou da ciência política: “É claro que as abordagens dos diversos autores são diferenciadas: mais conservadora em Sílvia Romero e Gilberto Freyre; modernista em Mário e Oswald de Andrade; estatal e autoritária para os representantes da ‘Cultura Política’ durante o Estado Novo; desenvolvimentista para os isebianos; revolucionária para os movimentos culturais e estudantis dos anos 60.”

²⁸ Gostaria de imprimir ao sentido do vocábulo cultura uma dimensão política bem acentuada. Creio que essa intenção nasce do fato de ser a política uma atividade pública e uma das acepções de cultura que tenho presente converge para modos de atuação no mundo, na articulação individual que os saberes coletivos permitem. Em *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli, 1991, p. 194, Jesús Martín Barbero tira algumas conclusões que poderiam se aproximar ao que pretendo aqui, embora com as ressalvas que as diferenças de pontos de vista suscitam. Ele diz por exemplo que prefere ler “la cultura en clave política y la política en clave de cultura.” Textos de Max Horkheimer, Theodore Adorno e Walter Benjamín parecem ser os inspiradores dessa modalidade de aproximação.

²⁹ Doris Sommer, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*, Berkley, University of California Press, 1991. Sobre a noção de cultura popular talvez fosse conveniente circunscrevê-la ao âmbito das tradições orais e ao folclore, no entanto nas pesquisas recentes sobre o conceito, cita-se muito o artigo de Nestor García Canclini “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de cultura popular?”, em *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Gustavo Gilli, 1990, em que não consigna o popular à cultura de massa.

das idéias e soluções literárias já processadas na França em registro exótico, que o intento de reformular algum mecanismo de produção de sentido para o desfrute popular.³⁰

Todavia, como o mero comentário dessa conclusão parece inaceitável por redutor, não contemplando sequer a repercussão que as idéias podem alcançar fora de seu âmbito expressivo particular, algumas indagações em torno desse mesmo comentário, especialmente sobre a simultaneidade de imaginários de classe ou grupos sociais no Brasil e a natureza dos vários interesses que convergiam nas obras e nos pontos de vista sobre elas, por exemplo, serão realizadas com o fim de descrever o desempenho de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes, como fenômenos culturais no século XX brasileiro e mexicano. Cumpre dizer que não encaminharemos a discussão para os tópicos da subalternidade e da hegemonia e tampouco buscaremos uma definição da cultura de acordo com seus níveis sócio-econômicos de manifestação.³¹

Nesse sentido, a reiterada falácia teórica concernente à mesma operação aparece quando se estuda a tipologia discursiva dos meios de comunicação surgidos ou que se expandiram no século XX e se assume sua sujeição automática à cultura popular, tanto nos conteúdos como nos procedimentos. Ainda que se concorde com o fato de que os meios reproduziram certa plasticidade e espontaneidade do que se considerava cultura popular e suas narrativas, convém antecipar que no exame aqui realizado as análises desembocaram em que, não obstante sua dependência das manifestações populares, a necessidade de substância dos meios não era suprida pela simples matéria folclórica, senão pelos signos das

³⁰ Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1995, tem um capítulo intitulado “Do popular nacional ao internacional popular?” (pp.182-206) em que versa sobre o tema da incursão dos escritores pela cultura popular no século XIX e do caráter internacionalista dos meios de comunicação de massa, embora o autor cuide não pisar nesse terreno. Essa é uma conclusão à qual chegaram diversos teóricos da cultura do século XX, às vezes perdendo de vista que as técnicas são utilizadas de acordo a um quadro idiossincrático, não de maneira neutra.

³¹ Talvez fosse produtivo o ensaio de uma discussão sobre a categoria de subalternidade em sua atuação nas expressões culturais latino-americanas em relação com as expressões culturais dos países hegemônicos, que afinal são nossos preceptores em matéria de economia-política. Todavia, há consciência da implicação relativa dessa subalternidade, de vez que as elites locais interagem com formas e conteúdos para que exista o diálogo cultural necessário para sua manutenção. Sobre a categoria de subalternidade, o estudo clássico na academia norte-americana é o de Gayatri Spivak, (*In Other Worlds: Essays in Cultural Studies*, Nova York, Methuen, 1987, “Can the Subaltern Speak?”, em *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson e Lawrence Grossberg (eds.), Urbana, University of Illinois Press, 1988, e “Politics of the Subaltern”, em *Socialist Review* 20, n. 3., 1993). Homi Bhabha trabalha com essa noção em *The location of Culture*, Nova York, Routledge, 1994. Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta Argitaletxea, 1999 [1961]. Walter Mignolo incorre em exame da categoria de subalternidade também, entre outros em *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, trad. de Juan Maria Madariaga e Cristina Veja Solis, Madri, Akal, 2003 [2000]. Sobre o tema da subalternidade e a proliferação de grupos de estudo nos Estados Unidos e suas vicissitudes na América Latina, está o livro *Subalternidad e representación. Debates en teoría cultural*, do professor venezuelano radicado nos Estados Unidos (a despeito do nome) John Beverly, trad. de Marlene Beiza e Sergio Villalobos-Ruminott, Madri, Iberoamericana, 2004. Já o tema da cultura popular, tem sido debatido com insistência desde 1965, quando Mikhail Bakhtin publicou *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (Brasília, Universidade de Brasília, 1987). Autores como Peter Burke em *Approaches to Popular Culture*, Londres, Edward Arnold Publishers, 1976; Carlo Ginzburg, que também em 1976 publica *El queso y los gusanos* (Barcelona, Muchnik, 1982) e Clifford Geertz, que em 1973 publica *A interpretação das culturas* (Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1989) também incorrem no tema. No entanto, na América Latina essa discussão começou há bastante tempo e o tema da transplantação cultural da Europa à região (Nelson Werneck Sodré), transculturação (Fernando Ortiz, Ángel Rama e recentemente Mary Louise Pratt) e outras categorias semelhantes são uma constante na discussão sobre os modelos de representação adotados entre nós desde a Independência. Mais adiante elas ganharão relevância aqui.

práticas cotidianas e pelos esquemas de sensibilidade atribuídos às novas massas proletárias urbanas ou mesmo aos campesinos, interioranos, caipiras e sertanejos que seriam os futuros cidadãos e consumidores dos novos produtos *mediáticos*. E isso mesmo quando a operação de traslado desses códigos comportamentais implique estratégias de folclorização, no sentido depreciativo do termo, de vez que se lhes representava com um olhar marcadamente alheio, de ordinário tornando-os exóticos para si mesmos. Contudo, aos poucos esse efeito foi atenuando-se e produtores, meios e receptores começaram a se reconhecerem como indivíduos inseridos em uma sociedade complexa, em que as identidades parecem ser negociadas todos os dias.

Sabendo-se que não há possibilidade de haver representação sem alguma instância mediadora, os elementos reconhecíveis transplantados aos discursos são tributários do princípio da verossimilhança e não correspondem apenas a uma estratégia ideológica ou a uma atrofia imaginativa para a criação de novos tipos. E como foi dito, se as linhas de análise desses procedimentos nos meios de comunicação de massa costumam atribuir-lhes o caráter de mera reedição das realizações dos romancistas e ensaístas latino-americanos do pós-independência ou do pré-modernismo ou mesmo das vanguardas, aqui lhes conferimos o estatuto de auxiliares na incessante tarefa de modernização dos sentidos e dos sentimentos.³²

Nessa mesma circunstância, diante de um argumento como o de Jean Franco, “[...] the elite now sought, in folk culture, in the indigenous people and the environment, the values they had previously accepted from Europe”,³³ referente ao romantismo e ao simbolismo latino-americano -variações de um mesmo ideário,-atestamos ainda que o tipo de inteligibilidade próprio da indústria cultural não convocou os traços da chamada cultura popular de maneira direta, mas já mediados pelas interpretações, representações e textualizações que haviam sido empreendidas ao longo do século XIX e inícios do XX. Esses movimentos de interdiscursividade apenas amadureceram nos decênios de 1950 e 1960, talvez no momento em que o quadro social latino-americano ganhava contornos modernos mais definidos, isto é, se insere no sistema da modernidade como o *outro* que necessariamente e com consciência a interpela, como sugere Octavio Paz.³⁴

³² Poderia ser funcional para este trabalho a observação das expressões da modernidade, como são os discursos dos meios de comunicação de massas, como encarnações de um sistema de enunciados que sustentam esse recorte histórico em uma dimensão epistemológica. Na realidade, mesmo que os meios tenham sido utilizados para uma suposta manutenção da nacionalidade, por exemplo, entre nós, em realidade creio que coaduna mais com esse subtexto moderno de se rebelar “contra las funciones normalizadoras de la tradición; lo modernidad, vive de la experiencia de rebelarse contra todo que es normativo.” Jurgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, em *La posmodernidad*, H. Forter, J. Habermas, J. Baudrillard, et al., Barcelona, Kairós, 1985, p.22.

³³ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin American Society and the Artist*, Grã-Bretanha, Pelican Books/Chaucer Press, 1970, pp.84 e 85.

³⁴ Octavio Paz em *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986]. Se o autor mexicano é um fiel adepto da noção de uma modernidade distinta elaborada na América Latina, crê de fato que a mesma modernidade, cujos conteúdos são delineados com maior precisão durante os romantismos alemão e britânico, é em si mesmo um sistema dialógico e em que a heterogeneidade é uma condição de subsistência dos conteúdos que a sustentam.

Resulta revelador notar o fato de que agora no audiovisual como antes nos romances apenas couberam nos suportes discursivos as formas mais maleáveis do que se considerava cultura popular, isto é, as formas que melhor haviam negociado com o sistema de nacionalização em que os romancistas estavam inseridos e que depois melhor puderam adaptar-se ao sistema de reprodução técnica, quase que por definição desarraigado do meio audiovisual, mas que ao princípio buscou a territorialização para consolidar-se. Desse *corpus*, todavia, os resultados mais vigorosos foram os que mantiveram certa especificidade dentro e fora do compósito discursivo e ao mesmo tempo engendraram novas funções no quadro simbólico local.

A esses casos se reportam os romances e os filmes estudados aqui. Remanejam séries propositivas, comportamentos e iconografia correntes da chamada cultura popular em um registro reflexivo, sem chegar a ser intelectualizado mas tampouco infantilizando a representação, atualizando-a com os signos da modernidade sem pretender velar a idiosincrasia. Em verdade, foram além do que fizeram os românticos e parte dos modernistas, que talvez estivessem circunscritos a um marco de interpretação demasiado rígido, sancionado pelo projeto político de incorporação de traços supostamente autóctones, que até certo ponto são difusos ou opacos, aos padrões representativos explícitos do nacionalismo cujos alcances semânticos, como tudo indica, às vezes estavam predeterminados na Europa. Flora Süssekind explora essa transposição imaginativa quando menciona que os romancistas brasileiros do primeiro momento após a independência tenderam a retratar o país “nitidamente traçado com régua e compasso europeus”.³⁵

No período de elaboração de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes, a sensibilidade mais refinada parecia intuir a necessidade de um distanciamento do civismo prefabricado ou mesmo do engajamento político como regente dos padrões do gosto. Não obstante, ocorreram em momentos de clima favorável à reprodução desses argumentos, num ponto de transição de um *habitus* estético em que ainda circulavam tópicos com essas orientações, como adverte Antonio Candido.³⁶

³⁵ Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui. O narrador; a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.68. O livro da autora versa precisamente sobre o caráter inconsciente das representações da paisagem brasileira nos primeiros romances nacionais, quando os autores brasileiros recriavam os procedimentos europeus dos relatos de viagens, com a mesma poética maravilhada e a mesma imagética exótica com a que aqueles representavam o outro. Esse dado não revela apenas a inconsciência, mas também um certo alheamento, de vez que que sua educação literária estava moldada pela história literária européia, e não podiam esquivar-se da origem do seu gosto, muito embora o projetassem sobre circunstância de todo diversa.

³⁶ Antonio Candido, em *Vários escritos*, São Paulo, Duas cidades, 1995, ensaia uma teoria sobre o nacionalismo na história da cultura brasileira no século XX. Diz que havia um nacionalismo ornamental, de matriz racista e laudatória de certos valores em detrimento de outros que em verdade se combinavam na sociedade brasileira, e outro nacionalismo pessimista. Do segundo tipo participavam escritores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato. De outro lado, prefiro entender a situação como um clima de época, isto é, um grupo de enunciados hegemônicos que compunham um *habitus*. No entanto, pode ser produtivo distinguir entre o *sistema* nacionalista, tributário desse clima de época, e um *programa* nacionalista específico, condicionado a projetos de governos de cunho populista. Sebastião Guilherme Albano, “El codex *Pedro Páramo*”, em *Triptico para Juan Rulfo. Poesia, fotografia, crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, RM, 2006, pp. 369-400.

Mesmo que proceda essa coincidência relativa nas estratégias de representação dos romancistas pós-independência e de obras da indústria cultural, merece ser ressaltada uma variante da ordem do consumo ou da recepção e portanto da atuação produtiva desses dispositivos modernos sobre o corpo social em que obravam. Deve-se levar em consideração que a chamada esfera pública burguesa, cujo meio de legitimação era a imprensa, no período romântico e mesmo anos depois era ainda incipiente na região, haja vista que não abrangia uma parcela importante do tecido social senão uma amostra letrada dessa comunidade de maioria analfabeta. Na França, por exemplo, já em 1860, publicam-se 500 jornais, mais de 8,0 mil títulos de livros e cerca de 60% da população já está alfabetizada.³⁷

Estudos de Carlos Monsiváis e Belém Clark no México e de Brito Broca e Sérgio Miceli no Brasil dão conta da gestação desse ambiente necessário para o debate de idéias já no século XIX, mesmo em uma região em que houve largos períodos de repressão, em especial à prática da imprensa política. Sociedades maçônicas, *arcádias*, cafés, grupúsculos e salões foram criados para a discussão *descomprometida* e tenderam a engendrar reflexão e produção de conhecimento formal. A despeito de sua difusão limitada aos letrados, foram um lastro importante para a forja de uma imaginação simbólica nas regiões em que se desenvolveram, de vez que se deve levar em conta o caráter multiplicador dos signos, que tendem a não permanecer confinados ao suporte em que são gerados e se reproduzem em outros canais expressivos.³⁸

A situação transformou-se bastante anos mais tarde com o advento da imprensa ilustrada, do cinema e do rádio a conformarem uma nova esfera pública, a que Néstor García Canclini se refere como *esfera pública plebéia*³⁹ e cujos dispositivos de circulação de idéias correspondem, em princípio, à proficiência cognitiva de uma parte mais ampla da população, talvez já alfabetizada mas com a sensibilidade cultivada sob novos parâmetros.

Para descrever os motivos que propiciaram que *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes, fossem realizados e ganhassem a relevância cultural que alcançaram no século XX em seus países e de alguma maneira no restante da América Latina, é necessário um panorama histórico que integre não apenas conceitos como o de polifonia, por exemplo, típico das formações discursivas e da cristalização de argumentos, mas noções que sublinhem a habilidade técnica dos meios para sincronizar proposições e sinais estéticos e homogeneizá-los como mensagens de um processo de comunicação.

³⁷ Renato Ortiz, *A moderna tradição...op.cit.* p.24.

³⁸ Carlos Monsiváis, “El saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX”, em Belém Clark e Eliza Speckman (orgs.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 89-106. No mesmo livro, está o estudo de Clementina Díaz de Ovando, “El café: refugio de literatos, políticos y de muchos otros ocios”, pp. 75-88. Brito Broca, em *A vida literaria no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975 (1956), pp. 20-58, fala dos salões e dos cafés que lastrearam a vida intelectual brasileira, e Sérgio Miceli, entre outros, em *Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatólios)*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

³⁹ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1996.

Se de alguma maneira essas conclusões sugerem a adoção de dispositivos que propiciam uma elucidação ostensiva dos sinais, signos e símbolos inscritos nos textos e nas textualidades que permeiam as relações sociais, o fato foi que tanto a literatura quanto o cinema, que viu seu esquema mimético tergiversado pelo advento do som, tiveram de manobrar novas soluções formais. Como disse desde a introdução, aqui trabalho com obras que compõem um tecido mais ou menos solidificado, já formado e em que convivem marcas discursivas acabadas com outras em amadurecimento.

Acredita-se, por exemplo, que a *autoridade* das obras estudadas sustenta-se especialmente em vestígios da mitologia regional que o espaço nordestino e suas idiossincrasias, as referências ao atraso econômico, o jugo do caudilhismo dos coronéis e a riqueza de tradições populares, no caso do Brasil, e o imaginário rural pré e pós-revolucionário, no caso do México, logram mobilizar quando representados em discursos institucionalizados. Ao mesmo tempo, essa mitologia é reforçada pela conjuntura histórica que promoveu a elaboração da identidade nacional mediante práticas de representação orientadas ideologicamente e às vezes, inclusive, associadas ao miserabilismo. Decerto, tais valores se reportam à iconografia nacionalista, à pungente condição de carestia humana, ao tipo social que a geografia e a história forjaram, à idéia de resistência conferida a seus povos por interpretações antropológicas,⁴⁰ dados que persuadem quase por si mesmos mas que ao serem plasmados em conjunto e postos em relação em obras de estrutura poética tendem a adquirir nova projeção.⁴¹ Todavia, ganharam proeminência extraordinária em parte devido aos modos de articulação da chamada *cultura midiática*, que em geral privilegia o reconhecimento mediante a exposição reiterada das semelhanças⁴² e opera com intuito de sublimar esses conteúdos.

⁴⁰ No caso brasileiro, mesmo com a carga positivista do ponto de vista geral, a consumação dessas visões sobre o Sertão e seus habitantes deu-se em *Os Sertões*, 1902, de Euclides da Cunha, que ficou cristalizada na memória coletiva devido à sua impressão de que “o sertanejo é antes de tudo um forte.” José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympo, p. 196, diz sobre *Os Sertões*: “[...] é com Euclides que se perfaz aquela revelação intelectual e afetiva do sertão, do Brasil oculto e ‘verdadeiro’, que Capistrano tanto encarecia. O impacto de seu livro –curiosa amálgama de ensaio científico, relato literário e planfeto, denúncia do ‘crime’ da repressão ao messianismo sertanejo- cobriu-o de glória, abridor-lhe as portas da Academia e do Instituto Histórico.” Na literatura de ficção propriamente dita, no século XIX houve a gênese do gênero sertanista exercitado por José de Alencar, Visconde de Taunay e Bernardo de Guimarães, foi o precursor do regionalismo nascido no nordeste em 1926, com o manifesto regionalista orquestrado por Gilberto Freyre.

⁴¹ Não entrarei aqui na questão do ideário miserabilista que essas obras convocam, num processo de estetização do abjeto muito conveniente com a idéia que se fazia e se faz da América Latina nos países hegemônicos, patente nas representações que se fazem da região. Esse viés da imaginação primeiro-mundista em relação aos países terceiro-mundistas acentuou-se com o advento dos meios de comunicação de massa e uma circunstância histórica de polarização ideológica, como ocorreu na maior parte do século XX. Certamente, no interior desses países foram produzidas imagens que não destoavam desse ponto de vista, cujos produtores foram em parte motivados pela assimilação de paradigmas gerais, em parte porque as próprias obras convocavam esses conteúdos e iconografias. Categorias analíticas e movimentos culturais como *teoria da dependência*, *estética da fome*, *pedagogia do oprimido* etc. denotam esse estado de coisas.

⁴² Herbert Marcuse em *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. de Antonio Elorza, México, Joaquín Mortiz, 1965, no capítulo “El cierre del universo del discurso”, pp. 114-150, faz um diagnóstico do panorama que se avizinhava. Página 115: “Este tipo de bienestar, el de la superestructura productiva que descansa sobre la base desgraciada de la sociedad, impregna a los ‘mass-media’ que constituyen la mediación entre los amos y sus servidores. Sus agentes de publicidad configuran el mundo de la comunicación en el que la conducta ‘unidimensional’ se expresa. El lenguaje creado por ellos aboga por la

Para contextualizar a trajetória desses temas no nosso âmbito de interesse neste capítulo, recorda-se que ao longo dos anos a América Latina adquiriu quase à revelia uma tradição de pensamento sobre a cultura, seus meios de transmissão e sua relação de influência nos modos de inteligência institucionalizados. Digo quase devido a que desde a colônia a atividade intelectual teve aqui uma feição própria, sendo que o uso de certo conhecimento favorecido pela comunicação escrita foi sempre instrumentalizado pelas metrópoles.⁴³ Esse conhecimento em geral era reservado aos homens que regiam as políticas de ocupação e exploração do espaço e do gentio, e nem com o amadurecimento das técnicas de colonização, por volta do século XVIII, a situação tendeu ao equilíbrio, talvez porque mesmo na Europa ainda houvesse uma distância social semelhante. Foi aos poucos que a propensão à convergência de interesses e de formas foi avançando na formação dos discursos modernos, como o romance e o filme.

[...] eram os colégios dos jesuítas os únicos centros de ensino. Neles se concentrava a atenção da Companhia. É nesses colégios e nas casas dos jesuítas –escreve um historiador– em que se instalaram as primeiras bibliotecas do país e, por um largo período, os únicos focos de irradiação de cultura, no litoral e no planalto. Neles se educaram, ainda no século XVI, entre outros, Bento Teixeira, autor da *Prosopopéia*, Frei Vicente do Salvador, a que se deve a primeira história do Brasil, e Jerônimo de Albuquerque Maranhão; no século XVII, Antônio Vieira, Eusébio e Gregório de Matos, e a seguir, até o século XVIII, em que foram alunos de jesuítas os poetas Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Alvarenga Peixoto. [...] Nesses três séculos que abrangem o período colonial, o ensino, abandonado inteiramente ao clero, esteve a cargo exclusivo dos jesuítas [...] A confusão inevitável entre o ensino e a religião não seria dos aspectos menos importantes da unilateralidade com que era ministrado aquele: pode-se, pois, dizer, sem nenhuma ênfase, que a cultura no Brasil, elaborada pela Igreja, ao longo de nossa história colonial, foi tributária da religião.⁴⁴

No Brasil, um estudo que o historiador Alcântara Machado publicou em 1929, *Vida e morte do bandeirante*, esclarece o desinteresse pela reflexão sistêmica na colônia ao enfeixar inventários *post-mortem* e testamentos das famílias paulistas entre 1578 e 1700 e notar a ausência de livros entre seus bens.⁴⁵ Esse fato se explica pela origem humilde desses

identificación y la unificación, por la promoción sistemática del pensamiento y la acción positiva, por el ataque concertado contra las tradicionales nociones trascendentes. Dentro de las formas dominantes del lenguaje, se advierte el contraste entre las formas de pensamiento ‘bidimensionales’, dialécticas, y la conducta tecnológica o los ‘hábitos de pensamiento’ sociales.

⁴³ A ausência de máquinas de imprensa no Brasil e as restrições à publicação na América hispânica durante a colônia é um dado que explica, em princípio, essas deficiências. No próximo capítulo haverá a relação das políticas culturais do século XX e suas fontes nos primórdios da colonização.

⁴⁴ Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 77.

⁴⁵ Alcântara Machado, *Morte e vida do bandeirante*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Já Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira*, *op. cit.* p. 54 afirma que numa sociedade como a que “se elabora aqui, dividida entre os grandes proprietários rurais, isolados em suas terras, e a numerosa escravaria, não poderia surgir o interesse e nem mesmo a necessidade de aquisições e trocas intelectuais. Não havia lugar, por outro lado, para a vida urbana, que agremia, aproxima e cria as condições para a comunicação de idéias. O fato de não existirem técnicas de transmissão do pensamento é uma decorrência natural das características do meio. [...] Por

povoadores europeus da região americana, homens simples que vieram buscar aqui algum modo de vida. Note-se que mesmo com as prerrogativas que lhes conferia o fato de serem brancos e falarem o idioma reinol, a terra e sua dinâmica não lhes permitiu polir as maneiras. O interesse na exclusão das maiorias ao acesso ao conhecimento formal, no caso das coroas ibéricas, revelou-se na dissuasão da livre iniciativa que acabou afetando a todos. Para Nelson Werneck Sodré o uso do latim nas missas e na catequese, embora houvesse propensão dos sacerdotes a aprender o idioma nativo para tentar acomodá-lo à prática de aculturação, revela uma relação de poder mediada por certas tecnologias culturais.⁴⁶

Seguindo com a genealogia do nosso campo cultural, importa recordar que à parte a chegada dos europeus à América, o ano de 1492 marcou também a edição, por Antonio de Nebrija, da primeira gramática da língua castelhana, feito que denotou um notável esforço de registro de um dos idiomas neolatinos regionais.⁴⁷ Esses eram códigos de comunicação verbal até então bastante dispersos numa península já quase unificada politicamente, mas ainda multicultural. Essa versão da racionalidade que se anunciava parece ter sido o primeiro ato que podemos citar como de ascendência de uma técnica moderna, a imprensa, sobre os modos cognitivos conhecidos anteriormente, e que se propunha uma finalidade claramente política em favor da unidade da Espanha. A proeza é ainda maior quando observamos o impacto que teve essa estabilização dos signos sobre a expressão oral, ágrafa ou apenas iconográfica dos ameríndios com a chegada dos europeus.⁴⁸ Pode-se pensar inclusive que a colonização foi sobretudo uma empresa semiótica.

O perfil retórico da conquista nunca ficou inadvertido e o controle por parte das metrópoles sobre as máquinas de imprensa que chegaram à América sempre foi um motor importante dessa reflexão.⁴⁹ Com efeito, creio que o advento do conceito de cultura no século XVIII é o antecedente menos remoto da inclinação teórica pelos traços que identificam as comunidades e suas atividades mais relevantes. A compreensão dos idiomas como matriz da unidade cultural resultou na idéia de cultura como sistema de signos ou como linguagem, o

todos os lados em que seja apreciada, a existência colonial dos primeiros séculos é pobre, dispersiva, apagada. As casas são pesadas e feias, tendendo para a fisionomia de fortificações. O mobiliário é pesado e rústico. Não há notícia de qualquer atividade no campo das artes figurativas que mereça crédito. [...] Os únicos elementos dotados de dimensão intelectual, nessa sociedade de linhas simples, simétrica e rígrida, são os religiosos e particularmente os membros da Companhia de Jesus.”

⁴⁶ Nelson Werneck Sodré, *Historia da literatura brasileira..idem*. p. 58: “Numa colônia do tipo do Brasil, a utilização de uma língua culta, em contraposição a uma língua popular, denuncia, com veemência, o largo divórcio existente entre os homens de pensamento e o povo.”

18. Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca, 1492.

⁴⁸ Um texto de muita influência entre os intelectuais latino-americanos que estudam os processos de aculturação pelo que passaram os índios americanos com a chega do europeus é o de Walter Ong, *Orality and Literacy: Technologies fo the Word*, Londres, Methuen, 1982 (Há uma tradução ao espanhol: *Oralidad y escritura. Tecnologias de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1982].

⁴⁹ No capítulo 3 discorro com maior precisão sobre a ausência de máquinas de imprensa nas Américas portuguesa e britânica, e o rígido controle sobre o material impresso nas regiões de ascendência espanhola. Mas adiante que no Brasil, foi Antonio de Araújo, o Conde da Barca, ministro de Dom JoãoVI, quem trouxe consigo uma máquina de imprensa para o Brasil em 1908, na travessia transatlântica do que se conheceu como a fuga da corte da ameaça napoleônica à península Ibérica. No dia 10 de setembro de 1808 começou a imprimir-se a *Gazeta do Rio de Janeiro*, uma versão adaptada da *Gazeta de Lisboa*. Era então um jornal colaboracionista. O que se podia ler de crítica política em forma de jornal no Brasil vinha de Londres, esporadicamente, e se tratava de *O Correio Brasileiro*, editado por Hipólito da Costa que se encontrava desterrado.

que pôde constituir o prenúncio do vasto interesse pelo assunto. Para comentar trabalhos recentes nesse sentido, no decênio de 1980 o búlgaro Tzvetan Todorov publicou em Paris o estudo *La Conquête de l'Amérique – la Question de l'autre*, que atribui à colonização o caráter de uma semiose. Certamente um clássico regional, *La ciudad letrada* de Ángel Rama advoga a mesma hipótese não obstante recusar o vocabulário exótico empregado pelos estudos relacionados com a lingüística, a retórica ou com a semiótica. Walter Mignolo também o faz em *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*.⁵⁰

Vistos sob outro prisma, os três textos são variantes de uma tendência em assumir que uma mudança de estruturas de transmissão de conhecimento e de comunicação acarreta uma necessária reconsideração das cosmologias, concordando ao menos parcialmente com os autores da chamada Escola de Toronto que apostavam na máxima de seu representante mais reputado, Marshal Macluhan, a respeito da incidência definitiva dos meios sobre as mensagens.⁵¹ Nota-se portanto que especialmente no século XX o apreço por temas que tangem ao funcionamento da linguagem favoreceu que a colonização da América pelos europeus fosse pensada explicitamente mediante a relação entre tecnologias de apreensão de signos, sua elaboração e sua transmissão em forma de mensagens. Nunca isenta de intenção política e promovida pela ascensão da consciência de uma razão técnica, a gramática de Antonio de Nebrija foi apenas um dos primeiros representantes dessa veia interpretativa sobre a modernidade.

En el siglo XVI, los misioneros españoles juzgaron y clasificaron la inteligencia y la civilización humana en función de si los pueblos poseían o no una escritura alfabética. Éste fue un momento inicial en la configuración de la diferencia colonial y en la construcción del imaginario atlántico, que se convertiría en el imaginario del mundo moderno/colonial.⁵²

Como insinua Walter Mignolo, se ao princípio da colonização os discursos sobre a integração baseavam-se sobretudo na unidade lingüística e religiosa, com as independências do século XIX houve de fato a necessidade de instituírem-se políticas culturais, que de alguma maneira estavam subordinadas aos parâmetros de inteligência dos estados nacionais e da ascensão da economia política como sustento teórico, outro índice da convergência

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *A conquista da América. A questão do outro*, trad. de Beatriz Perrone Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 1983. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Estados Unidos, Ediciones del Norte, 1984. Walter Mignolo em *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos y pensamiento fronterizo*, trad. de Juan María Madariaga y Cristina Vega Solís, Madrid, 2003, e também em “Literacy and Colonization: The New World Experience”, em *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, René Jara e Nicholas Spadacini (eds.), Minneapolis, Prisma Institute, 1989.

⁵¹ Essas idéias também contam com perspectivas claras entre sociólogos, como no caso de Anthony Giddens, que defende que as transformações dos paradigmas de propagação do conhecimento têm influxo sobre os estilos de vida cotidianos. *Reflexive Modernization - Politics, Traditions and Aesthetics in the Modern Social Order*, California, Stanford University Press, 1994, (escrito com Ulrich Beck e S. Lash). Não é necessário já explicitar que aí estão as teses de Max Weber, Sergio Buarque de Holanda, Jürgen Habermas ou Michel Foucault, em que se adverte a historicidade dos sistemas de idéias e de sua reprodução, moldado sempre por marcos institucionais.

⁵² Walter D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales...op. cit.*, p. 61.

discursiva que se avizinhava.⁵³ Mas a questão é que o idioma nunca fora escamoteado como instrumento de domínio e a invenção da imprensa veio a potencializar suas faculdades de regulação social, como esclarece Benedict Anderson em *Imagined Communities* ao relatar a função da linguagem verbal (oral e escrita) na constituição das nações e dos nacionalismos. A mesma funcionalidade pode ser atribuída às imagens fotográfica e em seguida cinematográfica para a consecução do programa de criação de uma memória coletiva.⁵⁴

Se pensarmos na etimologia do vocábulo cultura, recuarmos até os séculos XVII e XVIII e formos até o seu emprego na prática da jardinagem, surge de imediato a relação com a consecução de uma ação humana sobre um espaço silvestre.⁵⁵ Sua evolução para designar metaforicamente a *formação do espírito* e sua posterior convivência com o termo civilidade, conotou o avanço de uma idéia geral de controle social com a finalidade de coabitação pacífica, ancilar do período das luzes francesas e anglo-saxônicas, e do romantismo germânico.⁵⁶ Daí que sua circulação no âmbito das justificativas da criação dos estados

⁵³Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli, 1991, p. 168: “En el conjunto de América Latina la idea de modernización que orientó los cambios, y que llenó de contenido los nacionalismos, fue más un movimiento de *adaptación*, económica y cultural, que de profundización de la independencia. [...] La dinámica de la política cultural venía así a plasmarse sobre la de la economía política. La que a su vez más que un proceso de crecimiento del mercado interno resultó ser de interiorización del modelo y de las exigencias que venían del exterior. Se quería ser Nación para lograr al fin una identidad, pero la consecución de esa identidad implicaba su *traducción* al discurso modernizador de los países hegemónicos, pues sólo en términos de ese discurso el esfuerzo y los logros eran evaluables y validados como tales.”

⁵⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso/New Left, 1983. No capítulo sobre a biografia das nações, o autor traça paralelos entre a transformação da infância para a fase adulta na vida de uma pessoa e os esforços da família para *registrar* os momentos decisivos desse processo, e a mobilização dos estados nacionais para *registrar* os sinais de sua identidade mediante os rituais de escolarização, a composição dos corpos militares, a criação de hinos e bandeiras, a obrigatoriedade de certidão de nascimento e toda sorte de artefatos cívicos.

⁵⁵ Para uma genealogia do termo cultura, creio que o pequeno dicionário de Raymond Williams ainda é o mais útil e certo. Raymond William, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Nova York, Oxford University Press, 1976, pp. 76-82. Eu usarei o termo cultura seguindo parcialmente a definição de Clifford Gertz em *A interpretação das culturas*, *op.cit.* p. 20: “O conceito de cultura que propugno e cuja utilidade procuro demonstrar [...] é essencialmente um conceito semiótico. Acreditando com Max Weber que o homem é um animal inserido em tramas de significação que ele mesmo teceu, considero que a cultura é uma rede e que a análise da cultura deve ser, portanto, não uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca de significados.” Já de acordo com Zygmunt Bauman e Rodolfo Stavenhagen o termo cultura é utilizado ao longo da história de diversas maneiras, sendo a mais trivial a que concerne ao que um indivíduo acumula de conhecimentos e experiências (que redundam no epíteto *uma pessoa cultivada*), até a denominação das ciências humanas e sociais quando cunha a categoria de *relativismo cultural*, algo que supõe um espectro de habilidades e conteúdos que determinados grupos possuem e outros não. *Grosso modo*, é o que Claude Lévi-Strauss propõe sobre as variantes das estruturas sociais, hipótese que contempla grandes estabilidades de formalizações em coletividades de regiões distantes, mas que ainda tratando-se de povos vizinhos, sempre pode encontrar-se um elemento que os diferencia. À parte, como veremos mais à frente, mesmo que o termo cultura encarne estruturas que podem indicar um sistema idiossincrático, tende a escapar às classificações. Há uma gama de coincidências que de modo misterioso em lugar de auxiliar dificulta a tarefa taxionômica do pesquisador. Néstor García Canclini desqualificou, não sem justificativas plausíveis, o termo de relativismo cultural por incongruente com a sociedade globalizada, em que o dado essencial se reduz a uma espécie de fundamentalismo midiático que concerne a todos sem discriminação. Acredito que falta pô-lo em perspectiva teórica para alcançar a ver que o âmbito de estudo de Lévi-Strauss eram as sociedades menos complexas que a sociedade de massas. Rodolfo Stavenhagen, “Cultura popular y la creación intelectual”, em Pablo González Casanova (coord.) *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984, p. 295. Claude Lévi-Strauss, *La identidad*, Barcelona, Potral, 1981. Néstor García Canclini em *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002.

⁵⁶ Sobre o tema Michel de Certeau discorre largamente em *A invenção do cotidiano*, II tomos, trad. de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, 2002 [1990], em que fala de uma política do idioma criada pelos franceses em

nacionais haja ocorrido sem entraves. Mesmo que a unidade dos estados nacionais na Europa haja sido a expressão política dessa necessidade de ordenamento, nem todas as regiões absorveram a nova modalidade de maneira semelhante. Nas áreas de expressão germânica, por exemplo, houve um surto de pesquisas sobre as origens dos idiomas, os relatos populares e sua relação com os demais elementos constitutivos da identidade, notadamente a etnia, conformando inclusive uma espécie de escola cujo objeto de estudo eles designaram *volksgeist*, ou espírito do povo.⁵⁷ Se os revolucionários franceses deviam construir uma nação mediante a criação de normas amplas, freqüentemente visando a *inventar* uma tradição homogênea, entre os germânicos a idéia era tentar recuperar o passado comum para apoiar uma metafísica da unidade nacional.

À mesma época na América Latina ocorriam as independências e a constituição dos nacionalismos regionais. O projeto dos liberais e dos *criollos*⁵⁸ desde sempre uniu as tradições das revoluções americana e francesa e do romantismo alemão em sua elaboração de uma entidade política nova e livre. Ao princípio, na América hispânica houve inclusive um rechaço à tradição ibérica de parte dos liberais, devido às guerras que as elites locais tiveram de travar contra o poder central e contra os *criollos* que apoiavam a manutenção do antigo regime. No Brasil esse fato não ocorreu de maneira generalizada, embora a independência tenha distado de ser um movimento orgânico e pacífico.

As metrópoles coloniais ibéricas eram elas próprias subvencionadas pelas idéias mais progressistas dos estados nacionais que tempos atrás haviam tomado a dianteira da história, a saber, Estados Unidos, Reino Unido, França e as regiões germânicas, legitimando assim o afastamento das populações do novo mundo de sua órbita de influência política e franqueando a aproximação à vanguarda do pensamento europeu. Das primeiras os latino-americanos apreenderam fragmentos da noção de normatividade, uma categoria fundamental para a articulação de uma democracia participativa em um estado de direito em que os

decorrência da Revolução e da unificação do país. De outro lado está também Régis Debray, *El estado seductor. Las revoluciones medialógicas del poder*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Manatíal, 1995.

⁵⁷ Como ministro da Educação da Prússia, Wilhelm von Humboldt fomentou o estudo de um disciplina que se chamou “psicologia étnica.” O estudo do folclore foi largamente promovido na Alemanha romântica. No Brasil da segunda metade do século XIX e já devoto do credo positivista, abundaram os resgates científicos, mas ainda de coloração romântica, das nossas raízes nacionais. Corresponde a necessária recorrência ao binômio global/local ao se estudar os fenômenos culturais latino-americanos a partir de sua independência política das metrópoles e sua inserção no sistema de dependência capitalista. Se antes não havia sentido uma busca interna de relações culturais dado que essa era realizada de maneira *natural* entre os componentes autóctones e africanos, ambos sem registro sistematizado e perene das manifestações de cultura, a partir da cisão política das metrópoles foi necessário resgatar uma tradição particular e expressá-la conforme a racionalidade padrão. O intuito era a emancipação mediante uma justificativa sensata dos seus motivos, o que levou Sílvio Romero a realizar e publicar os *Contos populares do Brasil* (1883) e *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), Barbosa Rodrigues a publicar na *Poranduba amazonense* em 1890, uma reunião dos contos indígenas da Amazônia, e Celso de Magalhães a fazer uma antologia *A poesia popular brasileira*, ou Câmara Cascudo e depois Mario de Andrade, por exemplo, a catalogarem as cerimônias do nosso folclore com a mesma curiosidade e empenho que haviam feito os irmãos Humboldt um século antes, bem como as missões francesas entre nós e ainda antes os enviados das coroas espanhola e portuguesa.

⁵⁸ O termo *criollo* é usado na América Hispânica para denominar aquele que nasceu americano, mas de pais ou ancestratos peninsulares, o que se foi caracterizando, com o decorrer dos anos de colonização, pela tez da pele, freqüentemente a única marca distintiva de um *criollo*. Esta figura americana guardava laços insondáveis com as metrópoles, o que os fez em muitas ocasiões adotarem posições favoráveis a qualquer iniciativa de manutenção ou mesmo de recuperação de um estado de coisas.

estamentos sociais menos privilegiados fossem integrados, embora aqui apenas formalmente,⁵⁹ ao teatro das decisões políticas; e do segundo o ímpeto de integração pelo consenso cultural e mediante a promoção de sua ideologia, o nacionalismo, o que em alguns casos derivou no americanismo, enfatizando o discurso laudatório das experiências subjetivas comuns. Consideradas assim, essas últimas eram um resultado natural das características biológicas da raça e do meio, deixando claro o liame entre etnia e nação, que para os liberais, que propugnavam um orgulho mestiço não *criollo*, era um dado significativo.

Mas a síntese americana teve seu momento de maturidade no decênio de 1920 e no conceito de *raza cósmica* do mexicano José Vasconcelos, o que de alguma maneira consagrou também a reabilitação da tradição ibérica na região.⁶⁰ Sem embargo, tanto nas versões européias como nas americanas os projetos funcionaram apenas parcialmente, e como a situação demográfica, política e social aqui era muito mais heterogênea, as soluções para atenuar as diferenças tenderam a obedecer a essas características.⁶¹ À parte, devido às assimetrias entre os componentes do Estado e da nação, na América Latina o processo de unificação estendeu-se ao século XX.⁶² Entre os estudos brasileiros sobre o compasso das idéias mais adiantadas entre nossos políticos e intelectuais, creio que as conclusões de Florestan Fernandes e de Roberto Schwarz, que optam pelo caminho da crítica das instituições burguesas. Segundo eles, na América Latina as idéias germinavam a realidade social, de vez que os principais atores sociais tendiam a elaborar leis e teorias para nossas sociedades sem consultar a realidade social.⁶³ Para Antonio Cornejo Polar a assimilação dos paradigmas europeus pelos americanos deu-se sempre de maneira incompleta.

⁵⁹ Vejam-se as primeiras constituições brasileira e mexicana, ambas de 1824. Nas duas, no que tange ao direito ao voto, uma das atribuições do cidadão, era apenas exclusividade dos que percebiam determinada renda, embora os analfabetos tivessem direito a esse exercício de cidadania. Ademais, as eleições era indiretas, votando-se em candidatos que deviam cumprir com mais requisitos ainda, excluindo desde sempre os escravos.

⁶⁰ A posição de José Vasconcelos foi bastante errática no que tange à noção de raça e da síntese étnica operada na América. Ocorre que em alguns de seus textos chega a realizar um revisionismo histórico da figura de Hernán Cortez, que em geral é tratado como um traidor por uma ala da historiografia e com certa reserva por outra. No capítulo 3 esboço uma análise desse dado.

⁶¹ O filósofo mexicano Luis Villoro diagnostica essa circunstância no caso mexicano em *Estado plural, pluralidad cultural*, México, Paidós, p. 42: “El movimiento popular es aplastado. Frente a él triunfa, en el siglo XIX, la concepción del Estado homogéneo e individualista, propia de las clases medias. Esta idea se impone a los pueblos indígenas sin su conocimiento expreso. Los dos siglos de vida independiente pueden verse, desde entonces, bajo una luz: la contraposición de dos corrientes que responden a ideas distintas de la nación. Por un lado, la construcción del Estado-nación moderno, que había imaginado el grupo fundador; por el otro, la resistencia de las comunidades que no encajan en ese proyecto.”

⁶² Jorge Castañeda em *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1993, p.334, faz uma análise do primeiro período pós-colonial da América Latina e as vicissitudes da coordenação dos valores do estado, criado por decreto, com as abstrações da nacionalidade, pelos os intelectuais: “Estaba pendiente todavía la tarea de construir la nación, y el peso descansó desproporcionalmente en los hombros de una facción intelectual de la élite.” Também Antonio Cornejo Polar faz uma elaboração dessas idéias “A invenção das nações hispano-americanas. Reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma”, em *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*, Org. Mario J. Valdés, trad. de Ilka Valle de Carvalho, Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 2000, pp. 55-76.

⁶³ Numa clara inversão à conclusão de Walter Benjamin sobre a proeminência da estrutura econômica sobre superestrutura ideológica, no sentido de que os fenômenos econômicos antecipavam-se às idéias que as sustentavam, Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1975, e Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/34, 2000 [1977], entre outros textos de ambos, inferem que entre nós as elites tendiam a elaborar sua visão do país mediante idéias que conferiam na realidade. No entanto,

O fato de que essa unidade jamais se produzisse, inclusive no apogeu dos estados nacionais europeus, não foi suficiente para fazer variar tal paradigma; na melhor das hipóteses, as fissuras da homogeneidade eram interpretadas como carências reparáveis mediante políticas adequadas, desde a extensão dos programas educativos uniformizados ou o desencorajamento do cultivo das línguas regionais (e às vezes sua perversa proibição) ao estabelecimento de sistemas econômicos de produção e mercado fortemente centralizados.

Na América Hispânica, contrariando as evidentes fraturas que dividiam internamente cada nação, optou-se pelo mesmo modelo. No século XIX e em grande parte das cinco primeiras décadas do século XX, a obsessão primária foi a da "integração" de cada um dos países, por meio de políticas educativas definitivamente aculturadoras que supostamente terminariam por apagar as dissidências culturais (embora tais dissidências correspondessem ironicamente à maioria da população) ou, de maneira mais diligente, por meio de genocídios considerados oficialmente, sem maior recato, como condição de progresso. O que ocorreu com índios e gaúchos no Rio da Prata é um exemplo, entre outros possíveis. Tratava-se, pois, de configurar nações que não fossem algo como um escândalo frente ao que se supunha serem as nações européias.⁶⁴

Seguindo outra linha de interpretação, Beatriz Sarlo, Carlos Monsivais, Flora Sussekind, Jesús Martín Barbero, José Luis Romero e Renato Ortiz,⁶⁵ entre outros, avaliam que na América Latina a partir da independência aspirar a constituir-se como nação significou a assunção de um projeto de modernização capitalista que visasse à criação de um mercado interno em que circulassem produtos e símbolos. Em decorrência da dinâmica da história, percebe-se que a ascensão do paradigma capitalista liberal norte-americano, promotor da empresa privada e com o estado apenas com atribuições regulatórias, impunha-se lentamente como um contraponto às ideologias e à centralização européias que até então haviam servido de modelo ao sistema político e cultural da América Latina.

A situação consolidou-se mesmo com a primazia bélica dos americanos na Primeira-Guerra Mundial, convocados a *salvar* o velho continente, que finalizou o contencioso bastante debilitado. Um dado que ilustra a ascensão norte-americana como influência cultural pode ser o fato de os países chaves da Europa, que contavam com indústrias fílmicas já desenvolvidas, virem a produção de filmes e a exportação para a América Latina reduzirem-se substancialmente. O fato acentuou-se depois quando a participação dos Estados Unidos foi crucial na derrota dos totalitarismos nazi-fascistas na Segunda-Guerra. Em decorrência do

como a burguesia tornou-se a principal classe em todo o Ocidente, suas formas de justificar suas idéias tornavam-se em breve um dado empírico, mesmo que imperfeito.

⁶⁴ Antonio Cornejo Polar, "A invenção das nações hispano-americanas. Reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma", *op. cit.*, p. 59.

⁶⁵ José Luis Romero, *El obstinado rigor. Hacia una historia cultural de América Latina*, (Antología, prefácio de Alexander Betancourt Mendieta), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 141-190. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli, 1991. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

formato de atuação da indústria cultural, as energias militar e econômica foram revestidas de premissas próprias do *soft power*. Na América Latina estimulou-se a política da boa vizinhança de Franklin Delano Roosevelt e entre 1935 e 1945 essa auxiliou o florescimento da indústria fílmica regional, especialmente a mexicana, que chegou a ter mais de 10% de filmes nacionais em exibição simultânea com os estrangeiros. Mesmo assim, passada a Guerra os empresários de Hollywood voltaram a executar suas agressivas políticas no mercado latino-americano. A transição do predomínio cultural europeu para o norte-americano entre nós ocorreu mesmo nesse período:

La competencia entre Europa y Estados Unidos está presente desde la introducción del cine en América Latina, a finales del siglo XIX. Basta recordar las sucesivas presentaciones de los aparatos de Edison y Lumière, amén de otras marcas. *La Belle Époque* de la primera década del siglo XX tuvo un claro predominio europeo. [...] Solamente con el alargamiento y la complejidad de la narración empieza a formarse un espectador en el sentido equivalente al que concurría al teatro. Pero aun el más perspicaz ¿vería entre *Cabiria* (Giovane Pastrone, Italia, 1914) e *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, Estados Unidos, 1916) la competencia entre dos industrias en ciernes? [...] Fue después de la Segunda Guerra Mundial que la competencia cobró fuerza, con la instalación de representaciones de compañías norteamericanas en América Latina, que le fueran conquistando el terreno a las empresas europeas momentáneamente fuera de combate por el conflicto bélico. [...] En México, pasamos de 55,7% de películas estadounidenses sobre el total de estrenos en 1920, a más de 90% en 1927 y 1928; si la *Belle Époque* fue europeizante, los *Roaring Twenties* fueron años de americanización, entonces como hoy para muchos sinónimo de modernización.⁶⁶

A proporção entre filmes nacionais e norte-americanos em exibição no México durante as décadas que abarcaram os antecedentes e os anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, demonstra a constância da supremacia do vizinho do Norte sobre qualquer outra cinematografia, situação que permanece e que se expandiu por quase todo o planeta. Entre 1930 e 1939 no México estréiam 2.388 filmes norte-americanos (em inglês, 76 por cento do total); 199 filmes mexicanos (6,9 por cento do total); 91 filmes norte-americanos falados em castelhano (2,9 por cento); 31 Espanhóis (um por cento); 19 argentinos (0,6 por cento). Já entre 1940 e 1949, a participação é de 2.864 filmes norte-americanos (em inglês), 69,2 por cento; 629 filmes mexicanos (15,1 por cento); 222 filmes argentinos (5,4 por cento); 58 espanhóis (1,44 por cento), e 3 filmes norte-americanos em espanhol.⁶⁷

Não obstante essas marcas do avanço americano no horizonte da cultura popular de massas, na América Latina houve certa relutância em adotar um modelo tão pouco afeito às

⁶⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madri, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 89 e 90.

⁶⁷ Jorge Ayala Blanco e Maria Luiza Amador, *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

tradições intelectuais e espirituais de origem europeia que as elites locais estavam acostumadas a emular. O *Ariel*, 1900, de José Enrique Rodó,⁶⁸ foi a expressão mais virulenta desse esboço de dissensão histórica e promoveu uma corrente de pensamento importante na região, especialmente no México. O texto representou sobretudo uma espécie de panegírico à cultura clássica greco-latina em prejuízo da grosseria das massas pragmáticas e sua atuação no âmbito cultural público, que já aumentavam com a consagração da música popular urbana (bolero, samba, *son*, tango), tocadas nas rádios e vendidas em disco. Na Argentina Max Glüksmann e no Brasil Marc Ferrez eram os empresários e procuradores de companhias fílmicas europeias e tratavam de promover os interesses de *Pathé Frères*, *Gaumont* e *Nordisk*, por exemplo, malgrado não poderem fazer quase nada diante do encanto que as produções de Los Angeles exerciam sobre o público. No caso do México, a proximidade com os Estados Unidos e uma história pontuada por conflitos sempre suscitou uma relação de desconfiança e dependência.

Sobre a tendência à sublimação cultural operada pelos seguidores das idéias de José Enrique Rodó, Jean Franco, por exemplo, diagnostica que uma “*Arielist generation believes itself to be a select minority fit to guide its fellows toward a European standard of civilization.*”⁶⁹ De alguma maneira, essa geração supunha poder salvar a nação da barbárie, do analfabetismo e de práticas consideradas ainda espúrias em prol de expressões culturais muito mais refinadas. Mesmo que o grupo arielista mexicano seja orquestrado por José Vasconcelos, sua adoção posterior das consignas revolucionárias fez que, sub-repticiamente, se infiltrasse um tipo de imaginação que provinha de experiências consideradas próprias da cultura popular, quase sempre de raiz folclórica ou com acento socialista, nos conteúdos das obras eruditas que eram promovidas. Se não o fizesse ele por decreto quando esteve à frente da secretaria de *Educación Pública*, entre 1921 e 1924, a chamada literatura da *Revolución Mexicana* e os documentários cinematográficos -as *vistas* e as reportagens- que já retratavam episódios da guerra e semeavam uma nova modalidade de representação artística no país, fariam-no *espontaneamente*. Nas obras desses gêneros as massas rebeldes alçavam-se a protagonistas incontestes, tal como se ofertassem seu drama humano aos dispositivos de dramatização dos meios modernos.

Mesmo com a inevitável escalada entre nós do modelo norte-americano de industrialização de algumas manifestações da cultura, como se adverte na rápida privatização dos meios de comunicação de massa, especialmente da imprensa ilustrada, das empresas de publicidade e depois da televisão, na América Latina deve-se levar em consideração que quase todo empreendimento de cunho modernizador e capitalista forjou-se por um estado

⁶⁸ José Enrique Rodó, *Ariel*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976. O libelo de Rodó era contra os valores democráticos que se insurgiam à vida cultural latino-americana, ao que Angel Rama chama de cidade letrada. No entanto, os Estados Unidos estavam em plena dominação continental depois da guerra contra a Espanha, em que ultimou o império ultramarino da antiga potência, auxiliando a emancipação de Cuba e Filipinas, que em seguida passaram a ser protetorados americano.

⁶⁹ Jean Franco, *op.cit.*, p. 82. No entanto, à página 11 diz que: “An intense social concern has been the characteristic of Latin American art for the last hundred and fifty years. Literature –and even painting and music- have played a social role, with the artist acting as guide, teacher and conscience of his country.”

que encarnou as funções que a classe burguesa havia desempenhado em outras sociedades.⁷⁰ No caso mexicano esse dado é fortificado pela idéia de estabilidade política que se derivou de mais de setenta anos de governo do Partido Revolucionário Institucional (PRI). Essa agremiação pôde empreender toda sorte de arranjos sob a estrutura estatal porque o estado foi moldado a sua semelhança. Em simultâneo, a maior parte dos países latino-americanos naturalizou mesmo a ideologia do nacionalismo, de maneira que se por ventura houve alguma contaminação do caráter *desterritorializado* dos meios de comunicação, essa ao menos foi no sentido de padronizar os sinais externos da nacionalidade no método discursivo de cada um desses meios e, assim, auxiliar na solidificação da identidade que o idioma e as tradições culturais mais imediatas já haviam delineado por intermédio do romance.

Um cenário mais complexo aparece quando observamos que muitos dos novos formadores de opinião na América Latina eram estrangeiros, europeus, especialmente na Argentina, no Brasil e no Uruguai, e tornaram-se empresários da indústria cultural aqui. À parte, seus aliados nacionais, além das instituições que viviam sob a aparelhagem do estado, era uma elite que representava uma espécie de extensão enviesada de antigas oligarquias latifundiárias. Dessa combinação nasce a nova safra de atores políticos na região, que talvez sejam isentos de apego às tradições locais, posto que muitos são mesmo liberais internacionalistas ou simplesmente liberais no tocante à economia, ao mesmo tempo em que incorporam um patriotismo utilitário e retórico, fazendo uso dessas bases para empreender um projeto de modernização viável para as circunstâncias. Essa dinâmica é a que leva críticos como Carlos Monsiváis a desconfiar da aplicação nacionalista dos meios, mesmo que no México o fluxo de estrangeiros tenha sido menor que na América do Sul.

En las primeras décadas del siglo, las grandes batallas del nacionalismo como ideología de masas se libran contra las amenazas externas y contra la desunión, y para esto se recurre por razones de propaganda y por vez primera a las culturas populares. El nacionalismo no es sólo vestimenta oficial del Estado; sobre todas las cosas es identidad rápida que cohesiona los fragmentos de la vida cotidiana de las mayorías compensándolas en algo por la falta de derechos democráticos.⁷¹

Esse processo, todavia, parece ter começado logo após o primeiro período de tentativa de conformação das nações latino-americanas no século XIX, cujos grandes ideólogos sofriam sobretudo uma ascendência européia, ou francesa, nos programas de

⁷⁰ Como esse será um tema recorrente neste trabalho, prefere-se agora citar Eduardo Galeano, um ensaísta sem muita pretensão científica, mas escritor de um clássico da interpretação regional, especialmente em *Las venas abiertas de América Latina*, Havana, Casa de las Américas, 1972, p.370. Neste mesmo capítulo já vimos o que opina Jorge Castañeda sobre a necessidade do estado latino-americano empreender uma tarefa de unificação cultural.

⁷¹ Carlos Monsiváis, “Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano”, em Pablo González Casanova (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 24-41, o autor argumenta que as intenções nacionalistas das elites políticas resultam em processos de desnacionalização, dado que a maneira em que os conteúdos da cultura local estão inscritas na lógica dos meios promove uma desmaterialização das tradições culturais de determinadas comunidades.

consolidação da nacionalidade. Mas com a emergência dos novos componentes no mundo capitalista moderno, parece haver uma espécie de mudança de padrão orquestrada pelos Estados Unidos, de tal ordem que inclusive a Europa viu-se forçada a estar em torno do novo centro de gravidade. Depois da emergência do que Immanuel Wallerstein nomeia como o *sistema-mundo*,⁷² baseado em que a modernidade europeia se torna um processo de civilização global, entre os séculos XIX e XX acrescentam-se a seus conteúdos uma série de valores que se desenvolveram a partir da independência dos Estados Unidos e de sua escalada à potência econômica. Na Europa essa perda de influência é processada pelos intelectuais de maneiras diversas, como quando Gustave Flaubert e os *puristas* advogam uma literatura menos burguesa, ou Gustave le Bon escreve sobre a confusa e perigosa psicologia das massas, ou Ortega y Gasset a investir contra os novos moldes de desumanização da arte e finalmente quando Oswald Spengler reflete sobre o que denomina a decadência do Ocidente. Aqui, José Enrique Rodó publica seu libelo *Ariel*.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica mexicana é um signo dessa crescente influência dos norte-americanos nos destinos do países da região. Mesmo que na Argentina houvesse desde o decênio de 1930 um esboço de infra-estrutura de produção e distribuição de filmes, que chegou a ter certa ascendência sobre os mercados próximos, o apoio dos Estados Unidos à produção mexicana foi determinante para que este país assumisse a liderança incontestada no ramo do cinema. Devido à queda da produção fílmica durante a Segunda Guerra, os empresários de Hollywood decidiram investir no país vizinho com o qual já mantinham larga tradição de colaboração no setor, especialmente com a produção de filmes para o público latino nos Estados Unidos. Os números demonstram que o apoio norte-americano durante a guerra levaram à quase consolidação de uma indústria do filme no México estão bem relacionados, de modo que entre 1930 e 1996 foram produzidos onze mil filmes na América Latina, sendo cinco mil deles no México, 2.5 mil no Brasil e dois mil na Argentina, totalizando 89 por cento das películas rodadas na região, que conta cerca de 500 milhões de habitantes.⁷³

O novo modelo parece consagrar-se mesmo com o que foi denominado de sociedade pós-industrial, em que corporações transnacionais se encarregam de gerenciar politicamente as áreas de interesse econômico, cujas primeiras expressões foram os imperialismos do século XIX e a repartição do mundo inteiro entre metrópoles e colônias. O curioso é que esses fatos ocorrem justamente quando os países da América Latina haviam adquirido a independência política das metrópoles que integravam o antigo sistema colonial mercantilista, e ascendiam a uma modalidade de dependência condicionada por novas relações

⁷² Immanuel Wallerstein, *Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Nova York, Academic Press, 1984 [1974]. (Em espanhol: *El moderno sistema mundial I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea*, México, Siglo XXI, 1979. E *El moderno sistema mundial II. El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750*, Madri, Siglo XXI, 1984 [1979].

⁷³ Octavio Getino: *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*, Santiago de Chile, LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998, p. 50.

econômicas. Os padrões da evolução política norte-americana haviam se tornado um tema de discussão entre os europeus ao menos desde que Alexis de Tocqueville escreveu *A democracia americana* (1835-1840), reparando que suas instituições tendiam a eliminar certas hierarquias e promoviam a igualdade de maneira radical, baseando-se em outro modo de fazer política que ele nem sempre considerou positiva.⁷⁴ Simbolicamente, a supremacia desse corpus conceitual que se anunciava apenas se consumou quando a embaraçosa associação que se mantinha na Europa entre os conceitos de raça e cultura foi desarticulada nos Estados Unidos aos poucos com o advento de uma vertente da antropologia que tendeu a preferir a categoria analítica de raça pela de cultura. Nos Estados Unidos, esse deslocamento supôs, no plano da economia-política mais rasteira, a integração de comunidades inteiras de índios, negros, asiáticos e hispânicos ao esquema da identidade mediante a cidadania de mercado.

Mas na América Latina a modernização política e econômica, legitimada pela *questão cultural*, não deixou mesmo de ser uma discussão das elites, porquanto muitos de seus componentes ou viveram dos favores do estado até a metade do século XX ou simplesmente personificaram o estado ou, por último, no caso dos estrangeiros que chegaram depois e se nacionalizaram, tiraram vantagens de uma tradição demasiado arraigada de intersecção entre o público e o privado. Essa situação é denotada pelo fato de que seguiam com uma intenção paternalista e um afã de doutrinar massas de iletrados, indígenas ou ex-escravos negros que formavam a maioria da população em quase todos os países e ainda não haviam assimilado de todo o regime dos estados nacionais, que lhes foi imposto de *modo desviado*. Devido a essas versões do nosso ethos, para o chileno José Joaquín Brunner devemos pensar duas vezes antes de afirmar que realmente passamos por uma fase de modernidade, de vez que nunca cumprimos de fato com os requisitos que a caracterizam. Como contraponto, Jesús Martín Barbero defende a tese de que o que houve foi um aprendizado *escandaloso* dos conteúdos modernos, inculcados não por políticas culturais, mas pela ação dos meios de

⁷⁴ À semelhança das *Reflections on the Revolution in France* (1790), de Edmund Burke, *La démocratie américaine* foi no fundo um libelo, ainda que nem sempre em tom negativo, do declínio de uma série de valores que haviam sido as consignas da civilização européia até então. Agora, a dinâmica da nova classe impunha como universais e naturais a democratização de todas as instâncias da vida social, direitos e deveres iguais para os cidadãos poderem almejar a superação material e espiritual aqui mesmo no reino terrenal. Certamente, os artistas do período foram os reprodutores mais eficazes desses parâmetros e seus principais detratores também. Mais tarde, Gustave Le Bon, em *Psicologia das massas*, seria o encarregado de refletir sobre outra dimensão dessa nova sociedade. Entre nós, foi José Enrique Rodó (*Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 23), quem investiu contra o liberalismo democrático: “Com frecuencia habréis oído atribuir a dos causas fundamentales el desborde del espíritu de utilidad que da su nota a la fisionomía moral del siglo presente, com menoscabo de la consideración *estética* y desintersada de la vida. Las revelaciones de la ciencia de la naturaleza –que, según intérpretes, ya adversos, ya favorables a ellas, convergen a destruir toda idealidad por su base- son la una; la universal difusión y el triunfo de las ideas democráticas, la otra [...] Sobre la democracia pesa la acusación de guiar la humanidad, mediocrizándola, a un Sacro Imperio del utilitarismo.” Ademais, já como consagração desse sentimento de perda e de fim de um mundo, Oswald Spengler arremata o sentimento iniciado no século XIX com *La decadencia de Occidente*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994 [1926].

comunicação de massas, especialmente o audiovisual, entre nós ainda um complemento importante da escola.⁷⁵

Como já foi dito e será detalhado no capítulo posterior, o ministro da Educação Pública do México, José Vasconcelos, talvez seja o padrão regional de atuação nessa área, em um país que em 1921 tinha 14.3 milhões de habitantes e cerca de 66.2 por cento de analfabetos, segundo cifras oficiais.⁷⁶ Em nome de um suposto resgate da cultura popular com fim integrador de raças e classes e vertebrado por um nacionalismo cujos postulados foram atualizados pela *Revolución Mexicana*, em sua gestão realizaram-se ações que nos decênios de 1920 e 1930 deram bons resultados nas artes plásticas, na literatura, na música, enfim, criaram um quadro representativo com o qual as massas podiam identificar-se, mas que não tardaram em derivar numa espécie de patriotismo *kitsch*, mostrando como pode ser contraproducente a institucionalização rígida do capital simbólico. Esse fenômeno acentuou-se com a incorporação da iconografia e de certas estruturas retóricas elaboradas no prolífero movimento muralista, com muito apoio oficial, pelo cinema e pela literatura posteriores a 1940, o que denotou no campo das artes a tendência ao corporativismo generalizado do sistema político mexicano, incidindo inclusive sobre a imaginação.

Mesmo nos programas de alfabetização de José Vasconcelos, os resultados foram mais simbólicos que palpáveis. Todas as suas missões alfabetizadoras não lograram reduzir a percentagem de iletrados, e em 1930, por exemplo, 62 por cento dos 16.5 milhões de mexicanos não sabiam ler. No entanto, a edição de livros subvencionados e a qualidade da educação avançou.⁷⁷ Pode-se dizer que esses resultados relativos deveram-se à especificidade do México, um país de notória heterogeneidade étnica e cultural, mas não é incorreto afirmar que na Argentina e no Brasil a educação também foi ideada como método de modernização nacionalista e aculturação. No caso deste último o insucesso está

⁷⁵ José Joaquín Brunner, *América Latina, cultura y modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 121: “Existe una tesis que sostiene que la modernidad se impuso en América Latina como un artificio, una mentira; en cualquier caso como una constelación cultural superpuesta a una realidad más real de Latinoamérica, la profunda, indígena, ancestral, ‘macondiana’. De seguro, aquí residiría su sustrato más auténtico. [...] Según esta tesis, para ser modernos nos faltó casi todo: reforma religiosa, revolución industrial, burocratización en serio del Estado, empresarios shumpeterianos y la difusión de una ética individualista, procesos que recién producidos hubieran hecho posible, después, la aparición en estas latitudes del ciudadano adquisitivo que produce, consume y vota conforme a un cálculo racional de medios y fines.” Jesús Martín Barbero e Germán Rey, em *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.34: “Por mas escandaloso que suene, es un hecho cultural que las mayorías en América Latina se están incorporando a, y apropiándose de, de la modernidad sin dejar su cultura oral, esto es no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y los saberes, de la industria y la experiencia audiovisual. [...]Lo que entonces necesitamos pensar es la profunda compenetración –la complicidad y complejidad de relaciones- que hoy se produce en América Latina entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías y la visualidad tecnológica, esa forma de ‘oralidad secundaria’ que tejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine, del vídeo y la televisión. Pues esa complicidad entre oralidad y visualidad no remite a los exotismos de un analfabetismo tercermundista [...]”. Walter Mignolo tem reflexões semelhantes sobre nossa incorporação nesse sistema-mundo da modernidade em *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo...op. cit.*

⁷⁶ *Estatísticas históricas de México*, Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (INEGI), 1999.

⁷⁷ José Joaquín Blanco, “El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político”, em *En torno a la cultura nacional*, México, SEP, 1982, p. 84. “Entre 1920 y 1924, como rector de la Universidad y secretario de Educación pública, Vasconcelos organizó con una dirección nueva la herencia nacionalista del siglo XIX y creó una mística cultural de redención de la patria que habría de prevalecer, en lo esencial, durante los siguientes cincuenta años, hasta la fecha.”

associado sobretudo às dimensões do país e à imperícia dos gestores, pelo que instrumentos como o rádio (músicas, notícias), o cinema e nos últimos decênios a televisão operaram como promotores da cidadania e como lente de aumento sobre os mínimos efeitos das ações educativas. Como no México, nossa Revolução de 1930 não diminuiu consideravelmente o índice de analfabetos, que em 1940 era de 57%, embora tenha logrado alçar o tema ao debate público. O movimento da Escola Nova no Brasil antes e durante a era de Getúlio Vargas atesta a consciência da sala de aula como *locus* privilegiado de civilização, algo que em breve seria informalmente questionado pela ação dos meios de comunicação como contraparte sedutora na conformação do fundamento cultural das nações.

Segundo Jesús Martín Barbero, o trajeto de consolidação das nações em concomitância com os meios de comunicação de massas, já no século XX, ocorreu por “su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertia a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. [...] El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación.”⁷⁸ Essa é a tradução de que na América Latina os meios, primeiro controlados por uma burguesia imperfeita e cujos empreendimentos eram dirigidos pelo Estado, quem cuidou de modernizar a economia, encarregou-se de ultimar a tarefa de imprimir unidade nacional mediante a conformação de um quadro de referências que espiritualizava a audiência ao mesmo tempo em que lhes fornecia a aparelhagem para o consumo, ampliando sua participação política sob a categoria de opinião pública que era forjada no novo espaço de convivência representado pelos meios. Sobre a função do rádio nesse movimento em direção a uma nova modalidade de representação, o autor diz:

En la Radio se van a configurar, y hasta cierto punto se va a hibridizar, dos discursos: el político de los caudillos populistas y el del radioteatro o la radionovela, realizando la mediación entre una matriz expresivo-simbólica de tradición rural y otra instrumental e informacional urbana. Se genera un espacio de ósmosis entre el mundo campesino que se vuelca a la ciudad en grandes migraciones, y las experiencias que gesta la ciudad a partir de la tecnificación y la politización del mundo del trabajo. Desde su otro lado cultural, la radio “se juntaba” a la escuela. Ambos medios constituían interactivamente un espacio híbrido en que el sentimiento nacional adquiría forma. Dieron a las gentes de la provincia y de los lugares más apartados de los países la posibilidad de una experiencia de lo nacional, sea a través de la información o la música. [...] Esa mediación trabajaba culturalmente en espacios diferenciados (la escuela) y desdelimitados a la vez, espacio de encuentro y negociación entre oralidad, escritura y ‘oralidad secundaria’ [...]. La radio reorganizaba el universo de las culturas orales a través de determinadas mediaciones de la escritura, como lo muestran textos musicales (boleros que solían remitir a letras del modernismo), los guiones de la radionovela, las diversas formas de la narración serializada. En Argentina y en Cuba desde fines

⁷⁸ Jesús Martín Barbero, *De los medios...op.cit.*, pp. 178 e 179.

del siglo pasado se imprimían en los periódicos los famosos folletines franceses que, por medio del Circo Criollo, se transformaron en radioteatro. En Cuba se daba la lectura en voz alta de estos folletines en las fábricas de tabaco. En ambos procesos la radio hizo parte de mediaciones sociales en que lo nuevo se figuraba por la renarración de imaginarios provenientes de diversas tradiciones. [...] Estas experiencias contribuyeron decisivamente a que el imaginario latinoamericano de la modernidad dejara de ser proyección de minorías. Entre la radio y el cine se configuraba un verdadero imaginario común en el continente en que se destacaban el tango, el bolero, la ranchera...⁷⁹

Na segunda metade do século XX, Herbert Marcuse em *O homem unidimensional* e Daniel Bell em *O fim das ideologias*⁸⁰ ressaltaram o advento de um logos técnico em detrimento das composições políticas heterogêneas e a eficiência do tipo de organização social norte-americana e dos valores que emergiram no século XIX e que foram neutralizando a prática política tradicional em favor da política como cultura e cosmovisão. Nela, inscreviam-se valores particulares relacionados com a noção geral de liberalismo, fosse econômico, religioso, de costumes, mas que resultava em uma imaginação de consenso mediante narrativas de convergência. Desde G.W.F.Hegel até Francis Fukuyama o mote do fim da história remonta ao desaparecimento das ideologias duras -os dogmas religiosos, o fascismo, o marxismo- e de alguma maneira leva a essa desvalorização de certa noção de política e da ascensão de outra instância de mediação social, no caso parece ser o mercado ou as leis de livre comércio ou algo que redunde nisso.⁸¹

Muita reflexão foi gasta no intento de apreender as transformações nos processos de legitimação política do capitalismo industrial, às vezes chegando-se à conclusão de que os meios de comunicação de massa se encarregaram de inserir nas sociedades ocidentais uma nova modalidade cognitiva, geralmente relacionada com uma necessária depreciação do político, uma desmaterialização das demandas e até uma virtualização do conteúdo dos debates, em razão de uma lógica que era em última instância de cunho economicista, mas acaba por proporcionar poder político.⁸² Em verdade, num plano mais abstrato pode-se dizer

⁷⁹ *Idem*, p. Ver ainda Jesús Martín Barbero e Hermann Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 64 e 65.

⁸⁰ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología en la sociedad industrial avanzada*, trad. Antonio Elorza, México, Joaquín Mortiz, 1965. Daniel Bell, *El fin de las ideologías*, trad. de Alberto Saoner Barbemín, Madrid, Tecnos, 1964.

⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, trad. de José Gaos, Madrid, Alianza, 1980. Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, trad. de P. Elias, México, Planeta, 1992. O último livro de Jean Baudrillard chama-se *La agonía del poder*, trad. de M. Pérez e A. Conde, Madrid, Círculo Bellas Artes, 2006. Entre nós, creio que um bom exemplo pode ser o livro de Néstor García Canclini (Comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. Neste livro encontra-se o ensaio de Beatriz Sarlo “Estética y pospolítica. Um recorrido de Fujimori a la guerra del golfo”.

⁸² É sintomático que o aumento da influência material e espiritual norte-americana venha em simultâneo com práticas artísticas, ao menos em alguns países, de aparência ideológica neutra. Em 1946 Miguel Alemán chega à presidência do México e ele ocorre a consagração das forças liberais no esquema ideológico da Revolución. É nesse período em que há uma inserção dos norte-americanos no panorama das artes plásticas e o movimento expressista abstrato ganha relevância. Nessa modalidade há uma falta de referências políticas e ausência da

que o que estava ocorrendo era uma nova crise de representação que resultou na expansão de uma tendência que favorecia os discursos que pusessem em convergência proposições de distintas ordens mas que desaguassem no comum denominador do processo de modernização que, por exemplo, as escolas já estavam empreendendo.

A pujança econômica dos Estados Unidos, seu crescente peso nas decisões mundiais e o caráter *popular* de sua cultura -este último um fenômeno típico das Américas, povoada durante o período mercantilista por dissidentes religiosos, comerciantes e navegadores, não por nobres, mesmo que a eurofilia houvesse formado uma *classe* de homens cultos-, levaram a que seus valores sociais fossem objeto de admiração ou rechaço em outras sociedades. Entre esses valores, creio que o mais influente foi o que promoveu a consolidação de uma esfera pública em que novos atores participavam, auxiliando assim na constituição de uma sociedade que representava a igualdade de direitos entre as classes, mesmo em um país em que a escravidão perdurou até 1862. Assim, a categoria de cultura popular, que nos projetos latino-americanos situava-se geralmente no âmbito do folclore, foi sendo deslocada por uma nova escala que envolvia distintas dinâmicas de urbanização e era formulada pelas indústrias culturais para consumo das classes médias trabalhadoras da indústria, do comércio, burocratas e profissionais liberais, pelo que foi denominada por Ángel Rama como *cultura democratizada*, não democrática, em realidade um estado incipiente do que se conhece como uma cultura de massas.⁸³

Não obstante, convém recordar que o avanço do século XX e a naturalização das práticas da indústria cultural e especialmente dos meios audiovisuais, resultou em que sua associação imediata com a cultura popular fosse perdendo o valor de antonomásia que antes

figuração representativa, isto é, que tivesse na mimese convencional o seu modelo de verossimilhança. No México o movimento se confirma com a criação do Museo de Arte Moderno de Chapultepec na década de 1960 e com várias declarações que cobram força de manifesto de pintores como Rufino Tamayo e o jovem José Luis Cuevas, sob a tutela do cada vez mais influente poeta e crítico Octavio Paz, quem por sua vez havia surgido sob o signo espiritual de Alfonso Reyes e o grupo Contemporáneos, com projetos estéticos alternativos aos grupos nacionalistas que osquestraram as políticas culturais até o momento. Poucos anos mais tarde, com o advento da arte *pop* e a nova figuração, nota-se já uma sensibilidade próxima da sociedade de massas, que se infiltra nas obras por intermédio das evocações relativas aos componentes da civilização norte-americana. O filósofo mexicano Luis Villoro diagnóstica a situação de maneira mais radical em *Estado plural, pluralidad de cultural*, México, Paidós, p. 42: “El movimiento popular es aplastado. Frente a él triunfa, en el siglo XIX, la concepción del Estado homogéneo e individualista, propia de las clases medias. Esta idea se impone a los pueblos indígenas sin su conocimiento expreso. Los dos siglos de vida independiente pueden verse, desde entonces, bajo una luz: la contraposición de dos corrientes que responden a ideas distintas de la nación. Por un lado, la construcción de Estado-nación moderno, que había imaginado el grupo fundador; por el otro, la resistencia de las comunidades que no encajan en ese proyecto.”

⁸³ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideu, Fundación Ángel Rama, 1985 p. 39. Não parece necessário alargar as referências sobre o debate em torno dos conceitos cultura popular e indústria cultural em vista da peremptória distinção que fizeram Max Horckheimer e Theodore Adorno. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, op. cit. pp.157 e 158, oferece um panorama latino-americano: “Más aún que en la prensa será en el cine donde se haga ostensible la “universalidad de la gramática de producción de cultura masiva elaborada por los norte-americanos. Justo en el cine, ese “arte nómada y plebeyo” cuyo lugar de nacimiento es la barraca de feria y el music hall. [...] El público mayoritario del cine provenía de las clases populares, y en la Norteamérica de ese tiempo, de las más populares de todas que eran las desarraigadas masas de inmigrantes. La pasión que esas masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía.” Para maior esclarecimento, ver o livro de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, ou de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, op.cit. Ademais, para uma visão panorâmica dos estudos culturais especialmente na América Latina, ver Ana Maria Zubieta (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

se lhe atribuía. A ascensão de uma cultura do audiovisual fez que especialmente o cinema enveredasse por um caminho de experimentação que às vezes o apartaria da verossimilhança realista e de sua tradição de mero reproduzidor de uma iconografia desenhada ao longo da história pelas artes plásticas ou mesmo pela literatura, e que tinha um reconhecimento semântico imediato. Verdadeira criadora de imagens, a *poiesis* cinematográfica (?) pode chegar a ser tão abstrata e depurada como qualquer outra expressão artística, o que impossibilitou a consagração do audiovisual à cultura popular à cultura de massas, como é o costume.

Destarte, filmes com temas populares como *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, de Glauber Rocha, e *O profeta da fome*, 1969, de Maurice Capovilla, por exemplo, não chegam a ser populares no que tange à audiência, mas sim pelo tipo de imaginação que mobilizam e em seu afã de atualizar arquétipos culturais de veia popular. De outro lado, considerá-los expressão da cultura de massa seria reconhecer apenas a sua estrutura de produção coletiva e o seu potencial de alcance de público, haja vista que há filmes que em uma semana granjeiam o público de um ano de grandes jornais impressos. De alguma maneira sempre haverá de ser matizada a intenção classificatória, implicando portanto uma observação mais fina das obras. No caso de filmes como os mencionados ocorre um fenômeno semelhante ao de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, cujos conteúdos que encerram e sua apresentação formal atuam na imaginação coletiva tanto antes, como arquétipos, como também depois de sua atualização no suporte, romance ou filme, pelo que são mesmo fenômenos culturais. Basta lembrar que mesmo os não alfabetizados começaram a participar das discussões promovidas pelos jornais no século XIX e início do XX, portanto apenas basta com pertencer a uma comunidade simbólica para compartilhar certos códigos de representação que não se reduzem somente às narrativas institucionalizadas. Talvez ocorra nesses casos o que Raymond Williams definiu como estrutura de sentimento.

No romance e no jornalismo do século XIX já estão os sinais da mencionada intenção de convergência, mas é apenas com o aparecimento da indústria cultural no século XX que será delatada como tendência do projeto de civilização que estava em curso.⁸⁴ Para a América Latina o início do novecentos foi um período crucial da conformação das nações e das nacionalidades na região, de vez que em nenhum de seus países o século XIX havia estado isento de percalços para levar a bom termo uma tarefa que sempre se impôs como impostergável. Essa série histórica particular foi atravessada, em diálogo necessário, por conteúdos sociais mais complexos já correntes em sociedades cuja existência de classes era um fato e as quais devíamos emular caso quiséssemos seguir acompanhando o curso da história.

⁸⁴ Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* diz que esse processo supunha uma *estetização da política ou uma politização da estética*, o que poderia infligir certa dubiedade à textualização acarretando interpretações equivocadas. Certamente o autor aludia ao ocorrido na Alemanha nacional-socialista, em que a simbologia e sua instrumentalização pelas técnicas de comunicação modernas resultaram em delírio semântico. Basta comentar que parte das teorias conspirativas sobre a relação dos meios de comunicação de massas com o público surgiram no período.

Mas o que importa advertir é que, como havia ocorrido parcialmente durante o romantismo e é possível suceder em todo momento de mudança de paradigmas epistêmicos, com o advento dos meios de comunicação de massas houve outro auge de produção e circulação de idéias encaminhadas a conscientizar as massas de sua missão no mundo democrático, tal como ocorrera com a invenção da imprensa e sua função de criar uma esfera pública, com o romance e sua função de combinar discursos e saberes diversos, a fotografia e seu desempenho idealizado como duplo do mundo burguês, o jornalismo ilustrado como espaço para a crítica sarcástica etc. Contudo, devido ao pronunciado avanço das técnicas de apreensão, elaboração e transmissão de signos ao final do século XIX, essas mesmas idéias que estavam já ao alcance de um público amplíssimo, tenderam não apenas a auxiliar uma compreensão da realidade das coisas, mas pareciam querer forjá-las elas mesmas, suscitando a renovação do clima social que Michel Foucault havia advertido em fins do século XVIII e o que Ángel Rama estudou no caso latino-americano, entre outros, em *Las máscaras democráticas del modernismo*.⁸⁵

No programa de integração e de consolidação tanto das nações européias como das americanas, tiveram papel importante esses novos meios de divulgação de idéias. Sua marca foi mesmo a propensão à interdiscursividade, promovida sobretudo pela necessidade de os enunciados políticos alcançarem maior legitimidade, o que numa democracia de massas significa buscar um consenso de maiorias.⁸⁶ Nessa caminhada à convergência de interesses inscritos em um mesmo suporte discursivo e sua ação sobre as mentalidades de grupos sociais inteiros, Daniel Bell notou que a própria composição da nacionalidade norte-americana foi embasada em modelos de conduta e em símbolos quando não criados, ao menos divulgados pelos meios de comunicação, em face da enorme quantidade de imigrantes que chegavam e da falta de projetos de aculturação oficial em grande escala, como ocorrera na Europa e na América Latina, salvo exceções como os programas educativos do final do século XIX e inícios do século XX, mesmos que inclusive serviram de inspiração para José Vasconcelos.

Deve-se ressaltar que essa circunstância outorgou grande prestígio e novas funções aos meios, que em pouco tempo se tornaram o principal vínculo da população com os conteúdos que caracterizavam a cidadania e eram o espaço em que se realizavam os grandes debates de interesse público, muito embora ainda significassem suportes para a

⁸⁵ Ángel Rama, *Las máscaras...op.cit.*, p. 37: “Dado lo restringido de su número, (*dos intelectuais*) en las circunstancias amplificadas que comienzan a vivir, se produce em América Latina esa curiosa inversión característica de los períodos ilustrados: el desarrollo que vive la cultura parece nacer de las ideas más que de de las transformaciones reales de la sociedad y el movimiento generado responde la estricta tarea intelectual que busca imprimirse sobre lo real.” A menção (*os intelectuais*) em itálicas e entre parênteses são minhas. Ángel Rama cita mais de uma vez o brasileiro Roque Spencer Maciel de Barros.

⁸⁶ Certamente, a referência imediata quando se trata de descrever esse período híbrido das formações discursivas é Mikhail Bakhtin. Como seus estudos estão concentrados na inserção de signos populares na estrutura da linguagem verbal (oral e escrita) a partir da Idade Média na Europa, e sua consecutiva reunião nas formas das obras literárias, achamos que podemos usar essa orientação e associá-la com o advento dos discursos audiovisuais a partir do século XX e aclarar a maneira como essa apropriação de modelos expressivos e conteúdos diversos pode ser descrita na produção simbólica latino-americana.

apresentação de posições políticas com coloração contrastante.⁸⁷ Entre nós o progresso da imprensa desde o oitocentos, mas especialmente no século XX, incrementou não somente a circulação de idéias entre os letrados, nem apenas criou um mercado de trabalho para os intelectuais, mas teve incidência sobre a população analfabeta que indiretamente, mediante recodificação, apreendia os contornos dos grandes debates nacionais. Ademais, alçou à categoria de jornalistas e escritores indivíduos que antes eram apenas homens remediados economicamente e possuidores de algum capital de conhecimento. Ángel Rama desenha um retrato da situação na América Hispânica,⁸⁸ mas Sérgio Miceli relata a especificidade do Brasil, especialmente no que tange à sua dimensão sociológica:

O êxito relativo das estratégias de reconversão de 'parentes pobres' que se encaminharam para as carreiras intelectuais se deve ao fato de terem coincidido com o desenvolvimento das burocracias intelectuais: a grande imprensa, os aparelhos políticos (assembléias locais ou nacionais), os aparelhos partidários (os partidos republicanos). A possibilidade de ocuparem estas novas posições dependeu, não dos títulos e diplomas que por acaso tivessem, mas muito mais do capital de relações sociais que conseguiam mobilizar. Na ausência de uma definição estrita da atividade intelectual enquanto tal, bem como das "vias" que a ela conduzam, a posição em falso em relação à oligarquia constituiu certamente o trunfo mais seguro para que pudessem se inserir nesse mercado em expansão.

[...] No início do século, o jornalismo tornara-se um ofício compatível com o *status* do escritor. O *Jornal do Comércio* pagava trinta, cinquenta e até sessenta mil-réis pela colaboração literária, o mesmo fazia o *Correio da Manhã*; em 1907 Bilac e Medeiros e Albuquerque recebiam salários mensais "decentes" pelas crônicas que publicavam, respectivamente, na *Gazeta de Notícias* e em *O País*. O que fora para alguns escritores românticos (por exemplo, Alencar e Macedo) uma atividade e uma prática "tolerada", tornando-se depois para certos elementos da geração de 1870 (por exemplo, Machado de Assis) uma atividade regular que lhes propiciava uma renda suplementar cada vez mais indispensável, torna-se a atividade central do grupo dos "anatolianos". De fato o aparecimento de diversos jornais na capital e na província, as inovações técnicas que transformavam os métodos de impressão, o crescimento das tiragens, a rapidez da distribuição, o surgimento de uma nova categoria de jornalistas profissionais –sobretudo, os caricaturistas e ilustradores–, a introdução de novas fórmulas no tratamento da informação e de novas seções de "entretenimento", ilustram um processo de expansão que convertera o jornal em grande

⁸⁷ Daniel Bell et al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1969. Também Herbert Marcuse em *El hombre unidimensional, op. cit.*, capítulo 2, "El cierre del universo político", p. 49-85. À página 50 diz que "[...] la reducción gradual de controles políticos directos prueba la confianza cada vez mayor en la efectividad de los controles tecnológicos como instrumentos de dominación." Essa última posição apenas é parcialmente verdadeira, pois se o teor político claro dos meios foi atenuado por uma posição de incentivo econômico que um modelo mais ameno de jornalismo propiciou, não o é no sentido em que esse mesmo modelo tem como subtexto as relações comerciais, o que delata sua postura política e ideológica clara.

⁸⁸ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

empresa industrial, cuja sobrevivência dependia da mobilização de novas estratégias comerciais.⁸⁹

Importa reparar agora que todo esse incremento nas atividades intelectuais ocorriam em razão de que a noção de democracia foi se naturalizando em simultâneo com o advento dos meios de comunicação de massa, que ademais passaram a operar alguma transformação nos sentidos que tinham os termos cultura e nação. A idéia obtusa de cultura popular ou de folclore com a qual os romancistas do século XIX lidavam, especialmente no Brasil, no século XX modificou-se estruturalmente. Como o Brasil foi o país da América Latina que gozou de maior estabilidade política no século XIX, muito embora não sem sobressaltos, pôde desenvolver minimamente uma rede de valores simbólicos organizados em torno aos programas cívicos mais claros.

No caso do México, mesmo que o período fosse pouco propício para as atividades literárias que não o jornalismo, devido às inúmeras insurreições havidas e à necessidade de as partes em conflito munirem-se de ferramentas que fossem úteis mais além dos campos de batalha, houve a proliferação de espaços informais de debates em que a gente letrada se reunia inclusive durante a guerra de Independência que durou 11 anos, de 1810 a 1821, e entre 1821 e 1835, quando o país teve imperadores, presidentes e caudilhos à frente do governo. Esses espaços continuaram proliferando-se quando em 1836, o Texas, antes integrante da *Nueva España*, proclamou a cisão, promovida por colonos norte-americanos, ou quando em 1838, entrou em guerra com a França, ou em 1847 quando os Estados Unidos invadiram o vizinho ou em 1862 quando o austríaco Maximiliano de Habsburgo foi declarado imperador do México. Todavia, apenas a partir de 1876, quando Porfírio Díaz assumiu o poder, houve possibilidade de empreender um programa de formação de um estado nacional e atuar no sentido de promover instituições educativas e culturais. É nesse período que tanto no Brasil como no México a imprensa vicejou e, a despeito das diferenças históricas, em ambos verificou-se um jornalismo faccioso, relativo ao debate de idéias que se fracionaram no espectro ideológico.

Muito embora em um século tão conturbado, o fim das pugnas pela Independência, em 1821, marcou o deslanche da atividade jornalística no México e o número de publicações cotidianas entre 1822 e 1855 foi de 276, sendo que 55 delas já eram informativos diários. Como foi dito, entre 1821 e 1835, entre a Regência e o Império, gozou de popularidade o jornalismo político em que as facções ideológicas, repartidas em iturbidistas, republicanos e

⁸⁹ Sérgio Miceli, *Poder, sexo e letras na República velha. Estudo clínico dos anatólios*, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 69 e 72. À página 73 diz ainda: “O controle dos jornais constituía um dos principais móveis da luta em que estavam envolvidas as diversas facções oligárquicas. Um jornal era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (a “situação”), seja daqueles que estavam momentaneamente excluídos do poder. Tal vínculo aparece de modo explícito nos inúmeros relatos que mostram presidentes da República envolvidos em manobras visando submeter a imprensa aos interesses políticos da facção a que pertenciam: negociatas para a aquisição de jornais, utilização de “testas-de-ferro”, concessão de subvenções especiais, favores e prebendas de toda ordem que eram concedidos aos polígrafos mais apreciados pelo público, etc.”

borbonistas, redigiam suas próprias folhas. Depois o panorama modificou-se substancialmente e entrou em pauta o chamado jornalismo empresarial.

Mas em meados do século XIX em toda a América Latina o jornalismo era já uma prática trivial, muito embora sem comparação com o que ocorria na França, que entre 1836 e 1899 passou de um total de exemplares de jornais impressos diários de 75 mil para uma tiragem de *Le petit parisien*, ao dia, de 775 mil. Na Inglaterra, em 1860 o *Daily Telegraph* tinha uma tiragem diária de 141 mil exemplares. Mesmo que a máquina de imprensa tenha chegado a *Nueva España* (que compreendia o México, o Sul dos Estados Unidos e a América Central) em 1532, *El diario de México* (1805-1817) foi o primeiro cotidiano registrado na região. Apareceu um pouco antes da guerra de Independência e funcionou com certa autonomia da coroa espanhola. Nesse jornal não houve discussão política explícita até 1812, nem alusões à hegemonia da metrópole, mas sempre foi um meio de ventilar opiniões variadas, tornando-se um produto da incipiente esfera pública mexicana. Quando Miguel Hidalgo se levantou contra a coroa, o jornal começou a discutir temas políticos. De acordo com Esther Martínez Luna em verdade a pauta do jornal era condicionada pelo *bem público*.⁹⁰

A divulgação de idéias libertárias e proselitistas pela imprensa alcançou um auge circunstancial. Não tardou para que no corpo dos periódicos fossem mesclando conteúdos de propagação comercial, o que supunha uma lógica de incorporação de mais leitores pela via da persuasão. A invenção das rotativas modernas e as possibilidades da xilografia franquearam, no sentido da técnica, o surgimento do romance de folhetim e das charges, dois gêneros que se acomodaram funcionalmente a esse espaço com propósitos diversos. Em pouco tempo, havia já periódicos dedicados unicamente à caricatura política ilustrada, isto é, com desenhos que alvejavam as inconsistências do regime, como foi o caso do agressivo *El hijo del Azhuizote* (1885-1902), interdito pelo governo de Porfírio Díaz.

Como suporte discursivo, os jornais prestaram-se aos poucos para inscrever proposições políticas e comerciais mediante uma elaboração estética, iniciando o que foi mencionado antes como uma propensão crescente à convergência discursiva e de interesses, quais sejam, a informação e a propaganda política, o entretenimento via textos de ficção e publicidade de produtos, e na maioria dos casos tudo com uma roupagem nacionalista. Segundo Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, em *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, à semelhança do que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, na América Latina houve uma evolução qualitativa no formato da imprensa:

A lo largo del siglo XIX, la prensa se afianzó como política: instrumento de personas en su carrera política, instrumento de partidos o grupos políticos. Por eso, la mayoría de los periódicos han tenido una vida efímera, dependiendo fundamentalmente de

⁹⁰ Esther Martínez Luna, “La clase letrada en *El Diario de México*: polémicas y ‘buen gusto’, *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, Adriana Pineda Soto e Celia del Palacio Montiel (coords.) Universidad de Guadalajara, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Archivo Histórico, CONACYT, 2003, pp.41-47. 41.47.

los vaivenes que la política produce. [...] Este tipo de periodismo comienza a perder importancia en la primeras décadas del siglo XX, dejando paso a periódicos que tienen objetivos prioritariamente comerciales. No significa ello que no tengan una línea política definida, aunque casi siempre se manifiestan como “independientes” y suelen ser moderadamente progubernamentales, sino que sus objetivos primeros tiene que ver con la obtención de beneficios, con la rentabilidad. Son *empresas* y en la misma medida que cualquier empresa, deben cuidar sus relaciones con la administración, la política, la justicia, etcétera.⁹¹

Esse processo ocorre com a entrada de vastas camadas da população ao jogo político, mesmo que na América Latina esse expediente haja sido realizado apenas de maneira formal, nas constituições, e depois funcional, sancionado pelas leis de mercado. De qualquer maneira, surge então a consciência de que esses atores políticos cobram identidade e portanto já atuam sob certos parâmetros de intersubjetividade. Agora bem, almejar um apelo às maiorias por via escrita era uma posição até certo ponto incoerente, inclusive quando se sabe que desde as primeiras constituições a prerrogativa para o exercício da cidadania, isto é, para o voto, era de ordem racial ou de classe mas não referente a qualquer outra circunstância.

Sabe-se que tanto as primeiras constituições como os modelos de formação da esfera pública, ou seja, do advento do jornalismo político, foram moldados entre nós de acordo com o que ocorria na França e no Reino Unido. É sobejamente estudado o fato desses países contarem já com um contingente de alfabetizados, não eruditos, que favorecia o surgimento dessa modalidade de jornais que ofereciam entretenimento e informação a um preço cômodo para profissionais liberais e para operários. A Revolução Francesa impôs uma política de alfabetização que fez que 1860 cerca de 60% da população está alfabetizada, cifra que cresce para 90% ao final do século. Na Inglaterra, em 1841 o número de alfabetizados é de 59% em 1900, 90%.⁹² Mesmo entre nós, sem embargo da incipiente parcela de letrados que parecia não justificar a emulação do paradigma europeu, entre outras coisas essa circulação funcionou para convocar interesses de grupos de poder, o que em princípio bastou

⁹¹ Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, em *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, Espanha, Riiza, 1992. P. 179. Depois, à página 180 prossegue sobre a escalada das empresas jornalísticas aqui: “Naturalmente, esa creación de periódicos-empresa da pie al desarrollo de poderosos grupos de prensa. No fue un fenómeno local, sino común a todo el continente. La familia Edwards poseía en Chile *El Mercurio*, de Valparaíso, que es el decano de la prensa hispanoamericana (1827), *El Mercurio*, de Santiago, *Últimas Noticias* y *El Mercurio*, de Antofagasta. *Diarios Asociados* (grupo Assis Chateaubriand) controlaba sin Brasil 15 diarios (entre ellos el decano de toda la prensa iberoamericana: *El Diario* de Pernambuco, de 1825), tres revistas, dos estaciones de radio y una agencia de noticias. El coronel José García Vlaseca, en México, inició, en 1926, su actividad como empresario periodístico que le permitió crear una tupida red de publicacions por toda la República reconocibles, muchas de ellas, por el titulo de *El Sol*. [...] Otros países contaron con periódicos que podemos considerar como auténticas instituciones. Es el caso de *El Espectador* y *El Tiempo*, de Bogotá; de *El Colombiano*, de Medellín; de los diarios bonoarenenses *La Prensa* y *La Nación*; de *El comercio*, de Lima; de *El Comercio*, de Quito; de *El Telégrafo* y *El Universo*, de Guayaquil. Entre estos diarios algunos procuraron ser periódicos de opinión sin un compromiso explícito con un partido, como les ocurrió a *La Prensa* y *La Nación*, de Buenos Aires. Con buena información y un elenco de colaboradores de calidad, se situaron en un nivel aceptable de difusión por encima de los 200.000 ejemplares de media en el caso de *La Prensa*.”

⁹² Ver Renato Ortiz, *A moderna...op. cit.* p. 24.

aos produtores de conteúdo. De outro lado, como foi observado por Jesús Martín Barbero, acabamos apreendendo os conteúdos da modernidade por via alternas, que ele qualificou de *escandalosas*.⁹³ De fato, no Brasil apenas percebeu-se a insensatez do projeto quando se tornou premente a necessidade de legitimação política, especialmente depois da Constituição de 1891, que instituiu o sufrágio direto e estendeu o direito a voto a todos os cidadãos do sexo masculino maiores de 21 anos. Cumpre ressaltar que essa Carta foi inspirada na Constituição norte-americana e foi revisada por Rui Barbosa.⁹⁴

A incorporação de romances no corpo dos jornais, por exemplo, foi algo que teve repercussões importantes nas sociedades pós-coloniais. Redundou não apenas na popularização do gênero, mas o tornou vigorosa ferramenta de apresentação de costumes e de reforço dos traços da imaginação nacional. Nelson Werneck Sodré acredita que o surgimento do romance “e a sua vulgarização, com o romantismo, no Brasil, assinala a conquista do público para a literatura.” De outro lado, diz que a penetração da “imprensa foi de caráter diverso”, pois “possibilitou o livro, em seu estágio nacional primário”, de vez que nas oficinas dos jornais “foram feitos os livros de nossos escritores, quase sempre depois de ter o jornal publicado os mesmos em folhetins.”⁹⁵ Então cobrem-se vários lapsos da modernidade entre nós, especialmente no que corresponde a maneiras de lidar com a tradição.

Mesmo sendo criado na França em 1836,⁹⁶ o romance de folhetim, por exemplo, teve de recondicionar os temas e a ambiência da ação à geografia local, prova dessa naturalização da técnica aos interesses mais imediatos que de alguma maneira estavam conformados pelo ethos regional. Nesse caminho à convergência formal de conteúdos díspares, o jornalismo de metade e fins do século XIX se encarregou de aglutinar grande parte dos componentes que conformariam um campo intelectual brasileiro e mexicano.⁹⁷ A incidência de romancistas que publicaram suas primeiras obras em folhetins foi determinante para a confirmação da vocação de algumas gerações de escritores brasileiros e mexicanos, mesmo que haja diferenças no conteúdo dos folhetins em ambos os países.

Cabe ressaltar a coincidência de que ainda almejando a incorporação do povo, ou do popular, mediante a dramatização do que se acreditava serem suas características constitutivas como nação, em princípio mesmo a literatura de folhetim, como os romances dos brasileiros Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844) e de José de Alencar (*O guarani*, 1857) e dos mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo Sarniento*, 1816, uma *novela por entregas*, quase no formato do folhetim), Justo Sierra O'Reilly (*Un año*

⁹³ Jesús Martín Barbero e Germán Rey, em *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva...op. cit.*

⁹⁴ À época de sua elaboração havia no Brasil 84% de analfabetos, segundo Renato Ortiz, *A moderna...op.cit.* p. 28.

⁹⁵ Nelson Werneck Sodré, *Historia...op.cit.*, pp.319 e 321.

⁹⁶ O aparecimento na França do romance de folhetim deveu-se, ademais dos fatores políticos e estéticos, à invenção das rotativas que incrementaram sobremaneira a tiragem das edições. A rigor, o primeiro romance de folhetim original publicou-se no *Journal des Debats*, a 28 de setembro e chamou-se *As memórias do diabo*.

⁹⁷ Sérgio Miceli, *Poder, sexo e letras na República Velha*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 15: “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais.”

en el hospital de San Lázaro, 1841 ou 1845-46) e Manuel Payno com *Los bandidos de Rio Frio* (1892 e 93),⁹⁸ ou de outro autor que publicasse ditos melodramas em diários, podiam ser considerados, em nosso contexto, como obras de alta cultura, ou pelo menos de gosto burguês, aqui uma figura diferente da denominação européia. Portanto, a refinada discussão francesa sobre arte pura, literatura burguesa e outras discrepâncias teóricas era uma impertinência entre nós, em que menos de quinze por cento da população estava facultada para ler ditas peças.⁹⁹

A historiografia oficial concede especialmente aos romances indianistas de José de Alencar a reunião de signos considerados populares, mas que em realidade no Brasil do século XIX não atuavam à parte do imaginário das camadas letradas da população. Era o empenho pela busca de valores que não existiam fora do sistema do romantismo de representação. Era mesmo o início de um padrão de verossimilhança que o modernismo no Brasil e a *novela de la Revolución* no México repetiriam mais tarde e o cinema de ambos os países o fariam no decênio de 1960, e cuja equação parecia encerrar uma espécie de sublimação do popular por intermédio de discursos eruditos. De outro lado, significava a consagração da convergência de conteúdos sociais e formas discursivas de proveniência diversa, o que dificulta uma conclusão unívoca. De qualquer maneira, conscientemente ou não, construía o lastre de referências, o temário e a iconografia para um emprego que poderia ter muito de utilitarista, mas que configuram de fato os sinais da nossa imaginação.

Há estudos acerca dessa distância entre as intenções dos cineastas e o alcance de seus filmes, malgrado a fatura estética esteja preservada. A fórmula foi usada no México à exaustão no período de José Vanconcelos, como já dissemos, mas no Brasil teve larga penetração entre as décadas de 1950 e 1970, quando foram criadas as chamadas organizações populares de universitários e intelectuais de esquerda que visavam a levar as obras clássicas do teatro e as artes plásticas ao *povo*, encenando e expondo em lugares apartados da órbita burguesa. Pensa-se no exemplo do Centro Popular de Cultura (CPC) e seus integrantes mais produtivos seriam diretores do ciclo do Cinema Novo ou artistas de vulto na cena brasileira.¹⁰⁰

⁹⁸ Os títulos enfeitados referem-se aos primeiros romances de folhetim em ambos os países. Nelson Werneck Sodré, *História...op.cit.* pp.322 e 323: “É com o folhetim, realmente, que o romance, entre nós, ganha grupos numerosos de leitores de define, pela aceitação, a presença de uma atividade literária ainda balbuciante que, antes disso, não conseguia afirmar-se e muito menos definir-se. [...] foi a vulgaridade folhetinesca de Macedo, acompanhando os moldes da escola mas adaptando o ambiente brasileiro apresentado como cenário a tais moldes, que possibilitou a aceitação do gênero. José de Alencar, utilizando o folhetim, lançaria as bases do romance brasileiro...” No caso de José de Alencar, como considero mais adiante, é mesmo peculiar porque se de alguma maneira incorreu numa sorte de transplantação do ideário europeu sobre o índio na sua primeira prosa, logo expande a fórmula e faz um panorama sobre a tipologia humana do Brasil, indo ao sul do gaúcho e ao norte do sertanejo, formalizando um código em todas as searas. Antecipo que sobre a questão do sertanismo, em que Alencar foi mesmo o precursor no romance, no capítulo 3 tentaremos fazer uma arqueologia do gênero regionalista, especialmente do regionalismo nordestino, embasado nos traços por ele firmados. Esse esforço visa à conformar um contexto para a realização e a observação de *São Bernardo* como um representante do gênero, cujas partes constituintes conformam um dos centros de gravidade da imaginação brasileira do século XX.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das letras, 1996.

¹⁰⁰ No Brasil teve visibilidade os Centro de Cultura Popular (CPC), desmembrados durante a ditadura de 1964-1985. Faço um comentário concernente ao CPC e sua atuação no panorama cultural brasileiro em Sebastião

As divergências de estilo e de conteúdos entre os folhetins brasileiros e mexicanos, pavimentam a interpretação do gosto nos dois países e de suas dinâmicas sociais. No Brasil, mesmo que se escrevesse sobre temas considerados populares, porque se reportavam a uma idéia produzida pela literatura européia que atribuía aos americanos autóctones um caráter de *bon sauvage*, seu registro de linguagem era literário e erudito e sua matéria-prima os mitos fundacionais da pátria que remontavam ao período da chegada dos europeus. Desde logo, seus leitores eram cidadãos que certamente preferiam as versões de Jean Jacques Rousseau ou de Benjamin Constant.¹⁰¹ Ao passo que no México os primeiros romances foram críticas picarescas ao projeto dos monarquistas, dos *criollos* e até dos liberais (como o fez José Joaquín Fernández de Lizardi, especialmente atacando os primeiros), e não uma representação mimética e ficcional que reunia valores fáceis de reconhecer. Tratava-se justamente do contrário do que ocorria no Brasil ao mesmo tempo, pois foram tíbios em romances com patriotismo encomendado, tíbios até em exotismo talvez, e se dedicaram à sátira política, obras mais ou menos alegóricas que refletiam um debate que se travava nas cidades e não em ambiência idílica como no Brasil. Em verdade foram duas versões do romantismo, que compuseram uma imagem dos primórdios da nação, a despeito de que seus leitores fossem de fato poucos.¹⁰²

Guilherme Albano, “Musas transitorias: dictaduras, industria cultural y conocimiento em Brasil”, em *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, n. 43, 2006/2, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CECYDEL), Universidad Nacional Autónoma de México, pp.59-83.

¹⁰¹ Nelson Werneck Sodré, em *Historia da literatura brasileira, op.cit.*, p. 257, comenta que a literatura das utopias (*O livro das maravilhas, Utopia, Robinson Cruoe*, etc.) foram precursoras das literaturas indianistas européias e posteriormente brasileira. É de notar-se que no caso do indianismo havia uma sanção histórica em seu favor, benevolência da que nunca gozou o negro. “Tal esclarecimento servirá [...] para discutir as pretensas idéias importadas, a influência estrangeira no problema do indianismo. Para muitos, realmente, foi esse um tema específico de transplantação.[...]Trata-se, no fundo, do conceito que se esmerava em ver no índio o homem bom por natureza, bom por origem, dotado de bondade natural que tanto seduziu os Enciclopedistas. Em contraposição, o negro seria ruim, ruim por natureza, ruim por origem, dotado de ruindade natural, tema que tanto seduziu a ideologia do colonialismo.”

¹⁰² Como foi dito, os livros de Macedo, Alencar, O’Reilly, Payno etc. foram os primeiros romances de folhetim e correspondem ao período romântico, que no Brasil, por razões de ordem política já comentadas, foi muito mais praticado que no México. Vou fazer um sumário desses autores e dos livros: Justo Sierra O’Reilly – *La hija del judío*, 1848-49, publicou o primeiro romance de folhetim, cujo tema era, no fundo, a parábola do judeu errante. José Joaquín Fernández de Lizardi nasceu no México em 1776. Em 1811 fundou o jornal *El pensador mexicano*, fechado em 1814. Foi um esforçado propagandista pela Independência. Em *El Periquillo Sarniento*, de 1816, retrata os estertores do vice-reino da *Nueva España*. Este é considerado o primeiro romance da América Hispânica. Tinha uma propensão pelas narrativas moralizantes. Em *Noches tristes y dia alegre*, 1818, apresenta características românticas mais claras. Manuel Payno Cruzado, político, economista e literato mexicano que nasceu em 1810. Foi ministro (secretário) da Fazenda. Foi um liberal moderado, mas não radical. Em 1861, com a vitória dos liberais, é lavado à prisão. Os romances de Payno, escritos entre 1942 e 1944, *El hombre de la situación, El pistol del diablo* (primeiro romance romântico, popular e nacional, publicado *por entregas* em 1845 e 1846 na *Revista Científica y Literaria de México*) e *Los bandidos de Rio Frio* (1892 e 93), têm formato de folhetim, mas não se sabe bem quais foram os jornais que o publicaram primeiro. *Los bandidos de Rio Frio*, ou um “ensayo de novela naturalista”, retratam o México da época do ditador Santa Anna. Percebe-se o pendor pelo realismo e pela crítica dos costumes em todos esses textos. Ignacio Manuel Altamirano, nasceu em 1834, publicou em 1869 os romances *Clemencia o Cuentos de Invierno*, folhetins que apareceram em sua revista *El Renacimiento*. São romances românticos, e tem bastante coincidências com *Maria*, 1867, do colombiano Jorge Isaacs e que havia tido um êxito sem precedente na região. Altamirano era liberal, e não *criollo*, o que lhe permite superar seus percalços da raça. *El Zarco*, seu grande romance, é publicado póstumamente em 1902. Este autor concentra grande parte das contradições dos intelectuais liberais do México no período. Maria Rosa Palazón Mayoral e Columba Rodríguez, em “El centro contra las periferias (el nacionalismo destructivo de ignacio manuel Altamirano)”, pp. 97-113, em Manuel Sol e Alejandro Higashi (eds), *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano*, Veracruz, Universidad de Veracruz, 1997, lembram da

De qualquer maneira, é no folhetim que o gosto literário vai-se conformando entre nós, com Macedo e com Alencar, com Lizardi, O'Reilly e Payno, mesmo sob as condições sociais de déficit de leitores, haja vista que os processos de simbolização podem ser gerados nos romances mas se desdobram em outras linhas de produção de signos. Não é menos relevante que o incremento do número de alfabetizados na região promovido pelas políticas de inclusão social necessárias para a caracterização de uma ordem nacional não levassem a um aumento do interesse pela leitura, de vez que os meios de comunicação de massas surgidos no século XX neutralizaram a possibilidade de uma maturação e de uma expansão do prazer literário ou, se chegarmos ao limite, inibiu a adoção dos instrumentos lógicos mais apurados para lidar com o modelo de sociedade em que a América Latina parece querer inserir-se. Destarte, segundo Ángel Rama, ao contrário das "previsiones de los educadores, los nuevos lectores no robustecieron el consumo de libros sino que proveyeron de compradores a diários y revistas."¹⁰³ Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, em sua *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, comentam sobre a tipificação da imprensa na América Latina e seu trânsito a um modelo mais congruente com os valores que emergiam a partir do diálogo com as sociedades européias e norte-americanas:

Tenemos, pues, como elementos comunes a toda Hispanoamérica y en esta primera mitad del siglo XX: 1) la consolidación de los diarios que serán líderes de la prensa en todo el siglo, como periódicos-empresa; 2) la presencia de una poderosa población urbana, con las características propias de las masas urbanas, que serán, tanto informativa como publicitariamente, el mercado específico de los grandes diarios, y 3) la reorganización de todo el flujo informativo mundial, a favor, en nuestro caso, de las agencias de Nueva York.¹⁰⁴

Percebe-se que já em meados do século XX os esquemas de produção, representação e divulgação das idéias sofreram alterações nos países da América Latina. No caso brasileiro, desde o final do XIX apareceram as obras desencantadas e irônicas de Machado de Assis, João do Rio e Lima Barreto, de um lado, ombreando com textos de feição nacionalista mas com acento diverso, *ornamental* ou *pessimista*, salientando a diversidade de escritores e leitores, que permaneceram poucos. No entanto, a representação narrativa se dava mediante uma verossimilhança de corte realista, o que favorecia a incorporação de traços das manifestações populares. No México houve um indianismo incipiente desde o século XIX, quando em 1836 Jose Maria Lafragua publica e depois *Tomochic*, mas a relação de consumo cultural permaneceu quase sem alterações, mesmo com o crescimento das cidades, a industrialização e a presença de mais oferta. Apenas veio a modificar-se quando a

circunstância e das contradições da época do autor, inclusive mencionam o fato dele afirmar que enquanto houvesse etnias no México a nação estaria incompleta e atrasada.

¹⁰³ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit.

¹⁰⁴ Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, *Historia de la prensa*, op. cit... P. 181. Para mais dados sobre o tema, outro bom livro é *Historia de la prensa en Iberoamérica*, Celia del Palacio Montiel (comp.), México, Altertexto, 2000.

Revolución pressionou para que os indígenas, agora descritos como campesinos, começassem a impor sua presença nos modelos de representação, que logo em seguida foram acomodados aos padrões do nacionalismo institucional.

Esse mesmo ideário foi reeditado ao menos outras duas vezes, em ocasiões e proporções diferentes em cada país. Primeiro pelos modernistas brasileiros e em algum romancista mexicano do período das vanguardas, que nas manifestações mais radicais recorreram ao remedo das falas populares, regionalismos, lendas, cor local, retomando “a trilha que o romantismo deixara em meio, por falta de condições de levar a tarefa mais além”.¹⁰⁵ Depois por expressões das vanguardas das décadas de 1950 e 1960, especialmente no cinema brasileiro. Tal como os muralistas mexicanos haviam feito quase cinqüenta anos antes, os cineastas brasileiros também utilizaram a justificativa moral de estar imbuídos da tarefa de dar voz aos desarraigados homens-massa que pertenciam a áreas urbanas e proletárias ou de recriar o mito das origens de maneira quase messiânica. Em ambas as ocasiões houve logros e certamente tiveram grande consequência nas transformações que o sistema representativo da cultura institucionalizada no Brasil e no México sofreriam com a assimilação pelos artistas de fôlego dos conteúdos e das formas envolvidas em práticas da cultura de massa.

No caso do cinema brasileiro, pode-se observar também certa insistência nos componentes de um *habitus* miserabilista que às vezes pareciam reproduzir as idéias consagradas no *primeiro-mundo* sobre o então chamado *terceiro-mundo*. Se concordarmos com a dependência ideológica da historiografia do cinema latino-americano à historiografia do cinema europeu, associamos rapidamente o fato de os cineastas cujas preocupações formais tinham uma coloração mais reflexiva ou intelectualizada estarem, em sua maioria, formados nas escolas de cinema da França e da Itália.¹⁰⁶ Daí que não nos pareça estranho, muito

¹⁰⁵ *Idem*, p.526. Logo em seguida, à página 528, arremata sobre o modernismo: “Como todo movimento renovador, em fase de confusão social e artística, teve também as suas falhas, as sua descaídas: a busca do pitoresco pelo pitoresco, uma atenção muito voltada para as inovações formais muito mais do que para o conteúdo representativo e marcante das obras, uma liberdade quase licenciosa nos recursos de expressão e particularmente no verso, obscurecendo mais do que esclarecendo, um certo abuso da pedrada, necessário talvez, mas inexpressivo em si mesmo. Deficiências que não diminuem a importância do papel que representou, e que seriam neutralizadas, quando adquirida a consistência, adiante, depurando-se o falso do verdadeiro, o ouro do dourado.”

¹⁰⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradicón y modernidad em el cine de América Latina*, Madri, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 16, 17 e 20: “La historiografía latinoamericana se ha desarrollado casi enteramente en un marco nacional. En parte porque copia los modelos dominantes importados de Europa, donde los historiadores parecían antaño empeñados en compensar a nivela simbólico la derrota sufrida frente a la competencia norteamericana. Ya entonces la idea de que el cine mudo favoreció el florecimiento de distintas ‘escuelas nacionales’ tenía fuerte connotación ideológica. Antes y después de la Segunda Guerra Mundial, el nacionalismo se expresa, también, en el terreno del cine. En el caso de América Latina, la historiografía empieza a adquirir la autonomía de una disciplina a partir de 1959, cuando el populismo y el desarrollismo culminan en una fase de radicalización nacionalista, perfectamente simbolizada por la trayectoria política de Fidel Castro, el triunfo de la Revolución Cubana y su prolongado impacto sobre el continente. En esa época salen a la luz los primeros trabajos del brasileño Alex Viary, el argentino Domingo Di Núbila y el mexicano Emilio García Riera. Desde entonces, el esquema aplicado por los investigadores oscila entre dos modelos: uno, el de un desarrollo de la cinematografía nacional equiparado a la producción local, sometido a la presión de las importaciones de Hollywood dominantes en el mercado. El segundo modelo, a menudo implícito, es una variante de la ‘política de los autores’ que sobrevalora el papel de los directores en detrimento de los demás protagonistas del quehacer cinematográfico.” De outro lado, o autor diz: “[...]si identificamos a ciento veinte latinoamericanos formados en las escuelas de Francia e Italia (a los

embora parte do público parecia encontrá-lo fora de lugar, o trânsito de soluções temáticas e formais engendradas no glamour decadente da Europa do pós-guerra para o estilo dos diretores latino-americanos acostumados com a carestia de recursos materiais.

O *Cinema Novo*, o *Nuevo Cine Argentino*, o *Cineclubismo* mexicano inspiraram ou foram inspirados pela ideologia do *Nuevo Cine Latinoamericano*, propagada pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), estavam antes chanceladas pelas escolas estéticas de muito apelo como o Neo-realismo italiano e pelas correntes de cinema documentário, em especial o de perfil étnico ou antropológico que então grassavam pelo mundo, tendo aos precursores Dziga Vertov, Robert Flaherty e Joris Ivens, mas principalmente a Jean Rouch como inspiração. Os filmes dos diretores do período eram tentativas sérias e até solenes de pensar a nação a partir dos novos meios e das novas idéias e entre nós, notadamente no Brasil, sua matriz estilística provinha da união de uma substância do conteúdo de cunho popular com uma forma narrativa radicalizada: *Rio, 40 Graus*, 1954-55, Nelson Pereira dos Santos, *Cidade ameaçada*, 1959, Roberto Farias, *Porto das Caixas*, 1962, Paulo César Saraceni *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, Glauber Rocha, *O desafio*, 1965, Paulo César Saraceni, *O padre e a moça*, 1965, Joaquim Pedro de Andrade *Terra em transe*, 1966, Glauber Rocha, *Macunaíma*, 1968, Joaquim Pedro de Andrade, entre muitos outros.

Sem embargo, pode-se dizer que no cinema solidificou-se um estado de coisas que já vinha em transformação há tempos, e talvez por ser um suporte expressivo industrial, apenas sancionou a situação no sistema de representação regional, permitindo a convivência entre vários modelos de *mimesis* porque o público mesmo se fizera diversificado, *multimidiático*. Ademais, como não se tratava apenas de um assunto de discussão de idéias políticas ou sociais no cinema de autor ou na literatura, mas, talvez, de transformar e inclusive de aligeirar o sistema de representação, em princípio com o intuito de recrutar um público maior, eis que as modalidades expressivas da indústria cultural que não apenas ressemantizaram o popular, mas davam-lhe coloração e charme, apropriaram-se de signos os mais variados para lograr um propósito comercial. Para esse efeito, as experiências formais e os conceitos que eram discutidos em modalidades mais elaboradas de representação, eram traduzidas a meios que ocultavam quase de maneira inocente sua dimensão ideológica mediante o acesso caseiro que se tinha das emoções propiciadas pelos programas de rádio, pela crônica dos costumes nos diários, pelas radio e telenovelas e pela maioria dos filmes, inseridos no âmbito da fruição cotidiana. Essas expressões surgidas antes, durante e depois dos filmes comentados são uma espécie de versão infantilizada dos mesmos fenômenos, todos com a marca do nacionalismo e da hibridez de substância e forma já característica do século passado. Angel Rama, Beatriz Sarlo, Carlos Monsiváis e Renato Ortiz resumem os panoramas mexicano, argentino e brasileiro nos fragmentos abaixo:

que cabe añadir los que estudiaron en otros centros europeos), podremos valorar el papel de la Europa de posguerra en el cambio de mentalidades de la profesión en América Latina.”

La repentina boga de corridos mexicanos y tangos argentinos ilustra la idiosincrasia de estas culturas[...] La cultura popular viva del momento no era la agostada cultura rural con su folklorismo conservador que sí eran capaces de ver y admirar, como un bello cuadro de costumbres, los nuevos intelectuales, sino otra vulgar, masiva y crecientemente urbana, que si apelaba a las tradiciones folklóricas como su natural venero productivo, las insertaba ya en el suceder histórico presente, pues se trataba de reinversiones atestiguadoras de la vitalidad creativa popular. (Ángel Rama)

La radio es una invención cultural por lo que directamente representa como medio de comunicación y como espacio de una cultura industrial massamediática que florecerá en los años treinta, pero también, y diría más profundamente, como milagro técnico: el recurso material que hace posible lo imposible. Incorporado su sonido al espacio urbano, hacia finales de la década del veinte es parte del paisaje cultural de Buenos Aires y contribuye a modificar el sistema perceptivo con una rapidez, penetración y persistencia que antes no había tenido ninguna otra innovación de la tecnología comunicativa. (Beatriz Sarlo)

En la primera mitad del siglo XX, las estrellas son el relevo simultáneo de los santos y los héroes, y son la confirmación de la potencia de los medios ajenos a la política [...] ¿Qué presidente de la República en México induce como Mario Moreno Cantinflas al desbordamiento del afecto nacional? El cine es un ordenamiento paralelo a la política, y su inmediatez produce modelos que, reconociéndolo o no, casi todos acatan. Y el proceso de identificaciones se robustece con las industrias filmicas nacionales, en especial las de Argentina, Brasil y México, que encauzan o reencauzan la vida cotidiana. (Carlos Monsiváis)

Desde 1922 o rádio havia sido introduzido no Brasil; não obstante, até 1935 ele se organizava basicamente em termos não-comerciais, as emissoras se constituindo em sociedades e clubes cujas programações eram sobretudo de cunho erudito e lítero-musical. [...]Em 1932 ocorre uma mudança na legislação, que passa a permitir a publicidade no rádio, fixando-a no início em 10% da programação diária. As emissoras podiam agora contar com uma fonte de financiamento constante e estruturar sua programação em bases mais duradouras. Evidentemente isto iria modificar o caráter do rádio, que se torna cada vez mais um veículo comercial, a ponto de alguns anunciantes se transformarem em verdadeiros produtores de programas, como no caso da Standart Propaganda e da Colgate Palmolive, que contratavam atores, escritores e tradutores de radionovelas.¹⁰⁷ (Renato Ortiz)

¹⁰⁷ A primeira citação é de Angel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit. p. A segunda citação é de Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, p.17. A terceira é de Carlos Monsiváis, “Los héroes y el post-heroísmo: América Latina y la búsqueda de ejemplos”, artigo inédito tomado de Edmundo Paz-Soldán e Debra A. Castillo, “Beyond the Lettered City”, em *Latin American Literatura and Mass Media* (editado por Edmundo Paz-Soldán e Debra A. Castillo), Nova York, Garland Publishing, 2001, pp. 4. A quarta é de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, p. 39 e 40.

Cabe sublinhar que o subtexto teórico para a situação cambiante que na América Latina acelerou-se na metade do século era outra vez a discussão sobre a necessidade de traços da chamada cultura popular serem adotados como padrão representativo a fim de operar uma espécie de independência simbólica das metrópoles culturais. Atualizava-se o nacionalismo aos novos movimentos políticos munidos com ferramentas programáticas de esquerda, mas que no continente encontrou melhor suporte expressivo nos projetos consignados ao que mais tarde se chamaria populismo. Pode-se dizer portanto que houve no campo da produção simbólica uma correspondência do que foi o populismo político, ou simplesmente, houve mesmo uma cultura populista.

Assim como no ordenamento político da primeira metade do século XX, esgotado o modelo de reprodução das oligarquias rurais os novos grupos urbanos demandaram larga representatividade social. Como sua procedência era muito ampla, as novas discursividades também requeriam a inscrição de conteúdos que convocassem significados e sentidos diversos, mas que estivessem no horizonte de expectativas das inúmeras facções das classes médias. Dessa ótica, as vanguardas históricas e suas contrapartes conservadoras podem ser observadas como forças ideológicas em discussão pela consagração de seus programas estéticos levados a cabo ao mesmo tempo em que a Revolução Mexicana e o tenentismo e a Revolução de 1930 e o Estado Novo no Brasil. Mais tarde ocorreria o mesmo com a consagração da Revolução Cubana em 1959, cujo ideário seria transmitido a todo o continente. Visto com objetividade, na reflexão teórica sobre a cultura o préstimo dessas circunstâncias foi sobretudo o de modernizar as idéias e acompanhar as modalidades de formação discursiva.

Um resumo desse debate pode considerar que as idéias que José Carlos Mariátegui publicou em 1928 em *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*,¹⁰⁸ estudo no qual cunha o termo de *valor-signo* e estabelece uma categoria funcional para a análise dos mecanismos de produção de sentido entre nós, foi um marco desse pensamento que combinava o nacionalismo com a esquerda e o populismo com a emancipação. Ideada para aplicação no discurso literário, tentava inscrever nela a história cultural da região, de alguma maneira selando no padrão erudito e colonialista da arte literária (afinal se escrevia em castelhano) as marcas que apontavam a história de embates étnicos e econômicos por que passaram os habitantes da região. Nesse caso a figura do *Inca* Garcilaso é um dos emblemas parecem sancionar o procedimento de análise, dada sua condição de bilíngüe, nobre conquistado e seu temperamento de artista (escritor) combativo. Não se deve escamotear o dado de José Carlos Mariátegui haver sido um dos fundadores do partido comunista peruano.

Com intuito semelhante, Fernando Ortiz cunhou a categoria *transculturación* para a resumir o grande movimento de assimilação cultural em Cuba, embasado em práticas econômicas que se desdobraram em tipologias sociais e culturais descritas em *Contrapunteo*

¹⁰⁸ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Obras completas, v. II, Lima, Biblioteca Amauta, 1989 [1928].

del tabaco y del azúcar.¹⁰⁹ O mesmo realiza Gilberto Freyre ao criar a noção de civilização luso-tropical ou Ángel Rama ao dizer que a América Latina é uma unidade em termos culturais e adotar a expressão de Fernando Ortiz, ou Guillermo Bonfil Batalla com a categoria de *sincretismo* e Nestor García Canclini com a categoria de *hibridismo*.¹¹⁰ Essa busca de ferramentas de análise da especificidade da região, afinal de contas revelando uma perseguição da identidade, tornou-se urgente depois da Independência política, quando despontou a necessidade de empreender a tarefa de formar um cânone nacional e ao mesmo tempo desembaraçar-se do travo dependentista que nos deixava a nova circunstância de periferia do capitalismo ocidental.

O caso mais emblemático desse movimento de emancipação no México foi José Vasconcelos. Sua categoria de raza cósmica teve a força de condensar todo um sistema de idéias. No entanto, seria injusto numa tese cujo tema tange a padronização da cultura mexicana, escamotear outros dois autores de igual força, mesmo que suas idéias possam parecer às vezes antagônicas. Refiro-me a Octavio Paz e a Carlos Monsiváis. A respeito da reflexão do primeiro sobre a modernidade, vou me referir mais adiante. Agora me concentro no iconoclasta Monsiváis, quem encerra em sua imagem de intelectual público independente os avatares do ofício na segunda metade do século XX.

Esse autor é bastante agudo em relação com a chamada busca pela *mexicanidade*. Sua posição corresponde a que o termo supõe a recomendação enfática de um tipo de sentimento tangível de construção da nacionalidade que tem em José Vasconcelos, criador de uma “mística educativa y misionera”, um dos seus grandes promotores. Monsiváis vê em toda política sistemática de apoio cultural um preâmbulo à cristalização de argumentos e imagens, uma espécie de ardil que no México, segundo ele, tem uma larga genealogia. Na criação de um *corpus* que unifique o sentimento nacional no México, José Vasconcelos foi precedido por Justo Sierra no período de Porfirio Díaz, e antes por Francisco Xavier Clavijero, quem escreve o panegírico protonacionalista *Historia antigua de México*, 1780 y 1781, obedecendo aos ditames da Ilustração, de vez que reclama a reabilitação de um vago passado glorioso atribuído aos pré-hispânicos que segundo ele viviam em uma espécie de *locus amoenus*.

Carlos Monsiváis confere aos meios de comunicação de massas a tarefa de definir e manter os padrões da mexicanidade hoje mediante estratégias que já se encontram, em semente, nos programas daqueles intelectuais do início do século XX e dos séculos XIX e XVIII. Mesmo consciente de sua figura de intelectual *pop*, neste caso um apocalíptico, Monsiváis diz que a diferença agora é a pasteurização das atividades simbólicas e um

¹⁰⁹ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978 [1940].

¹¹⁰ Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, considera las contaminaciones necesarias entre literatura y cultura nacionales o regionales en América Latina. Habría que señalar que la consigna antropológica de *transculturación* no es creación de Rama, sino de Fernando Ortiz, como ya se dijo, en *Contrapunteo cubano...op.cit.*, luego adaptada por Mariano Picón-Salas, en *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1990. Algo semejante lo hace Antonio Candido en su ensayo ya referido “Estructura literaria e função histórica”, *op.cit.*

esvaziamento de seus significados que provocam simplificações como as que figuram em canções *rancheras*, em filmes campiranos e na publicidade que, segundo ele, reduzem a realidade a *slogans* e *jingles*, fomentando antes uma desnacionalização.¹¹¹

Neste capítulo tentou-se dar uma escala de grande angular aos temas e formatos que as discussões sobre a cultura na modernidade ganharam na América Latina. Creio que as melhores sugestões que encerra o texto concernem a dois motes gerais que tangem ao tópico da modernidade. O primeiro está consignado à idéia de Jürgen Habermas sobre o fato de a modernidade ser um *projeto incompleto*.¹¹² A outra corresponde ao axioma de Octavio Paz sobre o caráter de ruptura que é acolhido pela tradição moderna ao lembrar que “lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada interrupción es un comienzo.”¹¹³

Opto por essas vertentes por três razões. Primeiro porque se desenvolvem num plano mais abstrato e geral, segundo porque se complementam e terceiro porque encerram as preocupações expostas ao longo deste capítulo e se projetam como uma alternativa. Se para Jürgen Habermas a modernidade deixa espaços para a inclusão de séries de enunciados, para Octavio Paz esses espaços vazios são a marca mesma do moderno. Como em ambas definições de modernidade sempre haverá vácuos semânticos, sempre haverá novos enunciados tentando preenchê-los. Simplificando, parecem já supor a ascensão de critérios próprios da chamada pós-modernidade, em que as noções de *o mesmo* e *o outro*, que permeia o assunto abrangente da *diferença*, são centrais e podem nos auxiliar, de alguma maneira, a levar a termo as inquietações afloradas nestas linhas. Sobretudo porque nessas variantes do debate descansa a possibilidade de a tendência à aludida convergência de argumentos e formas diversas nos discursos modernos estar se configurando desde os primórdios do capitalismo industrial, dos estados nacionais e da invenção e uso sistemático da máquina de imprensa.

Todavia, precisamente ao iniciarem as discussões sobre a pós-modernidade ou a modernidade tardia, como alguns preferem, parece ser quando os aportes da modernidade latino-americana encontram ressonância nesse grande sistema epistemológico, talvez com a

¹¹¹ Carlos Monsivais, “Cultura urbana y creación intelectual en México”, en Pablo González Casanova (coord.), *op.cit.*, p.28 y 34.

¹¹² Jürgen Habermas, “Modernidad, un proyecto incompleto”, uso a edição e o estudo de Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-pomodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989. O texto do escritor alemão apereceu em 1980.

¹¹³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986], p. 17. Cabe ressaltar que a discussão à qual Octavio Paz se insere corresponde a uma vertente que entende a idéia de uma modernidade comum ao Ocidente, em que a América Latina se insere inevitavelmente. Uma tradição reflexiva sobre as particularidades da região nesse grande projeto ocidental pode ser encontrada nos autores já apontados, tais como José Carlos Mariátegui, Fernando Ortiz, Gilberto Freire, Angel Rama, Renato Ortiz, Flora Sussekind, Beatriz Sarlo, Carlos Monsivais, Nestor García Canclini, Antonio Cornejo Polar, Otávio Ianni, Walter Mignolo, etc. No entanto, para uma atualização desse debate, que chega inclusive aos preâmbulos da chamada Pós-modernidade pode ser encontrado em Nicolas Casullo, “Posmodernidad de los orígenes”, *Nuevo Texto Crítico*, Año III, N. 6, 1990, 95, Enrique Dussel em “Hermenéutica y liberación. De la fenomenología hermenéutica a una filosofía de la liberación. Diálogo com Paul Ricouer”, em *Analogia Filosófica. Revista de Filosofía*, ano 6, 1992, N.1, 149, 159. José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988, Jorge Ruffinelli, “Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?”, em *Nuevo Texto Crítico*, Año III, N. 6, 1990. Fernando Calderón, em *La modernidad en la encrucijada posmoderna*, Buenos Aires, Clacso, 1988 e Nelly Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad”, em *Revista de Crítica Cultural*, N. 3, Santiago, 1991.

habilitação da categoria de diferença. Essa implica um elemento funcional para a manutenção discursiva sobre o moderno e no âmbito teórico e acadêmico norte-americano aparece como variante imperfeita do tema pós-colonial, muito embora na seção dos Estudos Culturais haja encontrado guarnição adequada. Se até então a norma para a reflexão sobre a modernidade na América Latina havia estado sob a égide de uma espécie de dependência inerente, muito próxima da constituição de um eterno sujeito colonial, com as formulações provindas de intelectuais como Jürgen Habermas e Octavio Paz e recentemente com os aportes da reflexão sobre a racionalização dos enunciados sociais da modernidade pelas textualidades populares e pelos meios de comunicação de massa, promoveu-se uma alternativa de pensamento descentrado sem necessariamente apartar-se do sistema logocêntrico, caminho talvez tributável a uma imaginação habituada aos contrastes radicais em todas as esferas.¹¹⁴

Na introdução de *As palavras e as coisas*, 1966, Michel Foucault sinaliza o teor de sua inconformidade com os sistemas explicativos modernos no umbral de um novo momento epistemológico. Ao recordar que sua intenção de examinar os limites da representação originou-se da leitura de um texto de Jorge Luis Borges, manifesta os sinais de sua empresa cognitiva e também alimenta o que estava em germe nas ciências humanas e sociais há algumas décadas, isto é, uma posição entre o que ele chamou de “encontros insólitos” ou “o que há de desconcertante na proximidade dos extremos, ou muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação.”¹¹⁵ Para seguir com a mesma fonte usada por Michel Foucault, penso agora que nosso contato com a modernidade parece ter se assemelhado com a impressão do narrador sobre o personagem Ireneo Funes, quem “había aprendido el inglés, el francés, el portugués y el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”¹¹⁶

Em teoria, as amplas coincidências históricas das regiões que compreendem a América Latina concedem pertinência à sua observação sob a ótica da unidade cultural. Afinal todo o continente constituiu-se, desde o início da empresa colonial, como um espaço unitário em concordância com um processo de civilização vasto que incluía o *logos* cristão, o capitalismo, a formação das nações e do estado, entre outros recortes históricos que acabaram por imprimir uma identidade à região. Malgrado essa homogeneidade superficial, quando ocorreram as independências a obsessão com as especificidades locais, tangíveis

¹¹⁴ Herman Herlinghaus, em *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madri, Iberoamericana/Vervuert, 2004, juntamente com Monika Walter, p. 28, diz a esse respeito: “El pensamiento articulador de la diferencia, en cambio, adquiere contornos inconfundibles con el advenimiento, en la década de los ochenta, de los conceptos descentrados de ‘modernidad periférica’. Ese término que suena equívoco describe una modernidad diferente en un contexto donde se ha dejado de aceptar la modernidad centrada como modelo. El atributo de *lo periférico* ya no señala un estado deficitario, sino específicas condiciones y necesidades de descentramiento. Modernidad no situada en medio de criterios y expectativas previamente racionalizadas, sino modernidad distinta como conjunto de experiencias de una nueva extensión cultural, señalada por medio de las topologías de lo heterogéneo, lo intercultural y de temporalidades anacrónicas, de nuevos cruces de lo político con lo cultural y de articulaciones múltiples entre lo masivo y lo popular.”

¹¹⁵ Michel Foucault, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. de Antonio Ramos Rosa, Lisboa, Portugal, 1967 [1966], p.4.

¹¹⁶ Jorge Luis Borges, “Funes, el memorioso”, *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 490.

sincronicamente, em confronto com a diferença e a herança européia, tornou-se uma ponta da reflexão que apenas parece haver-se desembaraçado quando Octavio Paz, em *Los hijos del limo*, precisou a sua noção de modernidade como uma tradição de rupturas e instaurou o argumento para uma modernidade *outra* sob os seguintes termos:

Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical.¹¹⁷

Ainda sendo os estudos sobre a cultura na modernidade latino-americana uma prática *sui generis*, mas de larga tradição, iniciada com as narrativas dos românticos e com o estímulo do período pós-independência no século XIX, as últimas notícias desse diálogo foram dadas pelos departamentos de comunicação social ou afins, haja vista nossa marcada angústia em empreender estudos literários em uma região cuja produção e consumo de livros é irregular. O advento dos estudos culturais como recorte epistemológico consagrado causaram o efeito de uma terapia após um trauma logocêntrico. Antes as relações de assimetria entre metrópoles e colônias culturais eram reiteradas a cada movimento literário, porquanto se tendia a fazer importações aberrantes como foi o caso da ideologia do nacionalismo, uma e outra vez retomado como panacéia.

Não equivale a dizer que houve um distanciamento das diretrizes da razão verbal, mas sim que foram encontrados em produtos discursivos realizados em outros meios que não apenas a literatura modalidades expressivas que equivalem, talvez, a variações ou mesmo dissidências dos processos de significação provenientes de uma só racionalidade e uma só lógica e que não procuram obedecer a seus procedimentos canônicos. Quem sabe devido ao crescimento dos mercados internos, ao maior fluxo de informação que os meios discursivos da indústria cultural suscitam, à ascensão dos valores da pós-modernidade e dos estudos culturais na segunda metade do século XX, na América Latina agora lemos esses fenômenos como um pretexto para reformular o que antes apenas nos parecia uma instrumentalização cognitiva por parte dos centros de decisão.

Na atualidade, pode-se chegar a conclusões como a de que nas mesmas sociedades em que foram negociados os principais elementos da modernidade haver uma consciência

¹¹⁷ *Idem*, p. 18.

emergente, como no caso aludido de Michel Foucault, de que o peso do lastro sócio-econômico que as sustenta provoca em seu interior a coexistência de maneiras de apropriar-se da tradição ou mesmo de forjá-la que não estão coordenadas diretamente pelos procedimentos discursivos canônicos. Então, o que não dizer das comunidades latino-americanas em que ademais da greta sócio-econômica coexistia a questão étnica que reafirmava o limite entre os diferentes modos de apreensão da realidade e reprodução cultural. Narrativas hegemônicas resumidas em epítomes como a ilustração, o imperialismo e especialmente o nacionalismo foram forçosamente ressemantizados entre nós. Essa operação tendeu a extremar-se com o advento do meios, que nesses casos exercem uma função de remediação que chega inclusive a neutralizar tais narrativas, ora infantilizando-as, ora ironizando-as, ora tornando-as obsoletas, ora simplesmente olvidando-as.

Sobre o aspecto do nacionalismo e o entramado de seus argumentos nas manifestações da cultura popular e da cultura de massas, cabe comentar dois exemplos importantes com o fim de rematar essa reflexão com os temas anunciados desde o título, a saber, a instabilidade da relação entre esses três elementos na configuração da modernidade latino-americana. Viu-se já que no Brasil a literatura romântica encerrava um compromisso de construção de um imaginário nacional, mas seu alcance foi relativo devido a que estava mediado pelo ponto de vista dos poucos leitores que tinham acesso às obras e que delas se serviam para reproduzir, com outros mecanismos de geração de sentido, os sinais apreendidos.

No Brasil, os signos nacionais tornaram-se menos herméticos com o modernismo do *Pau-Brasil*, do *Manifesto Antropofágico* e do grupo da *Revista Anta*, ou mesmo com o grupo Integralista, de vez que sua disseminação foi feita mediante outros suportes. Muito embora ambos os períodos hajam estabelecido um corpus imaginativo local, foi com a segunda vanguarda brasileira, a da metade do século, que a sensibilidade antecipada em esquemas de significação no romantismo e no modernismo, pôde sustentar-se e desenvolver-se sem o peso de uma concepção formal. Guitarras elétricas no samba, luz do sol efetuando a sobre-exposição na fotografia cinematográfica, reinvenção da fala sertaneja na literatura que comparava o sertão com o mundo de um lado e de outro retratava a violência urbana carioca, sua grosseira realidade em registro quase-erudito etc. Esses são em verdade dispositivos formais que haviam sido prenunciados há mais de um século e permanecem como dados latentes no imaginário regional. Esse conclusão tem a finalidade oculta de conferir estabilidade a nossa interpretação da história nacional.

No México, depois de um largo período em que a gesticulação nacionalista revolucionaria alcançou um ritmo frenético em todas as artes, da literatura e o muralismo até o cinema da *Época de Oro*, houve a partir do decênio de 1950 uma quase inversão de valores que outorgaram maturidade a algumas expressões como as artes plásticas (Rufino Tamayo superando o muralismo e o jovem José Luis Cuevas mostrando o caminho do cosmopolitismo), o cinema independente ou do tipo *cinclubista* (incipiente, mas oficina de

alguns nomes importantes para a cinematografia local como Arturo Ripstein, Jorge Isaacs, Paul Leduc, Jaime Umberto Hermsillo etc.) e a literatura, de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, José Agustín, José Emilio Pacheco, mantiveram a exploração do local mediante estratégias menos codificadas pelo nacionalismo institucional da *Revolución*. Uma situação que gera um novo problema, todavia, ocorreu de maneira mais espetacular justamente na Argentina, um país em que na metade do século XX conviviam em tensão latente uma enorme classe média, alfabetizada e atualizada com os signos modernos, e um sistema político com organização autoritária e retrógrada.

Esse evento que pertence à história cultural da Argentina pode ser bastante esclarecedor da sorte que as ideologias duras tiveram na região, especialmente a mais requisitada pelos artistas. Em 1966, vários intelectuais agrupados no *Instituto di Tella* começaram a utilizar o termo de *media art* com o fim de buscar novas funções para os meios de comunicação de massa. Uma dessas funções era engajar os suportes eletrônicos no compromisso político libertário, apartando-os da intenção reacionária regida pelo mercado e ofertando-lhes a oportunidade de operarem num código nacionalista e popular renovado, sob a égide da arte conceitual. Na coletiva *Tucumán Arde*, 1968, cujo nome alude a uma província nortista reconhecidamente marginal e empobrecida, *happenings* e instalações compartilharam o espaço com suportes tradicionais e *media art*. No entanto, a exposição teve uma vida de algumas horas apenas, interdita pelos órgãos censores da ditadura em curso que neste caso tinha ao mando Juan Carlos Organía, quem ainda dissolveu o congresso e baniu os partidos políticos.

In this political ideology of confrontation, people from the interior of the nation, represented in this case by distant and poor province of Tucumán, were called upon to take part in the composition of a national-popular identity. In this way, artists and intellectuals wanted to rescue and, at the same time, further the advancement of *cabecitas negras* carried out by Peronismo during its first period,. One notable aspect of this formulation of national identity was the revalorization of folkloric music –recently rediscovered with this resurgence of interest in the inland- over the tango, considered an “un-national” music.¹¹⁸

Para Lúcia Santos, esse foi um momento crucial na transição de uma arte nacionalista e popular não alinhada com o gosto institucional, a um estilo que ganhava força e se comportava, em princípio, de maneira apolítica e pouco nacionalista, ao resgatar ícones dos meios de comunicação de massa cuja fruição havia estado confinada à história emocional das classes médias urbanas, acostumadas a ouvir rádio e ir ao cinema. Isto é, o que estava chegando não ensejava consignas de compromisso ideológico ou mesmo do feitiço a *arte pela arte*, mas apartava-se da denúncia política imediata para parodiar o espetáculo social em sua

¹¹⁸ Lúcia Santos, *Tropical Kitsch. Media in Latin American Literature and Art*, trad. Elisabeth Enenbach, Madri/Princeton, Iberoamericana/Markus Wiener Publishers, 2006, p. 14.

totalidade, dos militares ao sentimentalismo exagerado dos melodramas de Hollywood e seus congêneres literários, radiofônicos etc.

Alcança-se agora um estado do sistema representativo em que se adotam estímulos provenientes de várias séries simbólicas porque não mais se justifica a extrema auto-referencialidade ao sistema literário, que desde os modernistas da América Hispânica¹¹⁹ e dos simbolistas brasileiros já está cruzado com provocações sinestésicas e chega a obter uma repercussão que transcende os limites do sistema de signos ao que se inscreve uma obra. Foi Carlos Monsiváis quem chamou a atenção para o fato de que “analfabetas declamaban a Rubén Darío y a Manuel Gutiérrez Nájera” bem como da segunda metade do século XX a esta parte coabitam “concepciones artísticas que van de la literatura al cine, de la literatura a la televisión, de la literatura a la industria disquera.”¹²⁰

Com efeito, parece significativo que o refinado campo literário argentino haja sido receptivo à assimilação de signos da cultura de massas, muito embora em simultâneo com outros países da América Latina cujos habitantes tinham menos hábitos de leitura. No Brasil, por exemplo, Rubem Fonseca lança *Os cafajestes* em 1963, explorando o gênero *noir* com citações eruditas entremeadas por ícones da violenta e carnavalesca modernidade carioca, ao tempo que o cubano Guillermo Cabrera Infante lança *Tres tristes tigres*, 1967, em que reúne bolero, *son* e cinema. Mas creio que a Argentina, ademais, conta com larga experiência nos processos de hibridização literária e cultural, a começar pelo imponderável Jorge Luis Borges, cujos textos não se furtam a utilizar referências de grande quantidade de sistemas culturais, ou Julio Cortázar, quem certamente valorizava o mundo *pop* ao remeter-se a ele sem torná-lo trivial. Mas foi com o arquitegado Manuel Puig e seu primeiro romance *La traición de Rita Rayworth*, 1967, em que a tendência se acentuou e esteve às raias da consagração. Nesse romance, ademais do apelo à cultura midiática, desde o título há subtextos que modulam e transcendem a ironia *kitsch* que norteia a história,¹²¹ sem que sua advertência redunde na compreensão de um projeto de redenção nacional ou remonte a alguma origem erudita. Manuel Puig constrói um modelo de mundo em que a difícil arte de combinar o local com o global e o popular com o erudito manifesta-se naturalizada, como em augúrio da sensibilidade contemporânea.

¹¹⁹ Recordo que o modernismo na América Hispânica foi um movimento artístico de fins do século XIX, contemporâneo ao simbolismo e ao parnasianismo brasileiros.

¹²⁰ Carlos Monsiváis, “Literatura latinoamericana e industria cultural”, em Nestor García Canclini (Comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 205 e 206.

¹²¹ Talvez o fato de Rita Hayworth ser mexicana, por exemplo, seja mesmo o elemento mais determinante.

CAPÍTULO 2

2. A HISTORIA COMO ÍNDICE E A IMAGINAÇÃO CONSENSUAL

2.1. O viés autoritário da história do Brasil e do México no século xx

2.2. O instituto dos significados, as políticas culturais e os movimentos artísticos no Brasil e no México (1920-1970)

2.3. Hábitos estéticos da tradição regionalista no Brasil, da *novela de la Revolución* no México e seus correlatos no cinema

2.4. O *ensaísmo* na América Latina e a história como índice em S. Bernardo e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes

2.1. O viés autoritário da história do Brasil e do México no século XX

Os processos de textualização estão compostos de inúmeros elementos, alguns já catalogados como constantes, como são as marcas indiciais. Em seu *Dicionário de semiótica*, A. J. Greimas e J. Courtés recordam que a noção de índice pode ser classificada como “um fato imediatamente perceptível, que nos faz conhecer uma coisa a propósito de outra que não o é”.¹²² Em nosso emprego sumário da noção de índice ocorre que, basicamente, em sua manifestação se estabelece um acordo entre uma dimensão comunicativa da linguagem e uma ainda insondável, de cunho estético. A atualização de constantes de origem indicial constitui o que se conhece como figuração, o que significa imprimir um formato discursivo e inteligível às idéias, ações e percepções da vida ordinária que tendem a se nos escapar da razão. Sem afã de efetuar elaborações epistemológicas, tão-somente cabe recordar que há teóricos que condicionam a razão a uma racionalidade discursiva.

Projetei este capítulo como um espaço de questionamento sobre um momento específico da história da América Latina, notadamente do Brasil e do México, em que essa associação entre as vontades de simbolizar e de comunicar se levou adiante de maneira institucionalizada, isto é, sob a tutela de uma ação ideológica mais ou menos premeditada. O campo semântico de atuação das idéias reitoras das instituições na América Latina no século XX foi bem definido, muito embora pouco descrito em sua empresa de fomento imaginativo, em que não faltam normas de diversos registros, não obstante aqui interesse sobretudo as perspectivas políticas e estéticas. Os laços indiciais que em capítulos posteriores descreverei nos romances e nos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* são, neste apartado, apenas esboçados, notadamente aqueles que se referem ao autoritarismo, ao nacionalismo, ao regionalismo ou aos gêneros literários e cinematográficos da Revolução e ao ensaísmo.

À primeira vista, as linhas ideológicas que segue a história política da América Latina desde a independência até o século XX, quando a região alcança ascendência sobre seu próprio destino, são o nacionalismo e o populismo. Entre nós, ambas conformam um marco explicativo do autoritarismo, de vez que correspondem a suas expressões localizadas, plausíveis e portanto são suas principais justificativas.¹²³ Ángel Rama estima que as soluções

¹²² A.J. Greimas e J.Courtés, *Dicionário de semiótica*, trad. de Alceu Dias Lima e outros, São Paulo, Cultrix, 1985 [1979], pp. 232 e 233.

¹²³ Das três vertentes referidas, talvez o populismo seja a que melhor caracterize parte da história política da América Latina, de vez que sua manifestação tende a um controle autoritário das ações políticas, que devem ser guiadas pelos interesses coletivos, em favor das massas. Sobre o tema do populismo, no Brasil Octávio Ianni e mais recentemente Francisco Weffort se tornaram autores imprescindíveis. O primeiro, de fato, tem com grande penetração no mundo hispânico. Do último é incontornável o estudo *O populismo na política brasileira*, São Paulo, Paz e Terra, 1997 [1978]. De Ianni uso uma edição castelhana de um livro seu, *La formación del estado populista en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp.15, 16, 17 y 18, para sintetizar o panorama do populismo na região: “En los estudios conocidos se encuentran datos y análisis sobre el populismo como fenómeno típico del paso de la sociedad tradicional, arcaica y rural, a la sociedad moderna, urbana e industrial. [...] Los valores culturales (religiosos, políticos, económicos) todavía impregnados del espíritu de la comunidad, van poco a poco siendo abandonados y sustituidos por valores constituidos en el ambiente urbano e industrial. [...] el populismo representa un punto avanzado en el proceso de secularización de la cultura y del comportamiento.” No

impositivas na história regional têm um largo ascendente e em *La ciudad letrada* recorda que o planejamento dos povoados americanos a partir da chegada dos ibéricos é realizado mediante um esquema de hierarquias que traduz o poder político ao traçado das cidades que logo os espanhóis, ainda mais que os portugueses, começam a construir. Os planos urbanísticos e as maquetes configuravam um índice inequívoco de seu porvir como *habitat* das instituições políticas e religiosas da população peninsular, *criolla*, mestiça e nativa.

Conforme a tese de Ángel Rama, os ibéricos secundados pelos criollos tendiam a ter suas funções circunscritas ao centro das cidades, onde trabalhavam e viviam com suas famílias, enquanto os agricultores e os artesãos estavam relegados ao entorno. Uma tal distribuição supunha que a produção e circulação de conhecimento formal, em geral relacionadas com a administração do governo, eram realizadas no primeiro quadro, enquanto as atividades manuais e de menor valor agregado eram levadas a cabo nos arredores.¹²⁴

A virtualidade designada pelo plano urbanístico pode ser associada a uma visão de mundo que tende a mistificar as relações sociais, talvez proveniente da formação cultural espanhola e portuguesa em particular e europeia em geral. Em *Los orígenes del nacionalismo en México*, David Brading opina que “los verdaderos fundadores de la Nueva España fueron los frailes que llegaron en 1524 y no los conquistadores de 1519 [...] Como la mayoría de los intelectuales criollos eran sacerdotes, esta interpretación ejercía sobre ellos un fuerte atractivo.”¹²⁵

Neste mesmo sentido, em 1936, Sérgio Buarque de Holanda efetuou em *Raízes do Brasil* uma análise do caráter colonizador dos espanhóis e dos portugueses como base explicativa da história das colônias, e considerou, em suma, que o temperamento aguerrido dos primeiros inculcou-lhes o ânimo de erigir obras perenes e os últimos, com humor melancólico, conformaram-se em subjugar os nativos e sobreviver das colheitas agrícolas.¹²⁶ O importante é advertir que ambas as modalidades civilizadoras são propiciadas por uma

Brasil o livro saiu com o mesmo nome *A formação do estado populista na América Latina*, pela Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro, 1991 [1974].

¹²⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, *op. cit.* p. 2: “Al cruzar el Atlántico no sólo habían pasado de un continente viejo a uno presuntamente nuevo, sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo expansivo y ecuménico, todavía cargado de misionismo medieval. Aunque preparado por el espíritu renacentista que lo diseña, este modo de la cultura universal que se abre paso en el siglo XVI sólo adquiriría su perfeccionamiento en las monarquías absolutas de los estados nacionales europeos, a cuyo servicio militante se plegaron las Iglesias, concentrando rígidamente la totalidad del poder en una corte, a partir de la cual se disciplinaba jerárquicamente la sociedad. La ciudad fue el más preciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la *ciudad barroca*.”

¹²⁵ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. de Soledad Loaeza Grave, México, Era, 1980, p. 23.

¹²⁶ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das letras, 2000 [1936], pp.95 e 96: “Essa primazia acentuada da vida rural concorda bem com o espírito da dominação brasileira, que renunciou a trazer normas interpretativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão. [...] Já à primeiras vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce, aqui, nem ao menos de uma ideais religiosa [...] E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades ‘abstratas’ que edificaram europeus em nosso continente.”

autoconfiança que impõe autoridade aos que dominam, acusando o lastro impositivo de seus projetos, afiançados pela ordem absolutista que ainda medrava na Europa.

No que tange à filiação ideológica, pode-se dizer que há autoritarismo de direita e de esquerda, nacionalista, populista, ditatorial etc. Hannah Arendt estabelece que uma ideologia se conforma a partir de uma idéia particular que subordina uma idéia geral, portanto nunca significa apenas a acepção proposta na etimologia do vocábulo ou do conceito que lhe dá forma como substantivo. Por exemplo, o racismo não é uma ideologia no sentido geral de raça, mas é uma ideologia porque estabelece *uma* perspectiva racial sobre o mundo. Todavia, essa ideologia se desenvolve publicamente mediante a idéia substantiva de raça, ou de uma lógica da raça como substantivo, e o faz como meio de se tornar funcional para uma reflexão positiva, não obstante seu subtexto ser sempre a particularização do racismo discriminatório, como o entendemos hoje.

Tal como ocorre com a tradição marxista, aqui não se considera ideologia como o estudo das idéias, mas como a maneira como as ideais são manobradas contra a sua própria origem, ou, numa definição mais corrente, a um sistema de idéias e valores que visa a ocultar as relações reais. Nesse sentido, o autoritarismo não é um exercício de entendimento dos modelos autoritários de governo, mas a instrumentalização do termo para a definição de um modo de governo com comprovado viés impositivo sobre as situações públicas e privadas que se desenvolvem em sua jurisdição.

Se revisarmos parte da bibliografia sobre as formações políticas dos países da América Latina desde as independências de Espanha e Portugal entre 1810 e 1825 (salvo Cuba, 1898), até mais da metade do século passado, observamos que, dando-lhes nomes ou não, muitos desses textos versam sobre as categorias mencionadas, que ganham relevância ao início do século XX com a profusão, na Europa, do fenômeno do totalitarismo.¹²⁷

Poucos compreendem que na América Latina a conjuntura internacional participou de maneira maiúscula na elaboração local dessas ideologias, de vez que eram as que se ajustaram ao concerto histórico em que participava a região, que intentava empreender políticas autônomas em um mundo polarizado entre nações hegemônicas e dependentes. Talvez em nosso favor, Hannah Arendt tem o cuidado de estabelecer distinções entre autoritarismo e totalitarismo, muito embora as simetrias saltem à vista. A despeito das semelhanças, se observarmos a definição que se segue, os referidos governos latino-americanos não são totalitários, mas apenas autoritários.

[...] no los medios de dominación total son solamente más drásticos, sino que el totalitarismo difiere esencialmente de otras formas de opresión política que nos son conocidas, como el despotismo, la tiranía y la dictadura. Allí donde se alzó con el poder desarrolló instituciones políticas enteramente nuevas y

¹²⁷ Não serei extensivo na bibliografia. Recordarei o texto de Ángel Rama já comentado, *Ciudad letrada*, para ilustrar o que ocorreu mormente no mundo hispânico e, no Brasil, os estudos de José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem e Teatro de sombras*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.

destruyó todas las tradiciones sociales, legales y políticas del país. Fuera cual fuera la tradición específicamente nacional o la fuente espiritual específica de su ideología, Gobierno totalitario siempre transformó a las clases en masas, suplantó el sistema de partidos no por la dictadura de un partido, sino por un movimiento de masas, desplazó el centro del poder del Ejército a la Policía y estableció una política exterior abiertamente encaminada a la dominación mundial. Los gobiernos totalitarios conocidos se han desarrollado a partir de un sistema unipartidista...¹²⁸

As histórias recentes do Brasil e do México ilustram essa modalidade de autoritarismo sem totalitarismo. Farei uma análise breve da situação brasileira, concentrada especialmente na dinâmica de ascensão e queda do sistema político e social inaugurado com a Revolução de 1930 e com o Estado Novo até sua reedição profissionalizada no período de 1964, e me deterei mais na análise do caso pós-revolucionário mexicano, menos estudado entre nós e cuja evolução foi um modelo de autoritarismo latino-americano no século passado, com poucas mãos manchadas de sangue e bastante atividade retórica e institucional para legitimar sua manutenção durante mais de 80 anos no poder.¹²⁹

Opto por uma descrição sucinta desses dois períodos por serem matrizes e representarem o *continuum* que permite entender o século XX em ambos os países. No Brasil, se considerarmos que o voto universal consagrado pela Constituição republicana de 1891 nunca foi exercido com validade até 1945, devido ao “emprego de todo tipo de irregularidades”, e ao voto aberto. A partir de 1964 até 1985, houve a ditadura militar. Se somarmos, o país apenas viveu sob governos livremente eleitos durante 30 anos (de 1945 até 1964 e a partir de 1989, primeiras eleições diretas depois do final da ditadura, até 2000). No caso do México, por exemplo, não houve mudança de regime entre 1917 e 2000, tornando-se a *Revolución* uma marca incontornável de fato. A expensas da raiz violenta e da imprecisão programática,¹³⁰ sua longa relevância é consequência do caráter precursor, em relação a outros semelhantes, de um movimento iniciado em 1910 que sofreu aclimatações

¹²⁸ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo 3. Totalitarismo*, traducción Guillermo Solana, primeira reimpressão, Madrid, Alianza, 2002, p. 682.

¹²⁹ Passada a crueldade revolucionária, os movimentos sucedâneos não estiveram marcados pela violência física programática, de extermínio dos opositores. Na América Latina, mesmo casos como os de alguns países da América Central (notadamente a Guatemala e El Salvador), na Colômbia, no Peru, ou nas ditaduras cruéis dos regimes militares da Argentina, Chile e Uruguai, não podem ser tachados de regimes totalitários e de eliminação sistemática da oposição política ou ideológica ou étnica. Muito embora houvesse ditaduras até o decênio de 1980 não há nada comparado com a virulência das experiências européias do bolchevismo e do fascismo. Talvez o regime mais cruel da região haja sido o que promoveu a guerra civil na Guatemala que, segundo dado dos comitês de reconciliação instaurados posteriormente ao conflito, deixaram cerca de 250 mil baixas ao longo de 40 anos de enfrentamentos.

¹³⁰ Max Aub, em *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 7, começa seu estudo afirmando que “la originalidad de la Revolución Mexicana se debe a que no fue precedida de una verdadera teoría política. Evidentemente se encuentran en los hermanos Flores Magón algunos gérmenes de tipo teórico, pero su declarado anarquismo es contemporáneo o posterior a la gesta de Madero. [...] Las huelgas de Cananea y de Río Blanco son manifestaciones normales de la formación del proletariado y las revueltas campesinas fueran fácil y duramente reprimidas por el régimen imperante. No que faltaron, naturalmente, antecedentes en pro de una justicia social desde la Independencia: en los textos de Morelos están ya expuestos claramente. De hecho la Revolución se vino sola por el desgaste del régimen de Porfirio Díaz.”

ideológicas que, não obstante, não lhe restaram unidade. Ao contrário, cada um de seus ciclos logrou ser determinante tanto para a vida cotidiana dos habitantes do país como para suas elites.

Desde a chegada de Francisco I. Madero ao poder depois de, supostamente, ganhar as eleições e ser vítima de uma fraude eleitoral manobrada pelo caudilho ilustrado Profrío Díaz, quem governou de 1876 até 1911 (com um interregno entre 1880-1884), até as distintas fases da institucionalização revolucionária, a partir de 1917, com a promulgação de uma Constituição progressista, cujos artigos 3, 27, 28 e 123 preocuparam a mais de uma nação liberal,¹³¹ passando pelo período de adesão dos intelectuais ao projeto nacional no governo de Álvaro Obregón (1921-1924), a criação do *Partido Nacional Revolucionario* (PNR, 1929), a era Lázaro Cárdenas (1934-1940) e a criação do *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM, 1938), o governo de Ávila Camacho (1940-1946) e a mudança de nome da agrupação para *Partido Revolucionario Institucional* (PRI, 1946), o *giro* ao liberalismo industrializador com Miguel Alemán (1946-1952), o regresso da sofisticada de esquerda de Luís Echevería (1970-1976), a fase da consagração do liberalismo com a subscrição do *North American Free Trade Agreement* (NAFTA) durante a presidência de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), até o fim da ditadura do partido em 2000, com a vitória de Vicente Fox, de *Acción Nacional* (PAN), o evento revolucionário tipifica o breve século XX mexicano.

Diferentemente da Revolução de 1930 no Brasil, a Revolução Mexicana resultou na renovação imediata dos quadros sociais, da política aos costumes, e seu estímulo no continente pode ter sido mais generoso do que o estimado até o momento, em particular quando se observa desde uma perspectiva como a de Octavio Paz, quem disse ser a Revolução Mexicana o primeiro evento desse tipo no século XX, antecipando tendências que mais tarde se manifestariam em toda a região.¹³²

Na América Latina sobram exemplos de uma possível inspiração no evento mexicano, muito embora atravessado pela circunstância internacional mais ampla e as idiosincrasias históricas locais: o peruano Víctor Haya de la Torre criou no México em 1924 a *Acción Popular Revolucionaria de América* (APRA); a partir de 1922 no Brasil irrompe a figura insistente de Luiz Carlos Prestes, suas pequenas revoluções do movimento tenentista e, posteriormente, no pólo conservador mas igualmente revolucionário, Getúlio Vargas, 1930; o primeiro governo de José María Velasco Ibarra em 1933 no Equador; Juan Domingo Perón, em 1945, na Argentina, e os mandatos de Víctor Paz Estenssoro a partir de 1952 na Bolívia, com a criação do *Movimiento Nacional Revolucionario* (MNR), entre outros. Todos os movimentos alistados terminariam reproduzindo o espectro ideológico da Revolução

¹³¹ Félix F. Palavicini, *Historia de la Constitución de 1917*, t.1, México, Consejo Editorial del Estado de Tabasco, 1980.

¹³² No âmbito da reflexão teórica, a ascendência da Revolución Mexicana foi decisiva para as idéias de vários pensadores da América Latina. Cito apenas a compilação que realizou Manuel González Calzada e publicou em *La Revolución Mexicana ante el pensamiento de José Carlos Mariátegui*, México, Consejo Editorial del Estado de Tabasco, 1980, em que se nota o interesse do comunista peruano pelos eventos no norte do continente.

Mexicana, isto é, das boas intenções sociais à retórica nacionalista, populista, flanqueada por um inequívoco autoritarismo.

Disse que à diferença do caso brasileiro, a Revolução de 1910 no México foi *realmente* renovadora. Sem embargo, cabe uma ressalva. A trajetória ideológica de ambas sugere linhas de continuidade com o passado, muito embora de maneira diversa. Se no caso da brasileira, os quadros que tomaram o poder estavam ainda constituídos por antigas dissidências oligárquicas da chamada República Velha, no caso mexicano esses eram em maior parte novos mesmo. Contudo, conforme avançaram as políticas de institucionalização das premissas que fomentaram as mudanças, no caso do Brasil os *tenentistas* (comandos médios e renovadores do exército que apoiaram parcialmente Getúlio na Revolução) e as novas gerações, mesmo que provenientes das oligarquias rurais e urbanas, foram ganhando espaço nas tomadas de decisão do regime e enfeitando os oligarcas tradicionais.¹³³ No México, ao contrário, houve um retorno paulatino à hegemonia do liberalismo do período anterior à Revolução de 1910.

Começarei com uma análise dessa trajetória ao liberalismo que significou a institucionalização autoritária da *Revolución Mexicana*, mas pontuarei com informação da situação brasileira. Tomando em conta a emergência de um sistema da Revolução Mexicana uma vez terminado o contencioso armado, importa deslindar as diferenças e apontar as convergências entre os principais ciclos que determinaram o período chamado pós-revolucionário, tipificado pelo fortalecimento do estado e do poder executivo, cujo grau de ingerência nos setores públicos e privados foi em ascensão, traço característico de um cenário ditatorial, tal como ocorreu no Brasil.

Tanto no caso do Brasil como do México considerarei três ciclos fundamentais que pautaram o sistema político e social do século XX, com clara incidência sobre o campo cultural. No caso do Brasil, o primeiro período do governo de Getúlio Vargas encerra uma unidade de análise (1930-1945), o interregno democrático entre 1945 e 1964 outro momento e o início da ditadura militar de 1964 constituirá outro objeto de reflexão sumária. As três fases brasileiras cruzarão a análise, mais detalhada, das três fases mexicanas, às vezes completando-as, outras as estendendo no tempo e no conteúdo. Muitos dos eventos ocorridos de maneira convergente em ambos os países, estiveram separados por anos.

No México, o primeiro ciclo a ser analisado concerne ao governo do general Álvaro Obregón (1921-1924), cujos pontos culminantes foram à política educativa e cultural de José Vasconcelos (tema do capítulo seguinte), a pouca atenção à distribuição da terra e as negociações para que os Estados Unidos reconhecessem o novo governo, o que supôs o desprezo pelas propostas mais agudas da Constituição de 1917 e o recrudescimento dos

¹³³ Aspásia Camargo “A Revolução das elites: conflitos regionais e centralização política”, em *A Revolução de 30*. Seminário Internacional, Brasília, UNB, 1982, comenta essa jornada ideológica em direção à renovação de posições políticas e de interesses econômicos. P. 15: “Adotando em princípio a idéia de que a Revolução de 1930, ao contrário das revoluções clássicas, não opera, de imediato, deslocamento de poder da antiga classe para novos segmentos emergentes, devemos chamar a atenção para este momento de renovação geracional das elites que acompanha importantes mudanças funcionais do aparelho de Estado.”

mecanismos retóricos; o segundo tange ao período de Lázaro Cárdenas (1934-1940), cujos dados que o definiram foram à nacionalização do petróleo (1938) e a ênfase na reforma agrária; o terceiro ciclo corresponde ao governo do primeiro presidente civil pós-revolucionário que conseguiu finalizar um mandato, Miguel Alemán Valdez (1946-1952), e a consolidação da ala liberal do grupo hegemônico, com seu desentendimento das razões mais imperativas que propiciaram a revolta, pontualmente a reforma agrária.

Tiveram em comum a condensação dos conteúdos nacionalistas, que será analisado aqui com maior rigor, em um regime de atuação impositiva sustentado pela institucionalização dos mecanismos de participação social com a meta de controlar a ascensão das demandas. Ademais, nesses anos foi fundado e re-fundado o Partido que redimiria o país do sanguinário espetáculo da Revolução e da vitória do grupo burguês-militarizado, revestindo-o de uma roupagem democrática ao aglutinar as dinâmicas forças sociais que surgiriam com o avanço do capitalismo industrial, primeiro sob o epíteto de *Partido Nacional Revolucionario* (PNR, 1929), depois como *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM, 1938) e finalmente como *Partido Revolucionario Institucional* (PRI, 1946), que orquestró a política mexicana durante 71 anos.¹³⁴

A divergência ente os três se constata na eleição dos setores atendidos por suas políticas, o que, afinal de contas, explicita o perfil de cada um dos três presidentes e deixa de manifesto o contraproducente arco de interesses que circulavam na órbita revolucionária, fato que a partir do governo de Miguel Alemán se tornaria patente e lhe restaria qualquer resíduo de credibilidade, esvaziando de significação social a luta armada e os primeiros esforços de modernização do estado mexicano em concordância com os recursos e a realidade do país.

Se a Revolução de 1930 no Brasil foi a culminação de interesses diversos de certos seguimentos sociais em ascensão na sociedade brasileira, tal como os comandos médios das forças armadas (os tenentes), as oligarquias dos estados que haviam sido marginalizados no sistema de revezamento da presidência da República desde o início do século (que deu prioridade a lideranças de Minas gerais e São Paulo), a igreja católica, entre outros,¹³⁵ a Revolução Mexicana foi a encarnação de tendências sociais ainda mais discrepantes e informes. Para que ocorresse, foi necessária a união de comunidades que participavam de séries históricas divergentes, de campesinos *agraristas* a liberais ilustrados, apenas coincidentes em sua premência por aceder, como classes sociais, aos postos de comando do Estado que haviam sido seqüestrados por uma elite de viés positivista e militar, como ocorreu na maior parte dos países da América Latina.¹³⁶ Já as forças que levaram o grupo liderado

¹³⁴ A manutenção do poder pelo PRI se deve desde logo a uma perícia das elites revolucionárias, ao princípio, em convocar todos os setores sociais a participar, institucionalmente, em um pacto com o Estado. Vejo coincidências na estratégia dos dirigentes pós-revolucionários do México com os princípios que Trotsky postulou em *La revolución permanente*, em *Las obras de León Trotsky*, t. 6, trad. de León Trotsky, México, Juan Pablos, 1972.

¹³⁵ Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2001, pp. 185-217.

¹³⁶ Na citação número sete se glosa a opinião de Max Aub, em *Guia de narradores de la Revolución Mexicana, op. cit.*. Por outro lado, acerca do possível espectro ideológico dos cuadros confluíram nos movimentos armados catalogados na Revolução Mexicana, pode-se recordar do perfil socialista da Constituição de 1917, referendada por Venustiano Carranza, a genealogia anarquista do lema *Tierra y Libertad* que evocavam os *zapatistas*, que vestiam,

por Getúlio Vargas a vencer a Revolução de 1930 era eminentemente burguês, e visava a reestruturar as relações do capital e do trabalho nas cidades e no campo. Aspásia Camargo, em “A Revolução das elites: conflitos regionais e centralização política”, afirma que:

No passado, as opiniões se dividiam entre os que interpretavam o fenômeno como o reflexo dos interesses emergentes da classe média e os que o viam como um movimento de instauração da dominação burguesa. Recentemente, estudos empíricos corroboram a última hipótese, acentuando a presença dos empresários industriais em algumas das principais decisões que emanam do novo sistema de poder.¹³⁷

A vitória da facção constitucionalista da Revolução no México e a consequente promulgação da Carta Magna de 1917 reclamava um passo seguinte, que era criar instituições para a consecução de seus artigos mais urgentes, alguns deles considerados demasiado avançados para um país cuja economia estava cada vez mais dependente dos humores do vizinho Estados Unidos, o que causaria uma inoperância compulsória de várias de suas propostas. Os recursos minerais e energéticos, a dívida externa e a posse da terra eram áreas administradas principalmente por cidadãos norte-americanos.¹³⁸ Portanto, os primeiros anos do México pós-guerra civil foram caracterizados por uma ânsia de manutenção de poder mediante a consequente busca de legitimação dos postulados que haviam auxiliado a que determinado grupo, e não outro igualmente revolucionário, chegasse à liderança política.

El triunfo del movimiento constitucionalista sobre Victoriano Huerta y posteriormente sobre sus antiguos aliados, Zapata y Villa, dejó a Carranza la tarea de reconstruir, consolidar y dirigir la vida política posrevolucionaria. El predominio del grupo carrancista llevó al poder a los representantes de los estratégicos sectores medios que habían permanecido marginados durante el porfiriato. La política carrancista, frente a las fuerzas del antiguo régimen por un lado, y a los sectores campesinos y obreros por el otro, representó esencialmente los intereses y la visión del mundo propios de los sectores medios urbanos y rurales que habían crecido notablemente a consecuencia del proceso de desarrollo económico de las tres décadas anteriores.¹³⁹

ademais, sombreros com o escudo da Virgen de Guadalupe bordado, afora a ascendência das idéias anarquistas dos irmãos Flores Magón nos levantes populares do Norte do México. Dois textos são particularmente importantes para se compreender os movimentos sociais mexicanos antes e durante a Revolução. Primeiro, François Chevalier, *América Latina: de la Independencia a nuestros días*, trad. de José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 402 y 403. Também, David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. de Soledad Loaeza Grave, México, Era, 1980, pp.23-42.

¹³⁷ Aspásia Camargo “A Revolução das elites: conflitos regionais e centralização política”, em *A Revolução de 30*.

Op. cit. p. 11.

¹³⁸ Lorenzo Meyer, “El primer tramo del camino”, en *Historia general de México*, México, t. IV, El Colegio de México, 1977, pp 147 y 148.

¹³⁹ Lorenzo Meyer, *idem*, p.113.

Na primeira fase pós-revolucionária do México, quando o ideário plasmado na Constituição começou a solicitar forças sociais para materializar-se, houve necessidade de se criar aparatos de convencimento a fim de promover o consenso entre os contingentes que haviam sido descurados a partir da ascensão do novo grupo. Esse esforço sem dúvida correspondeu a um apelo aos dispositivos que serviam para revestir de homogeneidade um discurso cujos destinatários eram heterogêneos, recurso bem esquadrihado pelos autores que estudaram os fenômenos dos populismo e do nacionalismo na América Latina.¹⁴⁰

Há várias semelhanças entre as novas constituições brasileira e mexicana. A promulgada em 1934 pela constituinte convocada por Getúlio Vargas um ano antes, instaurava novidades nos mesmos pontos que a de 1917 do México e em ambas a constante era a inclinação antiliberal. Boris Fausto comenta que houve um pendor nacionalista no que diz respeito a aspectos econômicos e sociais: “Previa a nacionalização progressiva das minas, jazidas minerais e quedas d’água [...] Os dispositivos de caráter social asseguravam a pluralidade e a autonomia dos sindicatos, dispondo também sobre a legislação trabalhista.”¹⁴¹ Esses mesmos temas da Constituição mexicana sugeriam ainda uma dificuldade de ser aplicada, em razão da proximidade com os Estados Unidos. Foi por isso que, a despeito de os artigos 3, sobre educação laica, e depois laica e socialista, e depois laica, nacional e democrática, o 27, sobre reforma agrária e a propriedade das riquezas do solo, subsolo e mares, o 28, sobre os monopólios, e o 123, sobre as condições de trabalho, serem por si mesmos eloqüentes, sua execução careceu de um instrumento retórico que congregasse os enunciados com o fim de legitimá-los.¹⁴² À parte, essa legitimação deveria ser realizada no âmbito das relações sociais, dado que em um país de analfabetos, por exemplo, os incisos que conformavam o artigo 3, por exemplo, não faziam sentido.

Álvaro Obregón foi o primeiro presidente eleito logo da promulgação constitucional e em vez de solicitar o restabelecimento da economia abandonada pela guerra,¹⁴³ por exemplo, de imediato recorreu a um intelectual brilhante para empreender um projeto educativo e cultural para a nação, talvez o principal legado do período. José Vasconcelos esteve na

¹⁴⁰ Octavio Ianni, *La formación...op.cit.* pp.52, 53 y 54: “En la medida en que el populismo se basa en la alianza de clases –y esto es un contenido esencial del populismo- debe haber algún tipo de transacción entre las clases en coalición. En varios casos, la transacción consiste en lo siguiente: en cuanto la burguesía y la clase media aumentan su participación de la renta nacional, el proletariado urbano perfecciona sus organizaciones de clase o aumenta su experiencia política. [...] De este modo, el reconocimiento de la legitimidad de la dominación populista por parte de las clases populares significa, en cierto modo, una mediación –una forma sustituta de la hegemonía inexistente- para el reconocimiento del *status quo* dominante.” En una palabra, en la adhesión de las masas al populismo tiende necesariamente a oscurecerse la división real de la sociedad en clases sociales conflictivas y a establecerse la idea del *pueblo* (o de la nación) entendido como una comunidad de intereses solidarios.”

¹⁴¹ Boris Fausto, *História concisa do Brasil, op. cit.* p. 193. O autor diz ainda: “no título referente à família, à educação e à cultura, a Constituição estabelecia o princípio do ensino primário gratuito e de frequência obrigatória. O ensino religioso seria de frequência facultativa nas escolas públicas, sendo aberto a todas as confissões e não apenas à católica.”

¹⁴² *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 1997.

¹⁴³ Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 127: “La reconstrucción de la economía durante el período de Obregón y de Calles se realizó con relativamente poca participación directa del Estado, aunque bajo el régimen callista esta situación comenzó a cambiar. [...]El Producto Interno Bruto (PIB) creció a un ritmo casi imperceptible durante el gobierno de Obregón (0.6 por ciento), pero como coincidió con un ligero descenso en el crecimiento de la población, el aumento del PIB per capita resultó ser del 1,2 por ciento.”

Secretaria de Educação Pública durante todo o mandato de Obregón e se encarregou de forjar a imagem do novo México, que tratava de abraçar os setores menos assistidos da sociedade, em especial os indígenas e os mestiços camponeses. Uma das finalidades era envolvê-los em um modelo nacional que precisamente apoiasse a causa da dignificação do trabalho mediante leis justas, reforma agrária e educação universal. No Brasil, mesmo antes da constituinte, Getúlio Vargas decretou, em 1931, a criação do Conselho Nacional de Educação, para tentar organizar políticas de educação com teor de ação afirmativa, isto é, a fim de pôr na mão do estado a função de proporcionar condições iguais para a formação intelectual de todos os cidadãos, os futuros trabalhadores brasileiros.

No México, não obstante, ficou claro que a SEP se encarregaria de coordenar o uso de estratégias discursivas de convencimento e amainar as pugnas internas e ao mesmo tempo consolidar o grupo no poder, que também necessitava do beneplácito da comunidade de nações, que ainda não havia reconhecido o novo governo mexicano. A atmosfera internacional não era complacente com o perfil social e nacionalista que o estado começava a esboçar. Sobretudo os Estados Unidos, já em sua qualidade de potência imperial, adiantou-se a gerar uma série de obstáculos para o fluxo de capital que pudesse servir para empreender os projetos constitucionais.

Carranza, Obregón y Calles, cada cual a su manera, habían tratado de disminuir la influencia norteamericana, pero no habían contado ni con la fuerza ni la coyuntura internacional adecuada para enfrentarse a las presiones externas en el momento crítico. Por otra parte, esas presiones no explican totalmente el abandono de la política nacionalista. La línea conservadora sobre el problema agrario y obrero que siguió el grupo de Agua Prieta contribuyó también a ese resultado. El cambio, claro, no se reflejó en los programas ni en el lenguaje oficial, que siempre continuó enarbolando banderas radicales y nacionalistas.¹⁴⁴

Várias organizações foram criadas pelo general Álvaro Obregón para promover os projetos do grupo hegemônico, composto basicamente de militares pequeno-burgueses do norte do país, bem como para controlar a grei de camponeses e obreiros, antigos aliados de Emiliano Zapata, Francisco Villa e inclusive do democrata Francisco I. Madero, cujos programas haviam sido derrotados pelas armas. Presenciou-se o surgimento de um *corpus* de instituições que nacionalizavam interesses de origem diverso, a princípio para neutralizar, sob o comando dos mesmos generais, o poder que o exército teve nesses primeiros anos e evitar a pugna hierárquica interna, motivo da sucessão de golpes e assassinatos que ocorreram até 1928 com a morte de Obregón, mas também tinha o fim de estabilizar o estado para que ganhasse o comando da economia e pudesse realizar o projeto revolucionário.

No Brasil, antes do Conselho Nacional de Educação, o regime adiantou-se na organização da sociedade em atividades produtivas, e criou, ainda em 1930, o Ministério da

¹⁴⁴ Lorenzo Meyer, *idem*, p. 155.

Educação e Saúde (1930), ao qual o Conselho estava subordinado, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (que congregou os sindicatos) e, em 1933, o Departamento Nacional do Café, órgão importantíssimo para a economia nacional, baseada nesse grão. No México, entre 1918 e 1923 a fundação de organizações camponesas como o Partido Nacional Agrario (PNA), composto majoritariamente por intelectuais que apoiavam a corrente zapatista (entre eles José Vasconcelos), que se uniria ao Conselho Nacional Agrario (CNA) e organizações operárias, como a Confederação Regional Operária do México (CROM), tinha como meta a sistematização das demandas dessas classes para envolvê-las diretamente nas discussões do governo, o que inspirava um intuito de controle social que, com os anos, formalmente se robusteceu ao mesmo tempo em que seus estatutos iam se corrompendo.¹⁴⁵ Lorenzo Meyer caracteriza esse processo institucionalizador consignando-o ao grupo dominante:

México no contaba aún con una burguesía nacional importante que sustituyera a la extranjera y dirigiera el sistema económico (esta burguesía surgiría en buena medida por la protección y actividad del estado), el sector oficial decidió ocupar en parte este vacío. Por ello, se crearon, entre otros, el Banco de México, las comisiones nacionales de irrigación y de caminos, el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero y los regionales más otras instituciones menores.¹⁴⁶

Em sua dimensão cultural, a institucionalização propiciou a ascensão dos conteúdos nacionalista para unir, mediante a identificação ostensiva, os mais distintos setores de ambas as nações, movimento que por sua vez supunha a legislação das representações por parte do estado, representações que tacitamente tinham a prerrogativa de conter signos e figuras de referências imediata para uma ampla audiência, com o inequívoco fim de convocar o apoio popular. Talvez menos do que no México, onde a *Revolución* tinha mesmo uma aura de justiça social que o bom senso ordenava apoiar, no Brasil também houve uma cooptação quase natural do estado em relação aos intelectuais, dado que havia um consenso sobre a idéia de fortalecimento da identidade nacional, que entre os artistas e intelectuais chegou a inflacionar-se conforme se assentavam as premissas do modernismo estético e aumentava a influência de Mário de Andrade na burocracia cultural.¹⁴⁷

A diversidade que devia ser resumida nas mensagens era um reflexo da necessidade de equivalência das propostas do estado que tinham que se unificar em alguma instância, tarefa que no México foi mormente efetivada pelas secretarias de Educação

¹⁴⁵ Octavio Ianni, *La formación...op.cit.* p. 56: “Todo gobierno populista tiende a ser fuerte, semidictatorial o simplemente dictatorial[...] trata de organizar el poder más allá del aparato estatal; o, por el contrario, trata de incorporar al aparato estatal sindicatos y partidos. La combinación Estado-partido-sindicato es el producto y, al mismo tiempo, la base de sustentación del gobierno populista más típico. En ese contexto, el jefe del gobierno –sea Cárdenas, Perón o Vargas- aparece como el benefactor de todas las clases identificadas con la nación...”

¹⁴⁶ Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁷ Lúcia Lippi Oliveira, em “As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o estado”, *A Revolução de 30, Seminário internacional, op. cit.* p. 508: “De um lado, o próprio crescimento do Estado pós-30 permitiu a cooptação dos intelectuais nas novas instituições culturais; de outro, cremos ter havido uma confluência de orientações. Literatos modernistas, políticos integralistas, positivistas, católicos, socialistas são encontrados trabalhando lado a lado [...]”.

Pública, *Gobernación* (Interior) e de Relações Exteriores, coordenadoras das tendências ideológicas e de sua reprodução no plano das argumentações, de vez que sob sua tutela estavam as tarefas pedagógicas convencionais, a comunicação de massas, o fomento à criação artística, o entretenimento e a divulgação em âmbito nacional e internacional dos melhores resultados obtidos nessas áreas.

Malgrado o capítulo não esteja dedicado ao tema, cabe antecipar que essa ocupação propagandística denotou desde o princípio o afã de elaborar um imaginário nacional, o que no Brasil até certo ponto foi condensado no regionalismo e no folclore, em especial o nordestino, e no México teve base nos sinais da Revolução. Aí, não se deve descurar o fato de que entre 1921 e 1924 foram dados os passos decisivos para essa meta nacionalista, inclusive a expensas da consecução das demandas sociais mais urgentes inscritas em vários artigos da Constituição, expedientes que houveram de esperar alguns anos antes de passar a primeiro plano.

Si la revolución de 1910 significó fundamentalmente la destrucción del estado oligárquico y la creación de un nuevo estado que incorporaba a las masas agrarias y urbanas, la definición de un nuevo equilibrio político que resolviera las contradicciones entre las recientes fuerzas sociales y los antiguos sectores dominantes no se realiza sino hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas.¹⁴⁸

Pode-se considerar que a estratégia inequívoca de Álvaro Obregón foi convocar o inventário de argumentos nacionalistas, uma das linhas de força que permearam as diretrizes políticas do México pós-revolucionário e de quase toda a América Latina nos séculos XIX e XX. Essa opção retórica significava equilibrar em uma mesma imagem a fortaleza e a dignidade patriótica para granjear o aplauso das massas locais, e a temperança e ponderação pragmática ao gosto das potências econômicas, isto é, ceder em alguns itens políticos mais delicados para o capital estrangeiro sem abandonar a gesticulação ufanista.

O tópico do nacionalismo nos primeiros governos pós-revolucionários no México e na era Vargas no Brasil requer uma análise mais acurada mesmo, sobretudo devido a que sempre ocorreu em combinação com operações de cunho populista, cujas manifestações, de sua parte, inscrevem-se em um quadro de autoritarismo que podemos já classificar como típico da América Latina. Sem embargo, tiveram modalidades diversas, como trataremos nos capítulos seguintes. Também se deve destacar que no caso mexicano os decretos nacionalistas emergem com estruturas retóricas auxiliando a expressão material das nacionalizações realizadas pelo general Lázaro Cárdenas, com corolários simbólicos e estéticos incomensuráveis.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Julio Labastida Martín del Campo, “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador”, em Pablo González Casanova (coord.), *América Latina: historia de medio siglo*, 2. *Centroamérica, México y el Caribe*, México, Siglo XXI, 1987, p. 328.

¹⁴⁹ Octavio Ianni, *La formación...op.cit.* p.63: “Sin embargo, es conveniente destacar aquí [...] que el nacionalismo populista no es muy tenaz. En ninguno de los países en donde el nacionalismo se concretizó en nacionalismos

De acordo com o que sustenta David Brading em *Orígenes del nacionalismo mexicano*,¹⁵⁰ o nacionalismo pode ser descrito como um horizonte de proposições que se apresenta como uma reação conservadora de uma elite local diante da ameaça desmoralizadora internacional. O mesmo autor observa que no século XX o nacionalismo é uma bandeira defendida pelos apóstolos da Revolução. Adverte-se um possível paradoxo em seu exame, que expressa a tendência ao discurso construtivo levado a cabo por uma tradição nacionalista reacionária quase ao mesmo tempo em que se alça outro discurso em prol de uma vertente revolucionária e progressista. Parece se configurar aqui um juízo que corresponde a que, se a enunciação nacionalista tem muitas modalidades de ingerência nos conteúdos políticos dominantes, em geral está atravessada por um corte reacionário. No caso de sua aplicação pelos governos pós-revolucionários no México, como foi dito, cuja flexibilidade ideológica é patente, pode-se dizer que ocorre a superposição de ao menos duas estruturas complexas, uma da ideologia nacionalista que, por sua vez, se sobrepõe à do sistema da Revolução Mexicana, que terminaram por se confundir, mais ainda quando a Revolução se tornou liberal.¹⁵¹

A apropriação que diferentes atores no México fazem dos mecanismos retóricos deixa claro que o conceito de nacionalismo é muito elástico e tal como o de nação sempre deve ser cindido em sua pluralidade. Um bom exemplo são as obras de arte produzidas no período aludido, cujos conteúdos se inscrevem igualmente nas bases revolucionárias de esquerda e no universo conservador de direita, ou mesmo cabem numa posição em princípio menos relacionada com esses pólos e sim com preocupações formais. Não obstante muitas delas dão a impressão de consagrar os mesmos motivos, relacionados com a visibilidade do entorno físico e com os meandros mais freqüentados da sociologia do mexicano.

Essa combinação entre um nacionalismo burocrático e uma imaginação nacionalista, que teve sua origem no rechaço às teorias racistas do século XIX, no Brasil ficou claro quando o presidente Getúlio Vargas, em pleno domínio dos recursos populistas, recordou acertadamente em um discurso lido em 1951 na Universidade do Brasil, que

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira (...) foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução vitoriosa de 1930. [...] a renovação dos valores literários e artísticos, de um lado, a renovação dos valores políticos e das próprias instituições

audaces (por ejemplo México y Bolivia) el gobierno persistió en esa dirección. No adoptó otras medidas consecuentes como la emancipación económica del país, que sería, por supuesto, el fundamento de la nacionalización.”

¹⁵⁰ David Brading, *Orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1973.

¹⁵¹ Pode ser pertinente recordar que essa concorrência de interesses com ideologias articuladas é notável no caso da América Latina, o que redundava em ênfase na formulação retórica dos conflitos, e não na tomada de decisão com o fim de modificar um estado de coisas. Octavio Ianni, *La formación...op.cit* pp.63 y 64: “Por otra parte, el hecho de que el nacionalismo populista parezca con frecuencia mucho más una simple retórica, resulta de que es más un elemento de aglutinación de heterogéneos que un programa de acción. En ciertos casos, funciona como una ‘técnica política’ para forzar a los gobiernos y a las empresas que actúan de modo expoliador a reformular las condiciones de negociación y dependencia.”

[...] se fundiram num movimento mais amplo, mais geral, mais completo, simultaneamente reformador e conservador [...]¹⁵²

No México, deve-se remarcar que a radicalização chauvinista e o abuso de enunciados políticos e ideológicos na produção do período ocorre antes na arquitetura, nas artes plásticas, no cinema e na música, que na literatura, cujos representantes mais bombásticos inclusive travaram um contencioso de muitos anos que culminou em 1932, quando o debate dos programas estéticos se extremou entre os que advogavam por um compromisso social do escritor e os que reivindicavam a necessidade de liberdade de criação. Tudo isso porque a prosa mexicana de inícios do século XX, salvo exceções, esteve caracterizada pela manutenção de um tom crítico aos eventos revolucionários, tema que será desenvolvido no próximo capítulo. Cumpre comentar que, apesar de crítico, o fato é que não se apartavam do sistema representativo da Revolução. Em uma tentativa de domesticar a produção literária, em 1923 o secretário José Vasconcelos, o grande promotor do nacionalismo *genuíno*, convoca o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas e lê um manifesto ou decreto em que se dizia favorável à consecução de uma estética literária que consubstanciasse o sentimento nacional e desse materialidade a supostas emoções nativas.¹⁵³

Como veremos mais adiante, Getúlio Vargas empreendeu igualmente uma política de atração dos intelectuais e dos artistas para os aparelhos do estado, e desde o princípio valeu-se do clima de afeição nacionalista que o modernismo havia fomentado, até formar um sistema cultural fechado, em que nacionalismo e Revolução de 1930 ou Estado Novo fossem termos correlatos. Um dado revelador pode ser a ânsia pela renovação das instituições. O presidente ordenou a construção ou reconstrução de diversos edifícios para abrigá-las, e fez questão de relacionar os estilos arquitetônicos com o conteúdo institucional que abrigaria, revestindo os prédios de uma caráter, digamos, sófístico, por estarem em consonância com a índole programática de cada instituição. Por certo é a arquitetura brasileira a grande privilegiada dessas ações. Por exemplo, no ministério da Educação, criado em 1936, predominam as linhas do funcionalismo de Le Corbusier, quem auxiliou Lúcio Costa e Oscar Niemeyer na construção do que seria o primeiro arranha-céu funcionalista do mundo. O ministério da Fazenda foi erigido em estilo neoclássico, sóbrio e conservador. O ministério do Trabalho foi concebido em estilo *déco*, coerente com as fachadas das casas de Copacabana no período, então bairro de classe média. Esses traços sugerem argumentos que supõem as divisas das instituições que as abrigam.

¹⁵² Discurso recolhido em *O governo trabalhista do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1952, pp.382-385.

¹⁵³ Claude Fell, em *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, estuda os pormenores do período de José Vasconcelos à frente da principal instituição cultural do país nos anos pós-revolucionários, pelos que se tornou referência obrigatória. No livro há um capítulo sobre o Congresso de 1923. Já Guillermo Sheridan, em *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 33 y 34, cita as intervenções de Vasconcelos no Congresso: “1. El escritor está obligado a ‘escribir para los muchos con el propósito constante de elevarlos’. 2. La literatura tiene la ‘obligación’ de coadyuvar a la ‘resurgencia nacional’ y a la ‘unión espiritual’ del pueblo mexicano. 3. Los escritores no debemos ‘preguntarnos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene’”.

De outro lado, para implementar essa ação ideológica sem dissidências perigosas, não se furtou em criar, em 1931, o Departamento Oficial de Publicidade, órgão subordinado ao ministério da Justiça, que em 1934 se tornou Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e em 1939, já com a ditadura do Estado Novo instaurada, passou a se chamar Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), vinculado então diretamente à presidência da República. Segundo Boris Fausto

O DIP recebeu funções bastante extensas, incluindo o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa, a literatura “social e política”, a organização do programa de rádio oficial do governo, a proibição da entrada no país de “publicações nocivas aos interesses brasileiros[...].”¹⁵⁴

Historicamente, na América Latina, os liberais que executam a idéia da independência das metrópoles não encontram, na maioria dos países, condições elementares para seu projeto. A concorrência de muitos idiomas, crenças e etnias, ademais do escasso sincretismo da população com as instituições modernas, em que pese a maior parte seja racialmente mestiça, faz que a empresa aqui suscite ao princípio problemas específicos que serão mitigados conforme avança o tempo. Eric Hobsbawm sugere uma saída para a incompatibilidade entre modelos de organização dos povos ao dizer que há uma espécie de infância das nações,¹⁵⁵ o que nos levaria a supor que no século XIX, com o romantismo literário, passamos por essa etapa de formação nacional. Ocorre que no século XX o advento das tecnologias de comunicação de massas facilitou a disseminação de mensagens, cujo teor didático era organizado em suportes que combinavam estímulos escritos e audiovisuais. Mediante essa propedêutica, alcançamos a maioria nacionalista.

A infla-estrutura industrial, mineira e petroleira do México sofreu poucos danos com a guerra civil, mas o oposto ocorreu ao campo e aos transportes. As atividades agrícolas e pecuárias foram afetadas e ficaram comprometidas de diversas maneiras pelo contencioso, a começar pelo intuito de modificar o formato da propriedade até a estrutura mesma da produção, dos latifúndios à mão de obra, esta última a raiz de que no norte, no sul e na planície central foi grande o contingente de homens que lidava com essas atividades que aderiram aos exércitos informais que recorriam o país. No que tange à partilha das terras por intimidação durante o contencioso, a unidade da fazenda de monocultivo não se viu afetada, salvo em casos isolados. Já no período pós-revolucionário, especialmente no governo de Lázaro Cárdenas, houve uma distribuição substancial das terras. Antes disso, a partilha de terras foi reduzida e, quando ocorreu, as parcelas destinadas à distribuição oficial eram quase improdutivas.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, op. cit. p. 207.

¹⁵⁵ Eric Hobsbaw, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, trad. de Jordi Beltrán, Barcelona, Grijalbo, 1991 [1990].

¹⁵⁶ Lorenzo Meyer, op. cit., ensaia uma teoria que, se a entendermos como um ponto de vista idiossincrático, explicaríamos a debilidade de várias instituições mexicanas ao longo do século XX. Nas páginas 132 e 133 precisa: “A esta tendencia tan poco revolucionaria, se unió otro factor que contribuyó aún más a retardar el fraccionamiento de la gran propiedad en los años veinte: la tendencia de algunos militares a llegar a un compromiso con los antiguos

Vamos à análise das três fases pós-revolucionárias aludidas antes, a de Álvaro Obregon (1921-1924), de Lázaro Cárdenas (1934-1940) e de Miguel Alemán (1946-1952) e seu apego aos postulados da Constituição Revolucionária de 1917, entremeadas por comentários dos períodos correspondentes da história do Brasil, a saber, a primeira fase do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o interregno democrático (1945-1964) e o início da ditadura militar de 1964.

Como a questão da terra parece haver sido a propulsora da Revolução, cabe o comentário que entre 1915 e 1934, somente 7.6 milhões de hectares, 15 por cento a superfície cultivada, e 800 mil camponeses, o que significava cerca de 10 por cento dos trabalhadores do campo, integraram o programa de reforma agrária em um país que contava já com uma população de mais de 15 milhões de pessoas.¹⁵⁷ De modo que, passada a guerra, as consequências do período bélico, mais a ascensão de novas dinâmicas econômicas, industriais, obstaculizaram a reabilitação do setor agrícola, resultando no triste paradoxo de que a maior parte da população mexicana era camponesa e que o maior atraso econômico estava entre eles, de vez que as prioridades do estado se deslocaram a outras áreas mais modernas. Um dado que pode ilustrar a asseveração é a participação do setor agrícola no PIB, que em 1910 foi de 31.3 por cento, em 1920, 28.9, e em 1930 de 23.1 por cento, tendência que recrudescer em princípios do século XX.¹⁵⁸

No Brasil, a Revolução de 1930 ocasionou outro tipo de consequências na relação entre o campo e a cidade. Do total dos 35 milhões de habitantes que haviam em 1930, cerca de 15 por cento viviam nas áreas urbanas e, em 1940, o percentual passou a 16 por cento. Agora, como o projeto de Getúlio Vargas sempre foi mesmo a industrialização, se em 1920 a agricultura detinha 79 por cento do Produto Interno Bruto do país e a indústria 21 por cento, em 1940 as proporções são de 57 e 43 por cento, respectivamente.¹⁵⁹

Agora bem, o artigo 27 da Constituição mexicana foi tema de polêmica com o governo dos Estados Unidos desde sua promulgação pelo presidente Venustiano Carranza (1917-1920). No Brasil, a constituição de 1934, malgrado nacionalizar, formalmente, as riquezas do país, como já observamos, tiveram uma repercussão internacional diversa. O artigo 27 rezava sobre a posse da terra e das riquezas do solo, subsolo e mares mexicanos, áreas em que os vizinhos norte-americanos tinham participação preponderantes. Ao se considerar que o vizinho havia se posicionado como superpotência depois da Primeira Guerra Mundial, não houve outra saída que tentar resolver os contenciosos por via diplomática e remediar sua incidência em temas como o desbloqueio do fluxo de capital ao país, o tipo de

grupos dominantes en el agro mexicano, pues ello les reportaba un beneficio material inmediato que no era posible si la reforma agraria se ejecutaba. Este beneficio tenía lugar ya fuera cobrando por la protección, recibiendo dotaciones del Estado, o reemplazando directamente a los antiguos amos. Excepto en el caso de la zona dominada por los antiguos jefes zapatistas, el ejército en los veinte frenó más que coadyuvó a la reforma agraria”.

¹⁵⁷ Lorenzo Meyer, *idem*, p.127: “La movilización de una parte importante de la fuerza de trabajo por los ejércitos revolucionarios, la inseguridad, la destrucción de construcciones, maquinaria, cosechas, robo de ganado, la dislocación del sistema de transporte ferroviario, del bancario, la huida de capitales a los centros urbanos o al extranjero, etc., contribuyeron a la depresión agrícola.”

¹⁵⁸ Lorenzo Meyer, *op. cit.* p.129.

¹⁵⁹ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1994, pp, 391 e 392.

relações que o governo mexicano mantinha com outras nações e principalmente sobre o perfil ideológico do estado pós-revolucionário. Esses tópicos se tornaram, compulsoriamente, prioritários na reflexão sobre segurança nos Estados Unidos, que a essas alturas já tinham catalogado a América Latina inteira em sua área de influência imediata.

Dada a firme negativa mexicana em comprometer-se com todos os parâmetros do direito internacional que tendia a favorecer as relações liberais, o que significava amplificar as normas de propriedade da terra a outros países, o governo norte-americano, em 1923, liderado por Warren G. Harding, decidiu reconhecer o governo revolucionário do México, que, internamente, deu a impressão de não haver renunciado a seus princípios mais significativos.

Mas a Revolução não dependeria apenas da resolução desse percalço para se firmar. Sua dinâmica mais artilosa se daria no espaço político interno. Álvaro Obregón deixou o poder em 1924, e foi substituído por Plutarco Elias Calles, um militar aliado que, não obstante, foi acusado, em 1928, de haver assassinado o presidente anterior para que ele não voltasse ao poder. Malgrado em 1928 Calles haja deixado a presidência, não entregou o comando do país, e deu outro passo importante em direção à institucionalização generalizada da realidade política do país, criando o *Partido Nacional Revolucionario* (PNR), órgão onipresente que, segundo Calles, tinha a intenção de “concluir ya con la etapa caudillista e iniciar la construcción de un mecanismo que prometiera resolver pacíficamente la sucesión presidencial”.¹⁶⁰ O período seguinte ficou conhecido com maximato, pois o chefe máximo, Plutarco Elias Calles, controlava as ações dos presidentes que se sucederam, ao seu gosto, até 1934, quando foram convocadas eleições e Lázaro Cárdenas se consagrou vencedor.

O correspondente no Brasil foi o período do governo provisório de Getúlio Vargas que, entre 1930 e 1934, usou argumentações com consignas democráticas e, ao promulgar a Constituição em 1934, legitimou uma série de proposições que reteriam o controle dos setores produtivos e de outras dimensões da vida brasileira. Sua eleição indireta à presidência em 1934 indica uma dessas manobras. Como já foi dito, a Constituição de 1934 foi eminentemente nacionalista e autoritária, especialmente em temas que não estavam contemplados nas Constituições anteriores, de 1824 e 1891, como a ordem econômica e social, a família, a educação, a cultura, e a segurança nacional. Ademais, previa que em 1938 haveria eleições diretas, o que em verdade não ocorreria antes de 1945. Se por um lado modernizou as estruturas produtivas, estabeleceu um capitalismo de estado que não suportava estruturas democráticas.

A organização de uma vigorosa oposição política a Vargas, consubstanciada na Aliança Nacional Libertadora, de Carlos Lacerda, de viés socialista, cuja influência chegou a ser importante, e apenas no Distrito Federal, no Rio de Janeiro, contava com 50 mil filiados,¹⁶¹ fez que a direção política do regime se tornasse cada vez mais autoritária. A revogação da Carta Magna de 1934 e sua substituição por outra Constituição, elaborada pelo

¹⁶⁰ Lorenzo Meyer, *idem*, 121.

¹⁶¹ Antonio Augusto Faria e Edgard Luiz de Barros, *Getúlio Vargas e sua época*, São Paulo, Global, 1997 [1982], p. 37.

juristas Francisco Campos, cancelava as eleições diretas, e acentuou o viés autoritário que antes era apenas intuído nos modos de nacionalização dos recursos naturais, dos setores produtivos e nas consignas das instituições da burocracia, notadamente as de promoção cultural.

No México, após um período de obtuso predomínio de Plutarco Elías Calles (como foi visto entre 1924 e 1928 foi presidente constitucional e entre 1928 e 1934 o foi extra-oficialmente), o governo eleito de Lázaro Cárdenas (1934-1940) pôde retomar o projeto revolucionário, que somente parecia viável mediante a institucionalização progressiva dos setores sociais majoritários e emergentes, sempre um prejuízo da ala castrense, de onde haviam surgido todas as demais sublevações contra os mesmos presidentes-militares pós-revolucionários e de onde Plutarco Elías Calles e os inconformados com as reformas que preconizava Lázaro Cárdenas podiam se manifestar. Para contrarrestar o poder do exército e seguir cabalmente o espírito da Constituição de 1917 foram criadas duas instituições que representariam as forças populares mais dinâmicas da sociedade, a *Confederación Nacional Campesina* (CNC) e *Confederación de Trabajadores de México* (CTM), modernizando assim a relação entre as massas e o governo.

Ao mesmo tempo em que eram racionalizadas as demandas mais influentes dos setores não militarizados, Lázaro Cárdenas fomentou o surgimento de milícias no seio desses órgãos, capazes de atuar se houvesse algum intento por parte do exército de frear o avanço da reforma agrária e das nacionalizações radicais que empreendeu. Ademais, para estabelecer um controle hegemônico dos conteúdos sociais e centralizar a força do estado na figura do mandatário, foi ideada uma instância superior diretamente subordinada à presidência, o *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM, 1938), em substituição ao PNR callista.¹⁶²

El triunfo de Cárdenas significó el predominio de una fracción del grupo gobernante, la de los generales y dirigentes políticos de base agraria y la alianza, aunque en un plano subordinado, con los dirigentes obreros. En términos históricos significaba el triunfo de un proyecto donde el nacionalismo y el fortalecimiento del estado ocupaban el lugar central. Este fortalecimiento implicaba una verdadera alianza del grupo gobernante con las clases populares en la medida en que se traducía en concesiones reales a las demandas obreras y campesinas.¹⁶³

A política de setorialização das identidades coletivas, algo que é atribuído ao projeto totalitário do bolchevismo, por exemplo, certamente simplificava a realidade com o fim de

¹⁶² François Chevalier, en *América Latina...op.cit.*, p.401, opina que “queda de manifiesto que, después de Porfirio Díaz, se debe considerar al general Lázaro Cárdenas como el iniciador en México de un Estado fuerte: fue el primero en romper de hecho (no simplemente en teoría) con el concepto liberal de un Estado meramente administrador y, además, logró acrecentar los recursos públicos de manera que se pudiera actuar con eficacia en el medio socioeconómico.” Muito embora esteja de acordo com sua posição, em verdade o fortalecimento do estado era um projeto do grupo vitorioso da luta armada plasmado na Constituição de 1917, como já se tentou demonstrar aqui.

¹⁶³ Julio Labastida Marín del Campo, “De la unidad...”, *op. cit.* 329.

torná-la mais inteligível. Na orientação concorre um forte incremento das medidas sociais visíveis. En tal orientación concurre un fuerte incremento de las medidas sociales visibles por parte do governo, de maneira a tornar palpáveis as razões do estado revolucionário. Nos seis anos do general Lázaro Cárdenas ele dedicou grande esforço à socialização das verbas do governo com a finalidade de resolver as necessidades de grande parte da população, demonstrando sua estatura como político e estadista.

De acordo com François Chevalier, no livro aludido, o perfil social de seu mandato é uma marca que não seria ofuscada por nenhum sucessor e, por suposto, nenhum antecedente se aproximou delas.¹⁶⁴ Um nacionalismo de fato começou a permear seu governo, suavizando a necessária ênfase retórica anterior, perfil importante da era obregonista, quem antes de materializar os artigos constitucionais que caracterizavam a nova ordem revolucionária, os teve de formular em clave de propaganda. De outro lado, Cárdenas pôde incorporar as teses revolucionárias, em parte pela conjuntura internacional e em parte por seu tipo de liderança. Depois de anular a influência de Calles, que partiu ao exílio, a energia do gabinete cardenista foi orientada para a questão agrária, um setor em que gozava de grande aceitação.

A criação do CNC foi traduzida em um imediato incremento das políticas de distribuição de terras, com a anuência de um presidente que nunca duvidou em dar, autoritariamente, uma resposta positiva para as demandas camponesas em seus arbítrios com os proprietários, muito embora os primeiros às vezes se mobilizavam sob a influência do Partido Comunista. Dessa maneira, zonas muito férteis do território mexicano que se encontravam em mãos de fazendeiros nacionais ou estrangeiros foram expropriadas. Até 1940, cerca de um milhão e meio de famílias receberam terras para trabalhar, isto é quase metade dos camponeses foram contemplados com uma parcela, situação que causou imediata mudança de percepção sobre si mesmo entre a população rural. Não obstante, a simples propriedade da terra não resultou em benefício econômico, de vez que para trabalhá-la era necessário um programa de apoio constante que posteriormente não houve, salvo políticas episódicas.

Outro evento que caracterizou o período cardenista foi a nacionalização da indústria petrolífera, realizada em 1938. Com a finalidade de aplicar o artigo 27 e minorar a ingerência das empresas estrangeiras. Aproveitando a política de boa vizinhança do presidente Franklin Delano Roosevelt (1932-1945) e a preocupação com a influência do fascismo na América Latina, num comunicado feito por rádio em 18 de março de 1938, Lázaro Cárdenas anuncia a nacionalização, por decreto, da indústria petrolífera do país. Este período caracterizaria um

¹⁶⁴ François Chevalier, en *América Latina...op. cit.*, pp. 403 y 404, cita a J. W. Wilkie, [*The Mexican Revolution. Federal expenditure and social change since 1910*, Berkeley, Los Angeles, 1970], e comenta um estudo deste em que há uma série de dados estadístico sobre a economia e o gasto social no México durante o período revolucionário e pós-revolucionário. Sobre este último, no governo do general Cárdenas, segundo seus critérios, este oscilou entre 16.9 e 19.9 por cento do gasto total do governo. Calles havia destinado entre 8.7 y 11.7 por cento. Um dado que confirma o aumento da ingerência do Estado na economía é que em 1936, por exemplo, empregou-se 42.6 por cento no desenvolvimento da economia, o que é um aumento importante dado que Obregón destinou 18.4 por cento.

retorno aos princípios da *Revolución*, e o autoritarismo e a institucionalização dos setores sociais estava justificado pelo destino nacional e seu discurso.

A radicalização do governo de Lázaro Cárdenas, em prol da resolução de pendências sociais bastante atrasadas, esteve revestido de vários matizes ideológicos. Muito embora vários observadores atestem sua inclinação ao socialismo, deve-se ter em mente que o general apenas cumpriu com um roteiro esboçado na Constituição de 1917. O resultado de seu apego aos princípios revolucionários, que por si mesmo desenhavam um estado forte, necessitava de um estado forte para acatá-los. O arbítrio que concedia ao estado os artigos mais controversos da Carta Magna, se interpretadas ao pé da letra, derivavam em um controle amplo, por parte do presidente, dos diversos setores sociais, amplidão que configura o que se denominou “sistema populista estrutural”.¹⁶⁵

No Brasil o Estado Novo acentuou a aura mítica de Getúlio Vargas como redentor do país por intermédio de várias ações espetaculares, que foram divulgadas, com diversas manobras retóricas, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criado em 1939 para legitimar, perante a opinião pública, as ações do governo e legitimar as consignas de “Getúlio, o país dos pobres” e “Trabalhadores do Brasil”, extensamente utilizadas em programas oficiais como *A hora do Brasil*, transmita diariamente por rádio até hoje em dia. A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) de 1939, a lei do salário mínimo e a criação de Companhia Siderúrgica Nacional, em 1941, foram as marcas mais visíveis desse processo de nacionalização autoritária da economia. O DIP e a revista *A cultura política*, seus órgãos mais ativos de propaganda cultural.

No México, o sucessor de Lázaro Cárdenas foi o general Manuel Ávila camacho (1940-1946), cujos dois atos de governo que cabem aludir consistiram em ditaminar que os militares não mais podiam aceder como corporação às filas do PRM, e os membros que assim o quisessem deveram fazê-lo mediante o setor popular do partido. Outro fato relevante foi a mudança de nome da organização para *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), em 1946, que significó también un marcado giro a la tarea de industrialización en detrimento del campo y del sector campesino tradicional. Para tanto foi ideada a *Confederación Nacional de Organizaciones Populares* (CNOP), que reunia um setor que se tornava cada vez mais

¹⁶⁵ Francisco Entrena Durán, en *México: del caudillismo al populismo estructural*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1995, pp. 141 e 142, considera que a *Constitución de 1917* ideada por Venustiano Carranza foi animada pelo intuito de afiançar a figura do presidente como chefe máximo que osquestrava a convocação dos distintos setores de uma sociedade de massas a participar no gobierno. Havia um projeto em vias de se desenvolver, que sugeria a formação de um governo forte ambasadado em um sistema populista estrutural. Mais à frente, na página 144, diz: “Una lectura rápida de estos dos artículos [el 27 y el 123] pone de manifiesto que con ellos el Estado pudo impulsar las reformas sociales derivadas de la Revolución. Con la institucionalización de tales medidas reformadoras, el Estado no solamente actuó como motor del cambio político-social, sino que también se convirtió en el principal órgano regulador de los conflictos y reivindicaciones de la sociedad. En efecto, al margen de la intención de sus promotores, que con toda probabilidad estaban imbuidos del sincero propósito de dar cumplimiento a sus ideales revolucionarios, dichas reformas, convenientemente dosificadas y administradas, constituyeron en la práctica un instrumento de poder, un arma política, un mecanismo de fomento y de legitimación del ascendiente popular, más o menos carismático, de cada uno de los respectivos presidentes. Éstos dispusieron así de un aparato institucional y de una estructura estatal permanente a su servicio para llevar a cabo tales reformas en el marco de una política de control, de incentivamiento o de dosificación de las reivindicaciones de las masas. De ahí la denominación de este sistema como populista estructural.”

heterogêneo (militares, burocratas, industriais, comerciantes, autônomos, profissionais liberais) e que em breve ocupariam lugar proeminente no Partidão, sobretudo com a eleição de Miguel Alemán Valdez (1946-1952), o primeiro presidente civil eleito do México pós-revolucionário que conseguiu cumprir o mandato.

Su poder político [*del ejército*] fue minado por los propios presidentes- generales (Obregón-Calles-Cárdenas y Ávila Camacho), que, teniendo una influencia decisiva sobre esta institución, fortalecieron a otras que habrían de reducir el poder de los militares. Por ello, a partir de 1946, quienes desempeñaron el cargo político más elevado no surgieron ya de las filas militares sino casi siempre de la secretaría de Gobernación, la institución que tuvo a su cargo el control del proceso político. [...]Una de las formas como se logró la supremacía civil sobre el ejército fue la de mantener al frente de esa institución a generales surgidos no tanto de las escuelas militares sino de la lucha revolucionaria, y que, por tanto, habían experimentado un proceso de socialización bastante similar al de los partidos civiles. Se trató, pues, de individuos comprometidos en el mantenimiento del sistema político posrevolucionario, a pesar de la tendencia de éste a relegar el ejército a una posición meramente instrumental.¹⁶⁶

O reiterado e peculiar reforço da institucionalização política e social no México é um fato determinante quando se pensa no sistema revolucionário, sem desconsiderar que para o seu cabal entendimento carece tomar em conta a incompatibilidade dos termos implicados. Algo deve resultar disfuncional para que a idéia de movimento que uma revolução encerra seja passível de ser cristalizada em uma instituição ser cristalizada em uma instituição. Ademais, para que figuras tão dispares como Lázaro Cárdenas e Miguel Alemán compartilhassem a mesma agrupação política, supõe que havia conteúdos estruturais que orientavam essa organização que os unia de alguma maneira, e esses conteúdos estavam relacionados com as marcas nacionalistas, populistas e autoritárias.¹⁶⁷

O período de Miguel Alemán se constitui como uma virada à direita liberal do espectro ideológico usual e está endossado pela criação do PRI e o conseqüente reforço da figura do presidente, demonstrando os limites do arco de tendências que conformavam o sistema da

¹⁶⁶ Lorenzo Meyer, *op.cit.* p.247.

¹⁶⁷ Luis Medina, *Historia de la Revolución Mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo. Período 1940-1952*, t. 20, México, El Colegio de México, 1979. Pode ser interessante ponderarmos, comparativamente, o sistema de manutenção no poder pela elite que surgiu com a Revolução, que se refinou no decorrer do tempo, e mantém muitas divergências com outros modelos autoritários concomitantes na América Latina. Como explica Kervin J. Middlebrook, em “La liberalización política en un régimen autoritario: el caso mexicano”, *Transiciones desde un gobierno autoritario. América Latina, t.2*, (comps. Guillermo O’Donnell et. al.), pp.191: “Por lo general, el régimen mexicano ha hecho un uso relativamente restringido de la represión contra los grupos políticos opositores y los disidentes individuales. Aunque los cuestionamientos importantes al orden socioeconómico y políticos existente han sido suprimidos con energía, con mayor frecuencia la élite gobernante combina la represión selectiva de oponentes al régimen con la negociación, la transacción y con políticas destinadas a conciliar con los reclamos de los grupos que protestan. El nivel comparativamente bajo de represión en México se debe en gran medida a la eficacia del control que el régimen ejerce sobre actores masivos, como lo son los sindicatos y las organizaciones campesinas, mediante una combinación de controles administrativos estatales sobre la participación política de las masas, y a estas más flexibles estrategias de gobierno.”

Revolução, em seu caso com a instrumentalização dos conteúdos políticos em favor de interesses cada vez mais associados com um modelo econômico determinado, em combinação com a permanente necessidade de complacência simbólica das massas.

O pêndulo da qualidade da produção artística que apresentava até então algum artístico que signo que se associava com o nacionalismo, oscilou entre ser um paradigma do gosto até o pastiche. O cineasta mais solicitado do momento foi Emilio *Indio* Fernández e em sociedade com o cinegrafista Gabriel Figueroa são os artífices da imaginação do cinema pós-revolucionário, baseado numa de agressivo apelo visual, sintetizando em imagens o drama interior e social indígena. Gabriel Figueroa foi merecedor do primeiro reconhecimento internacional concedido a um filme mexicano, em 1938, no festival de Veneza, com *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes. Ademais, esse filme foi o precursor da indústria cinematográfica do México e da chamada *Época de Oro*, um momento em que os norte-americanos apóiam fortemente a produção de filmes no vizinho, devido à queda de sua produção durante a guerra.

Gabriel Figueroa e Emilio *Indio* Fernández foram os artistas que forjaram o enquadramento das nuvens que passavam pelo céu nacional e lhe davam sombra a seus cactos e sua terra seca, também do mobiliário e dos utensílios investidos pelos autóctones em suas aventuras dramáticas, que em pouco tempo se tornaram figuras da sensibilidade local, um *comentário* mexicano sobre o mundo do cinema, o mesmo que as artes plásticas já haviam realizado e que a literatura o fazia em nota menos maniqueísta e menos solicitada, mas que no cinema, entre os mandatos de Manuel Ávila Camacho e Miguel Alemán Valdez, alcançaram a culminância expressiva, ao mesmo tempo em que anunciava seu esgotamento.

Curiosamente, o auge da ofensiva retórica nacionalista durante a era alemanista, coincidiu com o auge e o declínio da *Época de Oro* do cinema, que pode ser circunscrita entre 1936 e 1950, ano de estréia de *Los olvidados*, de Luis Buñuel.¹⁶⁸ Os filmes estavam guarnecidos por um mítico cotidiano rural que na realidade tinha como contraponto o desprezo governamental pelos problemas do campo e pela manutenção, apesar de idealizada, de certo espírito revolucionário estilizado, que encontrava no apoio financeiro norte-americano e na queda da produção de películas nos Estados Unidos, uma conjuntura propícia para evoluir.

¹⁶⁸ Emilio García Riera, “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, em Fernando del Moral González (pres.), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 18 e 19: “Lo malo era que la guerra amenazaba con terminar, y con ella, la época de las vacas gordas. Antes esta ominosa perspectiva, empezaron a agitarse las ‘aguas estancadas del cálculo egoísta’: si en 1944 debutaron 14 directores (entre ellos Roberto Gavaldón con *La barraca*, que ganó el premio Ariel), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director. [...] Así se cerraba el ciclo de la formación de la industria iniciado nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inamovible que debía hacer continua la inmovilidad. De ahí en adelante, el cine mexicano frecuentaría cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media y un universo seudorevolucionario muy institucional para difundir toneladas de canciones, regañara a los jóvenes, ensalzar las glorias folclóricas del villismo, celebrar la esquizofrenia y la paranoia, todo bajo el signo inmutable del melodrama.”

A partir do período de Miguel Alemán, o perfil da sociedade mexicana se transformaria bastante, deixando de ser profundamente rural. Entre 1935 e 1970 o percentual de participação do setor agrícola no PIB passou de 28 a 17 por cento, em compensação a indústria de manufaturas passou de 28 a 40 por cento; a população, que era de 20 milhões em 1940 passou a 50 milhões em 1970 e cerca de 45 por cento vivia já em cidades de porte médio ou grande, abandonando o campo devido ao atraso patente que ia aumentando depois de uma reforma agrária malograda.

O incentivo à privatização do campo e a ênfase na industrialização do país foi traduzido em um aumento substancial da população urbana, mas em 1952 ela era de apenas 32 por cento, isto é, menos da metade do total, o que significava uma altíssima taxa de desocupação rural. Certamente houve grande insatisfação social pelas diretrizes tomadas pelos governos desenvolvimentistas, cifradas por Daniel Cosío Villegas em “La crisis en México”,¹⁶⁹ em que exorta a um retorno aos valores da Revolução com a meta de reatar os laços entre o estado e a sociedade, que pareciam entidades sem coordenação.

No Brasil, o fim do Estado Novo, em 1945, redundou imediatamente no retorno à democracia política e ao respeito às liberdades individuais. Getúlio concedeu uma anistia aos presos políticos e exilados em abril desse ano. A atuação da União Democrática Nacional (UDN), um partido plural ideologicamente (com membros de direita e centro) contra o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), fundado pelo ditador para concorrer às eleições, foi fundamental para limitar a influência que Getúlio Vargas tinha entre os trabalhadores sindicalizados. Sem embargo, o regime autoritário não chegou a desgastar a imagem do presidente, que durante os comícios apoiou o candidato que resultou eleito, Eurico Gaspar Dutra, do Partido Social Democrático. Em 1946 promulga-se nova Constituição, assegurando o retorno ao estado de direito, que seria interrompido, outra vez, em 1964, com o Golpe Militar que destituiu o presidente João Goulart. O ato institucional número 1, de abril do mesmo ano, marcava o início de um novo período de autoritarismo que duraria até 1985.

¹⁶⁹ Daniel Cosío Villegas, “La crisis en México”, en *Ensayos y notas*, t.1, México, Hermes, 1966, pp. 113-153.

2.2. O Instituto dos significados, as políticas culturais e os movimentos artísticos no Brasil e no México (1920-1975)

Uma política cultural supõe uma série de prerrogativas que vão do que um grupo entende em teoria como *cultura*, até a circunstância específica em que se aplicam ações afirmativas a fim de garantir a sobrevivência das tradições materiais e simbólicas de uma comunidade. Com respeito à América Latina, ao se consolidar uma consciência de sua especificidade cultural e conseqüentemente ao se pensar em um política para sua manutenção, incentivo e divulgação, levou-se a cabo um exercício de discernimento que acabou por inscrever sob o mesmo programa de ação um *corpus* reduzido mas heterodoxo de manifestações tradicionais. Nessa fração do mundo, os padrões que consignam as prioridades são árduos de serem estabelecidos, mas sempre estão associados, primeiro, a uma apropriação mais ou menos reflexiva dos parâmetros da modernização política e econômica do mundo ocidental, ao mesmo tempo em que implicam um exercício de auto-reflexão, tendo em vista a necessidade de incorporar setores *mais tradicionais* e *autóctones* nesse processo.

A criação de políticas culturais na América Latina esteve caracterizada pela maneira como o estado nacional se apropriou de estruturas institucionais universalistas a fim de organizar uma sociedade baseada em relatividades culturais arraigadas. Esse movimento seletivo de legitimação cultural redundou em uma verdadeira instituição dos significados, fato que se maximiza quando se percebe que muitos dos elementos que se consideram tradicionais na atualidade têm uma história recente e uma origem inventada.¹⁷⁰

Quando se estudam as formações da *cultura*, uma das séries mais solicitadas pelos pesquisadores é a da *cultura nacional*, que, com efeito, não está isenta de enredos. Nos termos de Guillermo Bonfil Batalla, essa categoria encerra uma posição assimétrica entre duas culturas, uma própria e outra imposta, fato que sugere a necessidade de um controle cultural, “la capacidad de decisión sobre los elementos culturales”, que não deve ser relegada em um exame.¹⁷¹ Ademais, nenhum país da América Latina consegue, observadas as diferentes proporções dos desafios, descrever os mecanismos de produção e reprodução de tradições culturais que se enlaçam em seu interior a fim de delimitá-los a um só ethos nacional. Esse procedimento é resultado de uma impressão artificial de contornos e muitas vezes o único signo estável que permite sua descrição descansa no fato de que nenhum estado nacional é alheio à necessidade de manter incentivos à cultura, pelo que estão obrigados a empreender uma tarefa racionalizada de seleção.

¹⁷⁰ Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *The Invention of Tradition*, Cambridge, University of Cambridge, 1992 [1983], dão conta da atividade de se maquiagem feitos passados para conformar uma base de justificação ou comparação para as ações presentes.

¹⁷¹ Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1997, pp.49-57.

O esforço oficial se deve a que a existência e a unidade do estado nacional moderno e contemporâneo são predeterminadas pela criação, identificação e fomento dos sinais que remetem a um passado regional comum, operação que é articulada sob o estatuto de uma *política nacional para la cultura* e que foi exposta desde algumas décadas por Louis Althusser, quem batizou os órgãos encarregados de promover esse regime de *aparelhos ideológicos do Estado*, em que geralmente atuam a figura que Antonio Gramsci denominou de *intelectual orgânico*.¹⁷² Neste capítulo serão apresentados os indícios de tentativas de se articular políticas culturais no Brasil e no México no século XX, com ênfase nos períodos em que essa situação pareceu determinante, como durante os mandatos de Getúlio Vargas e a ditadura militar no Brasil, e os governos pós-revolucionários no México. Daí, tentarei apresentar o lastro impositivo que essa empresa acarretou no que concerne aos significados das produções culturais institucionalizadas e, ademais, tratarei de engrenar os resultados dessas descrições com os movimentos artísticos que, apesar de fortemente relacionados com uma racionalidade de ordem política, são talvez o melhor sintoma da situação cultural de uma comunidade.

A história das políticas culturais na América Latina pode ser traçada a partir da colonização e da criação das universidades, centros educacionais ou instâncias de disseminação de conteúdos necessários para o equilíbrio da administração pública. Dada a associação entre igreja e estado dos séculos XV ao XVIII, em geral as escolas criadas aqui mantinham cursos de filosofia (teologia), junto aos de direito canônico e direito civil, medicina e artes.

A existência de máquinas de imprensa desde o início da colonização em algumas áreas da América supõe o status outorgado pela metrópole à colônia e encerrava em si mesmo o estilo de colonização. A Inglaterra e Portugal, por exemplo, não criaram universidades em suas propriedades, ao passo que a Espanha desde 1538 fundou a *Universidad de Santo Domingo*, na ilha La Hispaniola, em cujo território atualmente estão o Haiti e a República Dominicana. Em 1551 foram criadas as instituições mais importantes, a *Real Universidad de México* e a *Universidad de San Marcos de Lima*, financiadas diretamente pela coroa de Castela.¹⁷³ No México, ademais, o primeiro bispo da Nova Espanha, Frei Juan de Zumáraga, e o vice-rei Dom Antonio de Mendoza, fizeram as gestões necessárias para

¹⁷² Em “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación)”, *La filosofía como arma de la revolución*, México, ediciones Pasado y Presente, 1968, Louis Althusser comenta que os estados nacionais burgueses são formados a raiz da manutenção de uma infla-estrutura e uma superestrutura, termos inequívocos da teoria marxista. Essas dimensões são, talvez, parte de uma estratégia de manutenção da classe burguesa no poder, de vez que as atividades econômicas capitalistas necessitam de uma reprodução no plano das idéias, e essa tarefa é realizada pelos aparelhos ideológicos, entre os quais se encontram a igreja, o sistema educativo, as leis, as artes etc. Althusser desenvolve essa categoria a partir dos *aparatos de hegemonia* de Antonio Gramsci, que, por sua vez, está baseado na noção de hegemonía de Karl Marx, Friedrich Engels e Vladimir Lenin. Por outro lado, Gramsci, no capítulo “La formación de los intelectuales”, de *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos, 1975, estabelece uma gênese desse grupo, que conforma todo sistema de governo. É nesse texto que o autor discorre sobre os intelectuais tradicionais os intelectuais orgânicos. Entre os últimos estão os que funcionam como publicitários das ações de governo ou de classe. De fato, neste apartado da tese se alude alguma aos intelectuai do tipo orgânico ou e os chamo de “sofistas públicos”, como o fazem Platão e recentemente Paul Ricoeur.

¹⁷³ *Historia de las universidades de América Latina*, México, Unión de universidades de América Latina, 1999, II tomos.

que fosse introduzida a imprensa na região e mesmo havendo um estrito controle dos conteúdos reproduzidos, propiciava o meio de disseminação do conhecimento.¹⁷⁴

No Brasil, a primeira instituição educativa foi construída pelos jesuítas na Bahia em 1550, mas como as 17 posteriores, não teve designação de universidade, muito embora em algumas delas houvesse cursos superiores de artes e teologia. Com o traslado da coroa portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, Dom João VI trouxe consigo cerca de onze mil cortesãos, muitos deles alfabetizados, o acervo da Biblioteca Nacional e uma máquina de imprensa. Ao chegar, criou escolas de educação superior, isto é, as faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, e as faculdades de Direito de São Paulo e Olinda. A primeira universidade brasileira foi construída em Manaus, capital do estado do Amazonas, em 1909, financiada por grupos privados beneficiados pelo auge da borracha na região. A mais importante e duradoura instituição de educação foi fundada no Rio de Janeiro em 1920. No Brasil, o Conde da Barca, ministro de Dom João, fundou aqui em 10 de setembro de 1808 a *Gazeta do Rio de Janeiro*, uma folha colaboracionista que servia como contra-partida ao *Correio Braziliense*, considerado o primeiro jornal brasileiro, fundado em Londres por Hipólito da Costa, um degredado contrário à monarquia.

De acordo com a tese de Ángel Rama, os incentivos à cultura na região sempre foram dirigidos e resguardados por uma certa parcela da população que ele situa na chamada *ciudad letrada*, em geral habitada pelos peninsulares ou *criollos* que até os primeiros decênios do século XIX reproduzem aqui a visão de mundo européia. Não é um excesso afirmar que as zonas urbanas são o espaço natural de produção das manifestações culturais de maior prestígio (teatro, literatura), de vez que é ali onde são administrados os assuntos políticos, econômicos e jurídicos do estado e da sociedade, o que implica um registro escrito dessas relações (leis, informes, memorandos etc.) e um exercício de gestão que favorece a habilidade reflexiva, o que na América Latina significou, ademais, que tal espaço tivesse grande relevância comparado com o campo, em que a oralidade, as práticas artesanais e as festas religiosas compunham o panorama do que se conhecia como cultura. Esse poder dos símbolos citadinos entre os latino-americanos foi traduzido na Argentina por Domingo Faustino Sarmiento em *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845, uma glosa do imaginário pós-colonial da região.

Logo em seguida das revoluções de Independência e conforme avançava a construção das estruturas do estado, o espaço mítico da urbanidade em que as ideais eram discutidas e cotejadas teve de se estender e ganhou corpo com a chegada dos imigrantes do campo às cidades, o transporte dos valores de um lugar a outro e o conseqüente processo de aclimatação. As manifestações da cultura popular foram integradas ao espectro oficial da nação formada havia pouco como uma estratégia mais ou menos inconsciente, em especial na segunda metade do século XIX, para apoiar o componente antiibérico entre os americanos

¹⁷⁴Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, Universidad Nacional Autónoma de México/Palacio de Minería, 1981, P.71. De acordo com o estudo, a primeira oficina tipográfica das Américas foi estabelecida na Cidade do México, pelo italiano Juan Pablos, em 1539, quem já realizava este ofício em Sevilha.

que falavam castelhano, o que estimulou a descolonização das mentalidades em favor do esforço em formar um quadro de referências próprias.

Essa situação primordial do nacionalismo pode ter seu ponto de partida primeiro no romance do mexicano Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento*, 1816, em que um pícaro relata as calamidades da sociedade colonial, e de maneira mais elaborada e romântica no Brasil, com a publicação de *O guarani*, em 1957, por José de Alencar, e na Argentina com o *Martín Fierro*, 1872, de José Hernández, obra que consagra a figura do gaúcho como o personagem-tipo da região do Pampa. Segundo Ángel Rama, pouco a pouco a ascendência das massas sobre o sistema cultural se tornou algo incontornável:

[...]fue abonada, más que por los discursos de los intelectuales que capitanearon la ola, por la emergencia a la aceptación pública, ya sin vergüenza, y con respaldo oficial, de las culturas populares que si bien existían desde hacía mucho tiempo y eran el patrimonio de los más, no habían sido reconocidas como válidas, ni desde luego, apoyadas para facilitar su expansión. [...] quizá "autoritarismo democrático" sea más ajustado a la nueva configuración institucional, salvo la pretensión, que no dejó de tener visos reales, de imponer una cosmovisión democrática en sustitución a la aristocrática que había estilado el despotismo ilustrado, cuya mejor versión se conoció bajo el reinado de Pedro II en Brasil.¹⁷⁵

Na *La literatura nacional*¹⁷⁶ o romancista do dezenove mexicano, Manuel Ignacio Altamirano, em uma elaboração muito citada pelos historiadores, indica a âncora elitista do acesso a certo tipo de cultura na região, a cultura letrada e por tanto a que tinha maior valor agregado para quem a possui, quando precisou que a literatura na América do Sul, em comparação com a desarraigada literatura mexicana, havia justamente nascido do patriotismo, o que é uma referência ao fato de que os mesmos que começaram a produzi-la a partir da Independência, mantinham uma atitude antiibérica, serviam no funcionalismo público das repúblicas *criollas* e portanto forçavam a entrada de conteúdo cívico e liberal na forma de suas obras, alçando ao sistema estético as consignas da pátria.

Para coincidir com sua opinião bastaria ver os casos do romantismo indigenista que se desenvolveu no Brasil, e mesmo de Domingo Faustino Sarmiento na Argentina, que foi um importante adversário político do ditador Juan Manuel Rosas (1829-1832 y 1835-1852). Nessa situação está inscrita uma desproporção entre formas, conteúdos e público difícil de ser franqueada, a despeito de que haja melhorado relativamente com o avanço dos anos, mas nunca o suficiente como para incorporar em definitiva os segmentos menos privilegiados nas estruturas de acesso cultural do estado. Renato Ortiz, por exemplo, recorda que algumas obras do romantismo que visavam a conformar uma imaginação nacional se encontravam com entraves para se solidificarem, primeiro porque tinham um público reduzido numa

¹⁷⁵ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op cit. pp.142,143 y 145.

¹⁷⁶ Manuel Ignacio Altamirano, *La literatura nacional*, México, editor Antonio Castro Leal, 1949.

sociedade de iletrados, depois porque excluía do cenário de representação o homem negro, um componente importante da constituição nacional:

O movimento romântico tentou construir um Ser nacional; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta. Por exemplo, o *Guarani* é um livro restritivo.¹⁷⁷

De qualquer maneira, essa orquestração oficial deficitária foi a que incidiu na promoção cultural nos decênios iniciais do século XX na América Latina, em especial nas nações de maior dinamismo econômico e político e portanto de maior inserção no concerto mundial, tal como a Argentina, o Brasil e o México. Cabe ressaltar que o fato de que suas elites tiveram maior perícia para empreender a tarefa da industrialização ocasionou o contraponto do atraso econômico do campo, por exemplo, com efeitos deletérios para as comunidades que não conseguiram integrar o novo esquema, entre elas os negros e os indígenas, raças associadas ao diletantismo e à insolência pelas teorias positivistas do século XIX.

No México e no Brasil, a implementação das primeiras políticas culturais do século XX, cujos artífices foram José Vasconcelos e Gustavo Capanema, esteve marcada por uma espécie de romantismo compensatório, tardio e renovado, promovido por estados que se encontravam na encruzilhada de ter de se integrar à nova ordem das relações internacionais sem sacrifício de sua soberania. O deslocamento da raça pela cultura como categoria de análise nas ciências sociais proporcionou um lastro de legitimidade para se valorizar a mestiçagem generalizada em que tais sociedades estavam assentadas, no sentido racial mesmo e no cultural. Na escala das políticas culturais, mais necessárias do que nunca para a unidade social, essas novas relações foram traduzidas em manobras cujas origens podiam mesmo ter um legítimo desejo de desenvolver o patrimônio humano nacional, mesmo que a gesticulação excessiva conotasse uma urgência de auto-afirmação. Como disse Jean Franco, “[...] the elite now sought, in folk culture, in the indigenous people and the environment, the values they had previously accepted from Europe.”¹⁷⁸

A escassa preparação de seu povo para se desempenhar em um mundo em que certas qualidades discursivas e tecnológicas passavam a primeiro plano, foi contemplada nos projetos civilizadores, que tiveram de combinar os modelos intelectivos da modernidade com firmes valores idiossincráticos e, em especial no caso mexicano, onde a povoação indígena impunha sua própria razão, os resultados foram, em certos campos da produção artística, bastante positivos, mas sem grandes avanços no que concerne à integração dos contingentes resistentes ao conhecimento formal. No Brasil, o chamado mito das três raças e as teorias racistas do século XIX foram os eixos que levaram à compreensão de que era necessário uma outra interpretação do nacional por intermédio da cultura e isso apenas

¹⁷⁷ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1994 [1984], p. 37.

¹⁷⁸ Jean Franco, *The Modern...op.cit.* p. 84 y 85.

poderia ser efetuado sob os auspícios do estado. Convém recordar, com Renato Ortiz, “que a problemática brasileira” somente pode ser compreendida como “parte de um sistema mais abrangente, o da América Latina.”¹⁷⁹ Por certo, esse axioma é recíproco para todos os países da região.

Os excessos das primeiras políticas foram devidos ao que Jean Franco considerou, para toda a América Latina, “the pessimistic aspect of the Arielist generation that witnessed the frustration of its hops of saving the country through literature and education”. Ao menos José Vasconcelos provinha de um grupo de intelectuais modernistas cujas preocupações com o desenvolvimento espiritual da povoação latino-americana era uma constante, sem perceber que seus projetos estavam calcados em valores clássicos (arielismo), que tinham escasso sentido e funcionalidade entre a maior parte da população regional, pelo que tiveram de promover uma quimera pedagógica para lograr o fim da integração. É um dado que José Vasconcelos e inclusive Gustavo Capanema, tutelados por suas convicções, foram manobrados pela circunstância de resistência natural da população e dos interesses políticos e econômicos, que juntos forjaram a nota autoritária que terminou sendo a marca de suas políticas culturais.¹⁸⁰

No Brasil, certamente o marco institucional para a adoção de ações positivas no que concerne à alfabetização e ao fomento à cultura foi a criação do Conselho Nacional de Educação, 1931, e a Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, ambos sob a jurisprudência do Ministério da Educação e Saúde Pública, que depois se tornaria Ministério da Educação e Cultura. Enquanto o Conselho Nacional de Educação durou apenas seis anos (1931-1937), o SPHAN se mantém até os dias atuais, muito embora haja passado ao estatuto de Instituto (IPHAN) em 1979. Segundo Sérgio Miceli, esse órgão constituiu-se como um refrigerio da cultura oficial, de vez que mesmo sob a égide de um regime autoritário, “a própria natureza das atividades a cargo do SPHAN contribuiu para que a agência fosse conquistando crescente autonomia de operação e gestão.”¹⁸¹ Mesmo assim, antes da Revolução de 1930, o movimento modernista havia auspiciado a incorporação de elementos que se consideravam como tipicamente nacionais ao estatuto de representáveis, como as heranças negras e indígenas no complexo cultural brasileiro.

Como foi comentado no capítulo anterior, José Vasconcelos e Gustavo Capanema foram ministros de Educação em regimes pouco ortodoxos e de perfil revolucionário, populista, nacionalista, que naqueles anos significavam versões do autoritarismo. O específico de suas gestões foi que essa circunstância histórica acabou por fortalecer suas

¹⁷⁹ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, op cit. p. 23.

¹⁸⁰ Idem, p. 101. Mais à frente esclareço a inspiração arielista dos projetos, cuja idéia estab embasada na proposição do uruguaio José Enrique Rodó apresentada no livro *Ariel*, em que propõe uma versão idealizada das relações culturais diante do desafio da realidade geopolítica internacional, em que valores pragmáticos associados ao mundo anglo-saxônico se soprõem ao espiritualismo latino. O texto tem um forte acento clássico e revela uma perspectiva que, vista em perspectiva, parece inocente e paternalista acerca do homem americano e sua formação étnica e civilizadora.

¹⁸¹ Sérgio Miceli, “SPHAN: refrigerio da cultura oficial”, em *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001 [1987], pp. 357-368.

atuações, e foi uma das razões para que ambos instituíssem um sistema de intervenção e apoio cultural que transcendeu sua conjuntura e alcançou, na prática, expressões ulteriores, definindo uma linha não apenas de atuação na área do fomento cultural, mas no regime mesmo de representações. Tanto José Vasconcelos como Gustavo Capanema eram uma expressão de movimentos políticos necessariamente personalistas, em que os funcionários deviam seguir o estilo retórico do chefe máximo, que impunha um signo inequívoco às instituições, situação que só foi matizada com a entrada em cena do novos atores políticos, atraídos pelas mudanças históricas propiciadas pelo avanço do capitalismo, os meios de comunicação e a democracia de massas, ocasionando que as instituições se tecnificassem e prescindissem da personalidade heróica dos intelectuais que lidavam com o funcionalismo público.

A partir da metade do século XX, os ministérios da Educação de ambas as nações se tornaram coadjuvantes das políticas articuladas em crescente diálogo com outras instâncias do sistema, o que impôs uma dinâmica compartilhada com a indústria cultural. Os programas que José Vasconcelos e Gustavo Capanema levaram adiante e os modelos que eles incentivaram, não obstante, ecoam hoje em dia nas manifestações expressivas da chamada cultura de massa, em que se encontram parâmetros estéticos decididos nos primeiros anos do século, fato que revela a influência de suas propostas, mas também uma espécie de coincidência estratégica, dado que hoje se aproveita o que já está consagrado.

Durante a gestão do secretário José Vasconcelos (1921-1924), convidado pelo presidente Álvaro Obregón (1921-1924) para coordenar a reconstrução educativa e cultural do país, o que ocorre no México é um resumo do que está ocorrendo em outras partes do continente. Nesse período, as consignas progressistas na América Latina estavam vinculadas com o pensamento revolucionário ou nacionalista, crença em que os governos de ambos os países, Brasil e México, inscrevem-se.

Indiferentes às intenções e à coloração partidária, as políticas de estado sempre têm um viés burocrático e reacionário, e grande parte do propósito cultural dos governos brasileiros e mexicanos, a partir de Getúlio Vargas e de Álvaro Obregón, isto é, dos governos pós-revolucionários, necessitava da colaboração de setores da sociedade cujas atividades não coincidiam com as diretrizes estatais, e inclusive às vezes propugnavam idéias antagônicas. Todavia, certa conjuntura em que se encontravam os intelectuais e os artistas, sem espaços para manifestação visível de suas idéias, devido ao descaso dos governos da República Oligárquica brasileira e da ditadura de Porfírio Díaz, congregou-os programaticamente em torno da idéia de reforma estrutural.

À parte, as teorias sociais do dezenove, que legitimavam a crença na hegemonia branca sobre as demais raças humanas,¹⁸² começaram a ter suas bases epistemológicas refutadas, o que levou, entre outras coisas, a que se deslocasse a noção de raça pela de

¹⁸² De acordo com Renato Ortiz, “Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX”, em *Cultura brasileira e identidade nacional, op.cit.* pp. 13-35, houve ampla ascendência do positivismo racista em autores como Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, Manuel Bonfim etc.

cultura como categoria analítica na antropologia, sociologia e demais ciências humanas e sociais, e facilitou uma visão mais realista e até mais indulgente sobre as expressões da simbologia nativa. O nacionalismo foi então atualizado em chaves mais pragmáticas, tendo nas instituições do estado, também renovadas, um espaço privilegiado de reflexão e atuação, a ponto de consignas políticas se confundirem com as estéticas, como recordou Getúlio Vargas em discurso em 1951, já citado no 3.1, e o nacionalismo confundir-se com o regionalismo.¹⁸³

O caso dos artistas é talvez o mais intrigante, dado que grande parte dos pintores, músicos e escritores apoiados nesse período de conformação de valores em prol de uma nova civilização, simpatizam com os comunismo ou com certa vanguarda social que, em geral, não cooptava com as noções localizadas de cultura nacional, embasada em signos pátrios promovidos pelas elites, muito embora essas elites estivessem compostas por militares supostamente revolucionários –como Luis Carlos Prestes e Getúlio Vargas no Brasil, e os generais sonorenses na primeira fase pós-revolucionária no México. Mas o ímpeto de institucionalização foi intensivo e de alguma maneira era questão de sentido comum apoiar a difusão de valores considerados positivos para a recuperação social do país, diante de um contexto político e econômico cada vez mais complexo. Esse dado diluiu, a princípio, as possíveis divergências ideológicas entre os artistas no período, quando não parecia haver vida fora dos aparelhos do estado.

Deve-se recordar que entre os artistas, as dissidências ocorreriam por motivos relacionados com a codificação dos significados, o que era questionado sobretudo pelos escritores. Os chamados nacionalistas, solidários em ambos os países com os programas oficiais, incorriam em um trabalho artístico cujo conteúdo era negociado antecipadamente, pelo que os resultados de suas obras eram sempre bastante previsíveis. Os outros exaltavam o discurso da autonomia da arte. No período de 1930, esse torneio intelectual não ocorria apenas no México ou no Brasil, mas entre os brasileiros e os mexicanos os termos foram bastante reveladores das seqüelas autoritárias que as revoluções de 1910 e 1930 ia deixando no plano das idéias. No regionalismo nordestino, por exemplo, as expressões se dividiam entre os que exerciam um estilo e um tratamento conservador dos temas, como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, e outro de ordem intimista ou francamente revolucionário, como Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, “quando o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um ‘paisagismo’ histórico”.¹⁸⁴ De fato, Antonio Candido pondera que se “fosse possível

¹⁸³ Como será visto no próximo capítulo, em um país de dimensões continentais como o Brasil, e com suas características históricas, a questão dos regionalismos literários e artísticos projeta um debate que concerne antes ao plano das hegemonias políticas, calcado sobretudo na natureza do federalismo adotado aqui e no papel dos estados em relação ao poder central.

¹⁸⁴ Durval Muniz de Albuquerque, *A invenção do nordeste*, Recife/São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco e Editora Cortez, 1999, p. 52.

estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo.”¹⁸⁵

No Congresso de Escritores e Artistas convocado por José Vasconcelos em 1923, o então secretário (ministro) de Educação Pública esclareceu sua posição sobre o debate (*La literatura tiene la obligación de 'coadyuvar' a la 'resurgencia nacional' y a la 'unión espiritual del pueblo mexicano'*) e foi um ponto alto do processo de construção da polêmica entre nacionalistas e cosmopolitas, que se cruzariam mais diretamente em 1932, e na qual foi discutida uma idéia que circulava havia alguns anos e cujo núcleo era um suposto *afeminamiento de la literatura mexicana*,¹⁸⁶ que tinha lugar principalmente no âmbito da produção poética, em alusão ao grupo de poetas que em 1928 se reuniram em torno à revista *Contemporáneos*.

La polémica de 1932, cuyo nombre periodístico fue '¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?', tiene como protagonistas, por un lado, al grupo de los Contemporáneos y a su mentor, Alfonso Reyes, entre otros; escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el Occidente moderno; y por el otro, también entre otros, a Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez [...] para quienes el ejercicio de la literatura debía atarearse esencialmente con la realidad mexicana [...]. La polémica de 1925, titulada, 'El afeminamiento de la literatura mexicana', se desprende de las inquietudes formuladas durante el congreso de 1923. [...] identifica la literatura 'escapista' con una excentricidad sexual, la analogía identifica la literatura revolucionaria con la virilidad, y a las letras indiferentes con una 'transgresión' biológica que traslada al cuerpo una transgresión moral. No es necesario recapacitar sobre el signo específico de desdén y violencia que ornaba el término 'afeminamiento' [...] ni recordar que algunos miembros del grupo de los Contemporáneos eran homosexuales.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Antonio Candido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945. (Panorama para estrangeiros), em *Literatura e sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000 [1965].

¹⁸⁶ Claude Fell, em *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, estuda os pormenores do período de José Vasconcelos à testa da principal instituição cultural do país nos anos pós-revolucionário, pelo que se tornou referência obrigatória. No livro há um capítulo sobre a sobre o Congresso de 1923. Já Guillermo Sheridan, em *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 33 y 34, cita as intervenções de Vasconcelos no Congresso: "1. El escritor está obligado a 'escribir para los muchos con el propósito constante de elevarlos'. 2. La literatura tiene la 'obligación' de coadyuvar a la 'resurgencia nacional' y a la 'unión espiritual' del pueblo mexicano. 3. Los escritores no debemos 'preguntarnos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene'".

¹⁸⁷ Guillermo Sheridan, Idem, pp. 9, 34 y 35. Deve-se mencionar que Octavio Paz era declarado epígono da escola de Alfonso Reyes e dos *Contemporáneos*, e estrejou como poeta na visita *Barandal*, em 1931, aos dezoito anos, sob os auspícios espirituais desse grupo. De outro lado, deve-se recordar que na Argentina, por exemplo, um contencioso semelhante se leva a cabo entre os grupo da Florida, integrado por Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, e o grupo Boedo, de Roberto Arlt. Já na Europa, o livro mais representativo de reflexão sobre o tema talvez seja *La traición de los intelectuales*, de Julián Benda, Chile, Ercilla, 1941, (del original francés *La trahison des clercs*), em que o autor se refere ao fantasma da literatura *engagé* que assolava o continente desde mais de cem anos e que levou a que os escritores encarassem uma disjuntiva entre valores temporaris (raça, classe e nações) e valores transcendentis (estético) ao momento de produzir suas obras. Para tentar dirimir imprecisões no que concerne à categoria de nacionalismo como estímulo formal na produção artística, em um ensaio que se chama "El codex *Pedro Páramo*", em Juan Rulfo, poesia, fotografia e crítica, op. ct. Pp.369-400, eu marco a distinção entre um *sistema* nacionalista, que abarca certo horizonte de conteúdos e formas que se tornam incontornáveis em determinadas circunstâncias, e o *propjeto* nacionalista, algo de corte mais utilitário e contingente. O estudo está baseado no caráter vasto e abstrato de *mensagens mexicanistas* inscritos nas obras de

Na circunstância em que se encontrava o México, logo após a primeira fase da Revolução, o nacionalismo revolucionário foi o mote da política cultural de José Vasconcelos, que ganhou matizes de instinto de preservação diante das investidas norte-americanas.¹⁸⁸ Dependendo do ângulo que se observe, essa orientação resultou ser muito saudável e, passado o desgaste episódico que pudesse causar, inclusive as polêmicas foram muito favoráveis à produção artística que era realizada no país.¹⁸⁹

O apoio incondicional à idéia de construção de valores culturais que servissem para a redenção do país foi a marca dos mandatos de José Vasconcelos e de Gustavo Capanema, muito embora o primeiro se sentisse imbuído de uma missão.¹⁹⁰ Desde os primeiros meses de sua estância na secretaria, José Vasconcelos ganhou apelidos messiânicos, tais como *apóstol de la enseñanza, soldado de la ciencia, cruzado del alfabeto*, dado o ímpeto que demonstra em sua campanha educativa que, segundo as comparações mais agudas, foi semelhante à empresa dos evangelizadores da Colônia ao chegar ao México para realizar a *conquista espiritual*. Já Gustavo Capanema era um intelectual mineiro do mesmo grupo de Carlos Drummond de Andrade, cuja carreira na política começara em meados dos anos de 1920 como vereador da pequena cidade de Pitangui, em 1930 era nomeado secretário do Interior no governo do estado e já em 1934 atuaria como ministro da Educação de Getúlio Vargas, posto que ocuparia até 1935.

Francisco Campos, o futuro mentor da Constituição do Estado Novo, redigida e promulgada em 1937, foi uma das inspirações políticas de Gustavo Capanema. O futuro ministro tem contato com as teorias avançadas da educação quando é professor de

Juan Rulfo mas que, no caso do autor, não aparecem como recorrência consciente de uma poética oficial, mas como um jogo de eleições estéticas necessárias para a expressão dos conteúdos convocados pelo autor e que obedecem a uma dialética de seu gosto particular com o *habitus* literário daquele momento.

¹⁸⁸ Jorge Castañeda, em *La utopía...op. cit.*, pp. 337 e 338 diz: [...] no hay cultura, ni identidad cultural sin esta 'diferencia consigo misma'. Se ha demostrado repetidas veces que los primeros verdaderos indicios de identidad nacional mexicana afloraron con las sucesivas confrontaciones en las que estuvo implicado el país a lo largo de las dos terceras partes del siglo XIX: la secesión de Texas en 1836, la invasión norteamericana de 1847 y, sobre todo, la guerra contra los franceses y Maximiliano en los años 1860. Incluso un siglo después, la conciencia nacional brasileña todavía se escribía gráficamente como surgida de la confrontación con otras naciones. [...] La mayoría de los esfuerzos para poner en práctica políticas que promuevan la formación de una identidad nacional solieron encontrar alguna forma de resistencia procedente del mundo de afuera.”

¹⁸⁹ Gabriel Zaid, “Orígenes ignorados”, em *Letras Libres*, año I, n. 6, 1999, pp. 30 y 31. A propósito da ambigüidade e do caráter episódico da reivindicação de mensagens nacionalistas, Gabriel Zaid examina a ação dos *criollos* na história do México desde o século XVIII que, embasados em idéias avançadas para a época, incorporaram um passado de glória mexicana, indígena, que eles supuseram poder compartilhar de maneira unicamente retórica, nunca com um mestiçagem racial efetiva, inclusive fechando os olhos para ele. No outro polo, os liberais (os heróis da Independência, os constitucionalistas, os *revolucionarios*) tendem a levar à prática o discurso de assimilação racial sog a consigna da mestiçagem. Não obstante, ao mesmo, ao menos no caso dos revolucionários, em seguida são tomados pelas cores conservadores e as idéias se tornam sementes das políticas culturais nacionalistas mais reacionárias, a despeito de que guardem sempre um perfil liberal e, depois, socialista, como foi o caso dos projectos pós-evolucionários de século xx.

¹⁹⁰ David Brading, *Mito y profecía en la historia de México*, tradução de Tomás Segovia, México, Vuelta, 1988, p.199. O autor faz um relato dos arroubos milenaristas do mexicano e em especial cita uma passagem de *Indología*, em que José Vasconcelos explica sua teoria da evolução das civilizações em três fases e “cuando proclamó el advenimiento de la tercera edad frente a un público mayoritariamente mulato en Santo Domingo aplaudirían co si fuer una especie de messias. Inclusive se le preguntó si las lastimosas edicioncillas de sus libros lo hundirían al olvido, de manera que a las generaciones posteriores les apareciese como un ‘Hermes americano’, un filósofo ”de sabiduría secreta, revelador de las fuerzas internas de la raza hispánica.”

psicologia infantil, durante a gestão de Francisco Campos ao mando da secretaria do Interior de Minas Gerais, mas nunca olvidou sua inclinação conservadora. Quando foi ministro da Educação e Saúde, suas ações oscilavam entre apoiar o movimento da Escola Nova, liderado por Anísio Teixeira, embasado numa educação laica e igualitária com o estado como principal gestor, e o movimento católico, simpático ao seu amigo Alceu Amoroso Lima, “o intelectual reacionário” que propugnava uma educação privada e assentada em bases cristãs. Nesse sentido, a fundação das primeiras grandes universidades laicas brasileiras, em meados do decênio de 1930, a Universidade de São Paulo e a Universidade do Distrito Federal, ambas sob a égide de Anísio Teixeira e do governo federal, seriam ações pontuais de seu mandato que, em alguns casos, como com a Universidade do Distrito Federal, seria fechada anos depois por ordem do mesmo ministro, que via nelas um celeiro de idéias comunistas. Inclusive, há quem atribua o êxito da Universidade de São Paulo ao fato de que sua “implantação [...] ocorreu numa conjuntura política de transição, quando a burocracia estatal ainda não havia imposto sua hegemonia nesse campo”.¹⁹¹ Em 1940 seriam fundadas as primeiras universidade católicas (PUCs) o país, igualmente com anuência oficial.

As disputas entre os grupos de poder depois de 1930 pode ser resumida nas tomadas de posição dos integrantes paulistas do movimento modernista de 1922. Mesmo sendo São Paulo o estado derrotado na Revolução, em favor de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, e dos estados nordestinos, seguiu como importante pólo cultural. Até 1934, por exemplo, é no interior das rinhas entre os intelectuais filiados ao Partido Democrático e ao Partido Republicano Paulista, onde se pode intuir como estava organizada a vida cultural no Brasil até o período. Os integrantes do Partido Democrata, onde atuava Mário de Andrade, viam por bem manter apartadas sua posição política de suas obras literárias, ao passo que o grupo dos politizados de direita ou de esquerda, Plínio Salgado e Oswald de Andrade, filiados ao Partido Republicano Paulista, assumiam uma literatura comprometida, que derivou em revistas e manifestos como o *Pau-Brasil*, o *Verde e Amarelo* e *Anta*.

O curioso é que em todos os grupos, de direita, esquerda ou os *artepuristas*, o nacionalismo cifrado na iconografia regionalista e nas tradições folclóricas foi uma expressão comum. Sem embargo, se antes de 1930 os paulistas mantinham certa prevalência devido a sua grandeza econômica, pelo que os grupos do modernismo podiam inventar e reinventar referências particulares, depois da Revolução, como foi dito, ainda que a influência paulista se mantivesse, especialmente em relação à produção dos cientistas sociais formados pela USP, o nordestinos se tornaram os grandes sintetizadores das grandezas e mazelas do país, e sua literatura realista, social, localista, ganhou o estatuto de ser uma espécie de metonímia da expressividade nacional. Para fins do decênio de 1930, os romances prediletos dos leitores brasileiros, afora as obras realizadas para o público feminino (nas coleções *Menina e*

¹⁹¹ Sérgio Miceli, “O Conselho Nacional de Educação: esboço de análise de um aparelho do estado (193-1937)”, *op. cit.* p. 417.

Moça, da José Olympio, ou a *Biblioteca das cenourinhas*, da Empresa Editora Brasileira etc.), “se enquadrava nos moldes do romance social”, e os autores diletos eram já Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos.¹⁹² Não obstante, eles obtiveram pouco apoio oficial, que foi endereçado aos intelectuais orgânicos do grupo de Plínio Salgado e depois do decreto do Estado Novo agrupam-se em torno da revista *Cultura Política* e do Departamento de Imprensa e Propaganda. De qualquer maneira, como a rubrica editorial se sofisticara no campo cultural brasileiro, e o romance desbancava a poesia no gosto, os escritores “só puderam solidificar sua posição no mercado graças à boa acolhida do público e da crítica, e não apenas como resultado de sua atuação política ou de momentâneas sintonias doutrinárias.”¹⁹³

No caso mexicano, cabe destacar as obras grandiloquentes de José Vasconcelos. Entre tantos grupos de trabalho criados ou esboçados por ele, comentarei o de *Maestros Misioneros*, que reuniu professores de educação rural, de educação física, especialistas em canções tradicionais e folclore, técnicos no fabrico de produtos como sapatos, sabonete, entre outros, para que se deslocassem às regiões mais recônditas do país para compartilhar seus conhecimentos e inculcar auto-estima em sua população, que subsistia com práticas tradicionais e até certo ponto rudes, tarefa que não prosperou.¹⁹⁴ Esse programa foi o precursor das chamadas *Misiones Culturales* ideadas por Bernardo Gastelum, sucessor de Vasconcelos na SEP.

Outra grande ação espetacular que insuflou sua fama de messiânico durante seu mandato na SEP foi a encomenda dos retratos dos primeiros colonizadores espanhóis que chegaram à América para as paredes do Departamento de Cultura Indígena, onde se alinharam os semblantes de Bartolomé de las Casas, Motolinia, Víctor María Flores, Bernardino de Sahagún, Pedro de Gante, Vasco de Quiroga, entre outros. Com efeito, quando se compara seus escritos e sua postura pública, o que ressalta são as contradições, em especial no que concerne a seu discurso sobre a mestiçagem ou sobre as três fases evolutivas da humanidade, a materialista, a racional, e a estética, que desenvolveu nos ensaios *Pitágoras*, 1916, *La raza cósmica*, 1925, e *Indología*, 1926. Uma das posições mais questionáveis em sua obra é exatamente a apologia à figura de Hernán Cortéz em *Breve historia de México*, 1936,¹⁹⁵ restando algo da culpa histórica pelo extermínio de populações inteiras de nativos que normalmente está associada ao conquistador espanhol.

¹⁹² Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, idem, p.155.

¹⁹³ Idem, p.162.

¹⁹⁴ Enrique Krauze, em *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI, 1985 p. 15, diz: “La actitud principal de Vasconcelos, actitud común a los hombres de 1915 [...] fue la de pretender instaurar en México el *buen poder*, la obra de beneficio colectivo, imponiendo a la realidad cruda y bronca de la Revolución la sublime y ordenada de la ética absoluta y la técnica.”. Sore o mesmo está Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

¹⁹⁵ José Vasconcelos, *Pitágoras, una teoría del ritmo*, La Habana, 1916; *Indología. Una interpretación de la cultura Ibero-Americana*, París, Agencia Mundial de Librería [s.f.]; *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, México, Espasa-Calpe, 1992; *Breve historia de México*, México, Continental, 1956.

Como quase toda sua geração, José Vasconcelos foi inspirado por Ruben Darío e pelo ensaio *Ariel* do uruguaio José Henrique Rodó,¹⁹⁶ o que reveste seu mandato de uma tácito rechaço à cosmovisão anglo-saxônica e de uma atavismo pulsante, com ênfase no latinismo mestiço que é objeto de teorização durante as reuniões do grupo do Ateneo de la Juventud,¹⁹⁷ que, de fato, não compartilham as primeiras interpretações libertárias que se fazem da *Revolución mexicana*.

Em geral, o modernismo (movimento anterior ao modernismo brasileiro), do qual Rodó foi figura destacada, tem um lastro simbolista com acentuada nostalgia pelo helênico e o latino, gosto pelo orientalismo e ideais sobre a estetização da vida cotidiana, tópicos que promovem em José Vasconcelos uma atitude de sublimação em vários âmbitos, que se mostram disfuncionais na cotidianidade americana, mas não em algumas expressões desenvolvidas durante seu mandato, como o muralismo, que teve incidência definitiva sobre a fotografia cinematográfica, ambos os ramos que fizeram uma escola nacional durante a primeira metade do século XX e estava baseada precisamente em sua pedagogia hierática e preciosista.

O encontro de princípios antagônicos como os que os modernistas alentavam e os que animaram a Revolução é uma chave para a natureza contraditória das políticas culturais pós-revolucionárias e especialmente para a atuação de José Vasconcelos. Como observou Jean Franco, “The Arielist generation believe itself to be a select minority fit to guide its fellows toward a European standard of civilization”. E prossegue:

An intense social concern has been the characteristic of Latin American art for the last hundred and fifty years. Literature –and even painting and music- have played a social role, with the artist acting as guide, teacher and conscience of his country.¹⁹⁸

¹⁹⁶ David Brading, em *Mito y profecía...op.cit.*, p.193, precisa que “la generación del Ateneo estuvo casi enteramente moldeada, en su periodo inicial, por los escritos de Darío y Rodó, que les fueron transmitidos por colaborador cercano Pedro Henríquez Ureña.”. José Enrique Rodó, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967.

¹⁹⁷ Álvaro Matute, “El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación”, em *Mascarones*, Boletín de Centro de Enseñanza para Extranjeros, México, UNAM, núm. 2, 1983. O autor comenta que a construção que chega a ser de mais de 60 integrantes é fundamental para a compreensão do México de então e posterior, tamanha a grandeza dos nomes reunidos, suas ideais e suas ações públicas e ainda como intelectuais autônomos. É importante recordar que o projeto vasconcelista tinha a marca da espiritualidade do tipo modernista (no México, Salvador Díaz Mirón e Gutiérrez Nájera, entre outros) e o grupo *Ateneo*, que se misturam em muitos sentidos. Isso supõe uma visão tutelar da política cultural, promovida pelos intelectuais que consideram o espontâneo e o popular, este último, no caso do México, o elemento indígena, como caracteres que devem ser moldados pela normatividade espiritual clássica.

¹⁹⁸ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin American Society and the Artist*, Grã-Bretanha, Pelican Books/Chaucer Press, 1970, Jean Franco, pp.82 y 11.. Ademais, Jorge Castañeda, *La utopía...op.cit.*, p.334: “Ainda era uma pendência a tarefa de construir a nação, e o peso descansou desproporcionalmente nos ombros de uma facção criminosa de elite.” Cabe um remissão a Claude Fell, que em *José Vasconcelos...op.cit.*, incorre em uma opinião pouco ponderada sobre a suposta imparcialidade de Vasconcelos no que concerne ao perfil ideológico das obras apoiadas pelo Estado pós-revolucionário. Na página 407 comenta que: “Todos quienes trabajaron en la SEP reconocen el mérito de Vasconcelos de no haber intentado jamás imponerles un determinado credo estético, fuera de los criterios que el rector había definido en su discurso inaugural.” Essa afirmação é bastante questionável, em especial se nos remetemos a sua participação no *Congreso de Escritores* de 1923. Ademais, o mesmo Fell, quem não parece ter conhecimento de que há uma contradição nessa idéia, cita posteriormente: “La instauración de una estética nueva implica la previa constitución de un verdadero código moral del artista, basado en el rechazo al sometimiento, a la servidumbre del poder y de la fortuna, a la lisonja servil y al parasitismo. En efecto, la única exigencia que el Estado, en cuanto representante del *pueblo*, puede y debe manifestar respecto de los artistas que

Se no México a marca da Revolução é dominante, no Brasil, como disse, é o regionalismo, na política e na expressão cultural, o que se torna um consenso genérico. Mas é o regionalismo nordestino o que alcança a hegemonia do gosto, e não apenas na literatura, mas no horizonte da produção e do consumo de obras de arte. No cinema, haveria uma incorporação tardia da iconografia nordestina ao *mainstream* fílmico, da *Cinédia* (companhia fundada em 1930 e produtora de alguns filmes de arte, *Ganga bruta*, 1932, de Humberto Mauro, ou nacionalistas, ufanistas, como *Alô, alô, carnaval*, 1933, de Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro e Wallace Downey, com Carmen Miranda, primeiro sucesso do cinema brasileiro), *Atlântida*, fundada no Rio de Janeiro em 1941, responsável por parte das chanchadas e dos grandes êxitos do cinema nacional) e *Vera Cruz* (1949-1954), onde é filmada a primeira grande produção regionalista nordestina, com método dos *Western* de Hollywood, *O cangaceiro*, 1953, de Lima Barreto, ganhadora da Palma de Ouro de Cannes para filmes de aventuras, o primeiro grande prêmio do cinema nacional. Cria-se então o Nordeste, um subgênero que terá certa fortuna por aqui. Essa companhia dá prioridade aos filmes nacionalistas, *Caiçara*, *Sinhá Moça*, e sobretudo às primeiras comédias de Amácio Mazzaropi.

No México, a arte cinematográfica confirmava sua vocação para convocar as massas, e se torna um braço para o doutrinamento das consciências. No período entre 1920 e 1950, transita do tipo documental para um cinema de argumento, mas ambos com intenções propagandísticas. Não obstante, se o primeiro fora largamente apoiado pelas instâncias estatais mexicanas, a ponto de que José Vasconcelos cunhara o termo de “enseñanza visual” para a finalidade que teria o meio,¹⁹⁹ o outro elaborou seu mexicanismo a partir da iniciativa

patrocina es que ‘el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres. Esta orientación ‘social’ de las actividades artísticas, definida desde 1920 por Vasconcelos, encuentra inmediatamente un eco favorable entre los pintores.’ Talvez o que fosse pertinente comentar são as incongruências das ideais modernistas, que ao mesmo tempo segeriam a autonomia da realidade na arte e a necessidade de guias espirituais para o ensino estético da grei inculta. E, nesse sentido, confrontar os princípios modernistas e o empenho nacionalista de Vasconcelos. Creemos que essa situação pode ser resolvida se for levada em conta a premência de reconhecimento internacional para o novo estado mexicano, revolucionário, e a precariedade ideológica das políticas setoriais, que necessitam uma âncora para se justificar e desde já vão além dos limites e da fidelidade espirituais.

¹⁹⁹ Aurelio de los Reyes, en *Cine y sociedad en México: 1896-1930. Bajo el cielo de México*, v. II (1920-1929), México, UNAM, 1993, pp. 60-63 y 131-138. “El señor De la Huerta, aunque no tuvo tiempo de llevar a la práctica una política cinematográfica, planeó producir películas de argumento y documentales a través de la secretaría de Gobernación, ‘para que se conozca nuestro país en el extranjero [...] y se vea que no estamos tan retrasados en las fórmulas sociales de carácter oficial’. Tomado por el autor de *El Universal*, primero de agosto de 1920, de *Excelsior*, en dos de agosto de 1920, pp. 1 y 3. La secretaría de Relaciones Exteriores suspendió la producción de películas de propaganda de México para el extranjero [...] transfirió a la de Industria, Comercio y Trabajo la manufactura de películas, la cual ordenó filmar una sobre el petróleo para exhibirla en la feria de Dallas”. “La secretaría de Guerra y Marina dejó el cine argumental por el documental aunque no los propósitos moralizadores y educativos”. Vasconcelos, aún como rector de la Universidad Nacional, en *El Universal* de 19 de junio de 1920, p. 1, exhorta a “todos los mexicanos, a fin de que por todos los medios posibles se luche por combatir el analfabetismo, que en proporción alarmante hay en nuestra patria. [...] Los países en vísperas de guerra llaman al servicio público a todos los habitantes. La campaña que nos proponemos emprender es más importante que muchas guerras, por lo mismo esperamos que nuestros compatriotas sabrán responder al llamado urgente del país que necesita que lo eduquen rápidamente para poder salvarse”. De los Reyes sigue aduciendo el uso primero propagandístico que los gobernantes y los caudillos revolucionarios hacen del cine, como justificación a su uso civilizatorio por Vasconcelos: “En cambio, los gobernantes lo habían usado sistemáticamente desde que llegó a México para propagar su imagen o el progreso, Porfirio Díaz, Victoriano Huerta o Venustiano Carranza; los

privada, e o apoio do estado foi mais indireto (criação de sindicatos etc.), salvo em casos pontuais. Também no Brasil a participação do estado no cinema seria mais regulatório que produtivo, ao menos até a criação da Embrafilme, em 1969. Mesmo assim, desde 1932 havia um decreto que “instituíu a figura do Convênio Cinematográfico, destinado à produção e veiculação quinzenal de espetáculos infantis educativos e filmes nacionais (desde que filmados no país e com motivos brasileiros), concedendo aos seus produtores e exibidores redução e/ou isenção de impostos e taxas. Tais filmes eram incluídos obrigatoriamente no início ou fim de cada película, na forma de filme ou propaganda educativa.”²⁰⁰

No Brasil, à falta de uma iniciativa ordenada para a criação de uma indústria cinematográfica, é o rádio que sobressairá como novo agente de representação no país. O DIP conferirá grande importância à regulamentação radial, mas teria pouco trabalho de vez que os empresários do setor estavam apenas preocupados em lucrar, e pareciam ver a política como uma questão burocrática. Essa concorrência entre meios de comunicação de massa (especialmente cinema e rádio) e a literatura, notadamente com a ascensão do romance, fez que o cenário da cultura brasileira ao final do período de Gustavo Capanema, 1945, se apresentasse completamente diverso do início do mandato. Como recordam Paulo Emílio Salles Gomes a respeito do Cinema Novo, e Renato Ortiz sobre a história da cultura no país, quando se pretende fazer uma análise sobre o período se deve considerar que uma modalidade expressiva qualquer da época “é parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressiu igualmente através da música, do teatro, das Ciências Sociais e da literatura. Essa corrente –composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos- foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional.”²⁰¹

Entre os mexicanos, a despeito dessa distância entre o cinema documental e o de argumento, nos anos de apoio ao cinema documental foram prefigurados os tipos sociais que seriam largamente representados posteriormente, bem como os motivos paisagísticos e os gêneros fílmicos que demarcariam o sistema iconográfico do país. O curioso é perceber que o amadurecimento visual do cinema mexicano começa a ocorrer quando passam pelo país o cineasta russo Sergei Eisenstein e o diretor de fotografia Eduard Tissé, além de Fred Zinneman, no decênio de 1930, malgrado essa conformação da imaginação cinematográfica já ocorra desde antes.

O *melodrama ranchero*, por exemplo, é um gênero precedente ao cinema sonoro da década de 1930. Ademais, as *vistas* documentais como as que coleciona Salvador Toscano de eventos da *Revolución*, ou as tomadas pelos irmãos Alva, todas de antes da chegada de

caudillos revolucionarios, por su parte, lo usaron para propagar sus hazañas, Madero, Carranza, Obregón y Villa principalmente”. El proyecto de un *uso* para el cine, de esa manera, fue sistematizado en 1922, cuando Vasconcelos en la “Secretaría inició la utilización intensiva del cine a través de la Dirección de Cultura Estética y de los Departamento de Bellas Artes y de Bibliotecas. Este último inició en enero exhibiciones en sus locales con “el doble fin de estimular a los lectores y de enseñarlos por medio ‘de la educación visual’”.

²⁰⁰ Ricardo W, Caldas e Tânia Montoro, *A evolução do cinema brasileiro no século XX*, Brasília, Casa das Musas, 2006, p.198.

²⁰¹ Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 82.

José Vasconcelos à secretaria, de alguma maneira se erigem como imagens arquetípicas da nação, precursoras de um modo de representar o México e o mexicano. Esse fato ocorreu a despeito de que os primeiros filmes pós-revolucionários foram marcados por argumentos pouco simpáticos à representação da guerra civil, em verdade mais dedicados a resgatar valores universais e burgueses.²⁰²

Entre as expressões culturais institucionalizadas, são as artes plásticas as privilegiadas pela ofensiva ufanista do estado, como indica Carlos Mérida, citado por Aurelio de los Reyes, quem afirma ainda ser essa a manifestação mais influente da arte mexicana no exterior.²⁰³ A música foi outra manifestação muito apoiada. Com grandes expoentes como Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas e Carlos Chaves, cujas partituras pretendiam expressar a alma nacional, o currículo dos cursos básicos de ensino público foi incrementado com aulas de educação musical.

Closely linked with cultural nationalism in painting was the introduction of national themes into music. Vasconcelos, as we have seen, had been greatly interested in developing musical taste in Mexico, and consequently had encouraged the formation of orchestras, the teaching of music and the engagement of native musicians. [...] Music and painting received government sponsorship, both while Vanconcelos was at the Ministry and afterwards.²⁰⁴

José Vasconcelos incentiva a criação de obras gigantescas com a técnica do afresco, o que mais tarde seria reconhecido como a escola mexicana de pintura ou escola muralista mexicana. A intenção para essa prioridade era deslocar provisoriamente “las actividades intelectuales tradicionales (esencialmente literarias)”, que “dejan su lugar a las producciones estéticas y plásticas, representadas por la pintura.”²⁰⁵ Atendendo a essa solicitação, convoca-se mais facilmente uma tradição indígena calcada nas pinturas e hieróglifos pré-hispânicos e, por outro lado, reivindica-se outra tradição plástica, a dos mosaicos bizantinos e das cenas plasmadas nas paredes das construções romanas.²⁰⁶

Sobressaem artistas como Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, entre outros, quase todos membros do Partido Comunista, que se revela um grande semeador de propostas.²⁰⁷ Importa comentar que o

²⁰² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002, pp.

²⁰³ Aurelio de los Reyes, *idem*, p.208.

²⁰⁴ Jean Franco, *The Modern...op.cit.*, p. 91.

²⁰⁵ Claude Fell, *José Vasconcelos...op.cit.* p. 365.

²⁰⁶ Adrián Villagómez Levret, “Tiempo de muralismo”, en *Memoria: congreso internacional del muralismo. San Indefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, CONACULTA/UNAM, 1999, p. 107: “El muralismo moderno mexicano se inició hacía el año 1000 antes de nuestra era. Los petroglifos y las pinturas rupestres de la Cueva de Oxtotitlán, Guerrero, así como las de Chacaltzingo, Morelos, se ubican en un horizonte arqueológico que comprende del 1000 al 600 a. C. y, por su parte, el Gran Fresco del Sur, del Centro de la Proveedora, en Sonora, arroja una data de diez siglos de antigüedad”.

²⁰⁷ No México foi crucial a existência do Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, um órgão do Partido Comunista que reúne os artistas e o proletariado no melhor legado da socialização pregada pelas teorias políticas e econômicas em voga no momento e postos em prática, de alguma maneira, na Europa, especialmente na ex-União Soviética. David Alfaro Siqueiros é importante ativista comunista, redige manifestos estético-políticos, participa na

muralismo, em que pese algumas contradições programáticas, pode ser considerado o aporte local para a história da arte, até então dominado por expressões européias, nem mesmo norte-americanas. Talvez isso ocorra porque o movimento muralista mexicano logra concatenar-se com um tópico de reflexão importante no período, que concerne à crise do realismo ocidental, e se vincula às revoltas da representação sob os parâmetros da mimese, da imitação discursiva do humano ou da natureza. Coordena-se de alguma maneira com as subversões intuicionistas de certo cubismo e do expressionismo, mas é uma modalidade radicalizada que prescinde do cavalete e abraça a causa da reformulação das escalas humanas de visão do mundo, arvorada na monumentalidade, com claras sugestões épicas. Esquecem-se por um período das superfícies convencionais, muito embora tematizem o historicismo oficialista. Mais tarde, esse lastro perderia força.

Assim como Cândido Portinari, Victor Brecheret e os arquitetos da nova escola no Brasil, Roberto Montenegro e Diego Rivera são colaboradores diretos do governo, bem como Siqueiros e Orozco, entre outros, e têm como encomenda os murais que iniciam a onda nacionalista e de auge da técnica no país. A máquina do estado, especialmente no período de Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, cooptou intelectuais de diversas colorações ideológicas, ampliando sua zona de influencia, mas com acentuada preferência pelos católicos e os integralistas. Eram em sua maioria cientistas sociais, escritores (críticos, dramaturgos e poetas, menos os romancistas, um gênero ainda incerto), arquitetos e pintores, isto é, pertencentes às artes tradicionais, de vez que a situação dos novos discursos de massa seria organizada mormente na iniciativa privada:

De qualquer maneira, instaurou-se uma situação de dependência material e institucional que passa a moldar as relações que as clientelas intelectuais mantêm com o poder público, cujos subsídios sustentam as iniciativas na área da produção cultural, colocam os intelectuais a salvo das oscilações de prestígio, imunes às sanções de mercado, e definem o volume de ganhos de parte a parte. [...] Diante dos dilemas de toda ordem com que se debatiam por força de sua filiação ao regime autoritário que remunerava seus serviços, buscavam minimizar os favores da cooptação lhes contrapondo uma produção cultural fundada em álibis nacionalistas.²⁰⁸

Nessa tônica, Montenegro pinta *El árbol de la vida* na *Escuela Nacional Preparatoria* em 1922, na primeira comissão mural do mandato vasconcelista. Rivera pinta *La creación*, que começa em 1921, pouco depois de seu retorno da Europa. Esses realizadores, junto com outros intelectuais, viajam com Vasconcelos pelo país inteiro, a fim de alimentar-se, como numa expedição antropológica, das tradições vernáculas que mais tarde representariam.

liderança das organizações mineiras de Jalisco e inclusive vai a Moscou ao IV Congresso da Internacional Sindical Vermelha, em 1928, como um dos chefes da delegação mexicana.

²⁰⁸ Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, op.cit.pp. 217 e 218.

Sem embargo, a pesquisadora Esther Cimet a relação dos muralistas como estado chega a ser, um pouco mais tarde, conflituosa:

El movimiento muralista mexicano concreta una nueva forma de organización de la práctica pictórica que se distingue de la predominante en el capitalismo. Dadas las condiciones históricas en las que se desenvuelve –características del estado mexicano, correlación de fuerzas de clases-dominantes clases-dominadas, etcétera- esta nueva forma logra colocarse en un lugar preponderante o hegemónico durante cierta etapa (entre los veinte y los cincuenta) y desplaza ideológicamente a otras formas de la producción artística.²⁰⁹

As marcas do movimento muralista para as artes representativas ao longo do século XX é fundamental, mesmo que nos decênios de 1950 y 1960 se esgote sua fórmula. Sua sobrevivência formal e semântica é notória nos discursos cinematográficos, literários e nos meios de comunicação de massa. Em geral percebe-se sua ingerência em certo tipo de cinema, que se apropria dos esquemas plásticos propostos pelos pintores, e nos programas de televisão, que repetem seus motivos em outras cifras, como nos documentários ou reportagens sobre tradições mexicanas e sobre as regiões do país, com ênfase nos enquadramentos estilizados e com inspiração pictórica, bem como nas séries, telenovelas e peças publicitárias que reproduzem uma gramática visual própria dos muralistas.

Coincide com a chegada de Miguel Alemán à presidência do país (1946-1942), um dos presidentes mais liberais da pós-revolução, uma ascensão dos norte-americanos no panorama das artes plásticas mundiais. Muito embora os impressionistas, como Whistley, por exemplo, já são aludidos pelos historiadores revisionistas como grande mestre, os Estados Unidos começa a produzir seus próprios movimentos artísticos a partir do expressionismo abstrato. Essa corrente se caracteriza por uma falta de referências históricas ou mesmo humanas em suas telas e esculturas e, como consequência, há uma ausência de dados históricos, mitológicos e mesmo alguma contestação política nas obras. Abandona-se o

²⁰⁹ Esther Cimet Shojjet, *op. cit.*, pp. 80 e 81. E prossegue: “No obstante su situación preponderante, el movimiento muralista se ve inserto en una relación política contradictoria con el Estado que lo patrocina; se ve sujeto a él, y esta sujeción se da en la forma necesaria de una negociación (conflictiva) con el Estado patrocinador, tanto en las cuestiones de la imagen como en lo que se refiere a su producción y circulación. Lo que ‘ceden’ los muralistas respeto a su programa, el carácter francamente oficial por ejemplo que presentan varias de sus imágenes, la ubicación de los murales, etcétera, se explica en el marco de esa relación conflictiva que depende fundamentalmente de una cierta correlación de fuerzas y de las distintas posiciones de los muralistas y sus organizaciones. [...] encontramos varios elementos que nos permiten comprender los intereses ideológicos y políticos que son la condición que impele al Estado mexicano a patrocinar al muralismo: la debilidad política relativa de la burguesía; la necesidad, en aras de su propia supervivencia como clase dominante, de ser *ella* –a través de la mediación del Estado- quien *reconozca y organice* a las clases dominadas; y la necesidad de promover *su* ideología – en buena medida como instrumento de conciliación nacional- la que tendencialmente tiene rasgos distintos a los del nacionalismo promovido por los muralistas.” Además, la autora analiza aún la continuidad de esta política concebida por Vasconcelos desde el aparato estatal en las décadas de 1950, 1960 y 1970, cuando hay un desplazamiento de los muralistas como principales vectores de las sentencias simbólicas del Estado, en el campo de las artes plásticas, P. 85. “El desplazamiento del muralismo al que nos referimos se da en la etapa en la que se inicia la reorganización de la economía mexicana en el marco de una integración imperialista bajo un nuevo esquema.”

paradigma da mimese reformulada que evoca, digamos, o mundo exterior, e se entra em uma fase de análise interior, que apenas se justifica quando se observa a história da formas e da arte, da iconografia e do uso dos materiais próprios do ofício.

No México esse movimento se confirma com a criação do Museu de Arte Moderna de Chapultepec no decênio de 1960 e com as várias declarações com tom de manifesto feitas por Rufino Tamayo e pelo jovem José Luis Cuevas, sob a tutela do cada vez mais influente poeta Octavio Paz quem, como dissemos, cresceu sob a tutela espiritual de Alfonso Reyes e do grupo de *Contemporáneos*, com projeto estético diverso ao do grupo nacionalista.

Já no Rio de Janeiro, entretanto, depois do decreto de criação do Museu de Arte Moderna em 1948, Affonso Eduardo Reidy começa a projetar o edifício que apenas ficaria totalmente pronto em 1967, quando é inaugurado, com jardins de Burle Marx. Antes, em São Paulo, a família Matarazzo financiara a construção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que foi inaugurado em 1948. O grupo *Noígrandes* de poesia concreta (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari etc.) e artistas plásticos como Geraldo Campos, Alísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro Amílcar de Castro, Franz Weissmann, entre outros, preparam uma exposição que é realizada em 1956 e lança a nova vanguarda, geométrica e racionalista, com uma figuração distante da figura humana.

Todavia, algum tempo depois, com o advento da arte *pop* irrompe uma nova figuração no mundo todo em que se nota a sensibilidade da sociedade de massas a se infiltrar nas obras por intermédio das evocações relativas ao quadro simbólico propiciado pela escalada dos norte-americanos nas redes de comando das relações internacionais e, como conseqüência, a ascensão da influência de seus componentes de civilização. Tanto os muralistas como os modernistas brasileiros, com ênfase para Tarsila do Amaral e o mesmo Portinari, são relidos sob novos olhos, e no México há uma mudança de atitude em relação aos muralistas, que são enfeitados da esfera do gosto naquele tempo.

O secretário de Educação do México incentivou mesmo a edição de livros no país, e promoveu o Departamento Editorial da SEP, a fim de dinamizar o escasso mercado editorial mexicano, contratando tradutores que, entre 1922 y 1923, ajudaram na publicação de cerca de 443 títulos, com tiragens que variaram de três mil a cem mil exemplares. Afóra isso, entre 1921 e 1923 o número de bibliotecas no país passou de 70 para 861.²¹⁰ Todavia, no que se refere às obras literárias, deu preferência a autores como Ermilo Abreu Gómez e Carlos Villaneve, que inclusive realizaram uma *Antología de prosistas modernos de México*, que foi lançada em 1925 e cujas linhas estavam plenas da gesticulação oficiosa. Em 1928 alguns participantes do grupo *Contemporáneos*, por outro lado, promovem uma temporada do *Teatro Ulises*, em que encenam novidades do repertório europeu e norte-americano, publicam romances líricos experimentais e organizam a *Antología de la poesía mexicana moderna*, com versos de contornos vanguardistas ou etéreos e, mantendo distância da tendência etnográfica fundam as revistas *Ulises* e *Contemporáneos* (1928-1931), em que se adverte o

²¹⁰ Claude Fell, idem, pp.479-551.

pulso da tradição ocidental e sua indiferença, na produção estética, aos descabros pós-revolucionários.²¹¹

Grosso modo, os romancistas do primeiro período pós-revolucionário podem ser catalogados em duas correntes: os que retratam o evento da Revolução e suas conseqüências e os que reproduzem o mundo indígena. Ambos, de modo crítico ou laudatório, têm boa acolhida de parte dos governos, a despeito de que muitos retratem a pugna ou a questão étnica de maneira realista e pouco condescendente. Muitos escritores participam diretamente nos governos ou em algum estamento estatal, e reforçam a inflação de estímulos autóctones na elaboração das idéias, políticas e estéticas.

Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán e Mauricio Magdaleno são os escritores mais reconhecidos,²¹² ainda que o gênero da *Revolución* (e nele a vertente indigenista), se estenda aos anos posteriores ao conflito bélico que os propicia, como confirmam a obra de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, 1947, os contos e o romance de Juan Rulfo, *El llano en llamas*, 1953, e *Pedro Páramo*, 1955, e no decênio de 1960, *La muerte de Artemio Cruz*, 1962, de Carlos Fuentes,²¹³ para dar um exemplo. Essas versões extemporâneas, ao contrário do que ocorre nas artes plásticas e no cinema, seria mais uma revelação desalentada, e de grande

²¹¹ Claude Fell, *José Vasconcelos...op.cit.* 494. Como informa o autor, muito embora os integrantes do grupos Contemporâneos não coincidam com algumas diretrizes da política cultural do secretário, muitos não minoraram a tarefa de apoio a determinadas projetos, como foi o caso da coleção *Lectura Clásica para Niños*, em que participaram na seleção das obras de poetas como a chilena Gabriela Mistral, entusiasta do projeto vasconcelista, até Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Salvador Novo e Xavier Villaurrutia, o núcleo duro do movimento.

²¹² Também se pode citar, desse primeiro momento, ién se puede citar, de ese primero momento, a José Rubén Romero, *Apuntes de un lugareño*, publicada em 1932, e *Desbandada*, 1934. Seu personagem Pito Pérez se torna famoso por seus contornos pícaros. Gregorio López y Fuentes, jornalista, participa também brevemente quando set dezessete anos na pugna carrancistas contra Huerta. Publica *Campamento*, 1931, *Tierra*, 1932, *Mi general*, 1934. Rafael F. Muñoz publica, em 1928, *El feroz cabecilla*, *El hombre malo y otros relatos*, 1930, *Si me han de matar mañana*, 1934, reuniões em contos, e dois romances, *Vámonos con Pancho Villa*, 1935, uma sucessão de eventos relacionados por uma série de personagens, e ainda *Se llevaron el cañón para Bachimba*, 1941. O Villa retratado é o da fase final, o que tem poucos atos louváveis. De la primera hay una gran película de Fernando de Fuentes, una de las principales de la fase heroica del cine nacional. José Vasconcelos también tiene un relato híbrido, *El Ulises criollo*, 1935. Nellie Campobello, con *Cartucho*, 1931, y *Las manos de mamá*, 1937, Francisco Urquiza, *Tropa Vieja*, 1931, José Mancisidor, *En la rosa de los vientos*, 1941, *Frontera junto al mar*, 1953, Miguel N. Lira, *La escondida*, 1947 (también transpuesta al cine). Además, como se comenta, los mismos autores "importantes" tienen otras novelas, o en el caso de Guzmán, casi novelas, que aluden al tema, sino lo tratan directamente, como es el caso de Mariano Azuela y *Los caciques*, 1918, y *Las Moscas*, 1918, y Guzmán, con *El águila y la serpiente*, 1928.

²¹³ Antonio Castro Leal postula en su estudio introductorio a la colección *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1960, 2 tomos, que los relatos de la Revolución no deben ser considerados los que nada más fueron escritos en el período de la insurgencia, pero los que glosan los hechos de ese período, sus consecuencias inmediatas e inclusive sus corolarios más remotos, posteriores. Lo mismo indica Marta Portal, en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p.38 y 39, en donde la autora establece inclusive clasificaciones sobre el movimiento, con acotaciones calificativas. Por ejemplo: "Esta primera etapa literaria, documental y subjetiva, parece tener como fin el conocimiento, la toma de conciencia: ¿por qué?, ¿cómo?, ¿para qué se hizo la Revolución? El narrador está muy próximo a los sucesos y traslada al papel los movimientos de los hombres a quienes mueven deseos inmediatos; copia gestos y palabras en primeros planos, con lo que destaca tanto la monstruosidad como el heroísmo, pero los desprovee de la perspectiva y de lo 'lejos' y atenta a su conservación. Las contestaciones de los novelistas a las primeras preguntas, 'por qué' se hizo la Revolución y 'para qué' se hizo, son insuficientes. Su realismo sin tapujos –aunque parcial– contesta, en cambio, cumplidamente el 'cómo'". Luego asevera que "Después de Yáñez la novela mexicana es ya la otra novela de la Revolución Mexicana. Ya no se da a ella la descripción minuciosa de antecedentes y la superficial de caracteres; se toman los hechos y las situaciones en su totalidad y se les proyecta hacia un superior desarrollo, que no se cumple en ninguna de las novelas. Sin utopía no hay pensamiento político creador. Sin una proyección superior no tendría razón de ser la novela como género literario. La actitud crítica del novelista de este segundo período que inicia imprecisamente con Yáñez ya no es la que a modo de murmuración pretendía zaherir, 'descuerar' y conocer, ya no es crítica personal, es crítica de clase, y es general."

mobilidade estilística, dos caminhos obscuros que a insurgência popular tomou ao longo dos anos de insensata institucionalização, isto é, permanecem os temas, mas os signos mudam de função, e as formas estão mais universalizadas.

Nas obras literárias, também desde o início são marcadas as perspectivas críticas, especialmente nos três autores comentados aqui.²¹⁴ Sobre o romance, pode-se dizer que a produção no México se torna suporte para a expressão de uma realidade impronunciável. O realismo existente na narrativa local antes da guerra de 1910 é subsidiário da *novela picaresca* espanhola e do detalhismo morboso do naturalismo francês. Talvez devido a que Mariano Azuela e Martín Luís Guzmán participem na frente de batalha, o primeiro como médico e o outro como jornalista e soldado,²¹⁵ e também porque foram funcionários públicos sob o comando dos caudilhos revolucionários, ambos mantêm uma visão ácida e desiludida dos conflitos. Mauricio Magdaleno, muito jovem no momento das lutas (nasce em 1906), somente começa a escrever depois de terminada a primeira fase da guerra, inspirado pela indigenismo e durante o governo de Lázaro Cárdenas.

Todos são atores fundamentais para a consolidação das figuras expressivas constantes das narrativas futuras, referentes ou não à Revolução. Como sugiro aqui, nesses anos se instaura um código que é apresentado como a reunião de dados estéticos, mas em verdade tem muito de patriotismo governista. Tal sistema de composição apresenta uma rede de elementos mexicanistas que transcendem as artes e alcança os domínios do imaginário social, ou talvez provenha dele. Sua ascendência é tão penetrante que ainda com o dinamismo histórico se mantém como organizador das consciências civis e da arte nacional na atualidade muito embora filtrado por novas modalidades de promoção cultural, pelo protagonismo dos meios de comunicação de massas ou, em um plano formal, matizado pelas artes. E os romances do período se revelam, em bloco, um ponto de apoio para a sobrevivência desse modelo.²¹⁶

²¹⁴ Marta Portal, *idem*, p.33: “El escepticismo de los intelectuales mexicanos nace de los rasgos negativos de la psicología mexicana que ha descubierto el enfrentamiento armado y político de las facciones y que ha reflejado, en su realismo, la narrativa más próxima de la Revolución. La reacción primera ante tal descubrimiento fue de pesimismo.” Essa reflexão sobre o caráter do mexicano não parece muito afortunada, mas indica uma linha de interpretação sobre o país que vale a pena levar em consideração. No mesmo livro há referências aos romances que Jorge Ibarguengoitia, Elena Garro, Fernando del Paso e Elena Poniatowska escrevem na década de 1960, e se pode alargar ainda mais os limites e consolidar a *novela de la Revolución* como um verdadeiro subgênero da literatura nacional, com imprecisões em seus marcos temporais, que não são as que importam para a categorização genérica, mas uma mais fina atribuição de seus pólos semânticos e sintáticos. Seguindo esses últimos, pode-se afirmar que o gênero permanece até em nosso dias, sob novas perspectivas.

²¹⁵ Martín Luis Guzmán tem inclusive um texto chamado *Memorias de Pancho Villa*, México, Cia General de Ediciones, 1961, em que faz uma biografia romanceada do líder nortista ao mesmo tempo que recorda sua própria participação e imprime seus pontos de vista sobre a insurgência. Antes Rafael F. Muñoz publicou em 1923 um livro homônimo.

²¹⁶ No que tange à literatura, o estudo de Alberto Millán Chivita, *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*, Universidad de Sevilla, 1996, conta com uma boa classificação dessas figuras. Tipos como o revolucionário, as *soldaderas*, o cacique, ou a caracterização do índio e do camponês, situações como as *charreadas*, as rinhas de galo, os juegos de azar e as tradições como a gastronomia regional e o vestuário são alguns deles. Como se nota, são traços estáveis que povoam a arte nacional e a imaginação dos mexicanos, ainda em tempos de mayoría urbana no país, e portanto, de quase falta de referências empíricas para respaldar a recorrência e a persistência desses temas, ainda que o problema agrário persista no país. Muito pelo contrário, longe de ser reparado com a migração e a industrialização, há um aprofundamento do problema. Marta Portal também aporta

Pode-se mencionar três romances que participam desse quadro e que narram as ações revolucionárias. *Los de abajo*, publicada em 1915, de Mariano Azuela, quem participa das ações bélicas até 1914, e depois, exilado em El Paso, Texas, escreve o romance. O autor contribui com o governo de Madeiro, a quem serve de como chefe político em Lagos de Moreno, Jalisco, sua cidade natal. Antes desse romance ele escreve histórias cuja forma narrativa é experimental, utilizando as contribuições dos movimentos literários europeus de vanguarda, como *La mala yerba*, de 1909. *Los de abajo* coloca em dimensão literária os personagens anônimos que participam de maneira quase irracional nas ações revolucionárias, e o cerne do romance está exatamente nessa inflexão, que ao fim e ao cabo é o que os empurra a ignorar as razões pelas quais lutam e morrem.

Martín Luis Guzmán tem o mesmo tom desalentado, muito embora retrate em *La sombra del caudillo*, de 1929, a burguesia revolucionária, que atua como ave de rapina.²¹⁷ O autor não apenas vai ao frontes, mas ganha inumeráveis cargos políticos durante e a partir do conflito. A despeito de que haja publicado outras obras sobre o tema, como *El águila y la serpiente*, 1928, e a biografia de Francisco Villa (1938) que se mencionou linhas atrás, *La sombra del caudillo* é a única que se enquadra no gênero do romance plenamente.

O caso de Mauricio Magdaleno é outro, pois publica anos mais tarde e sob o influxo da *problemática* indigenista, maximizada no mundo propiciado pelos avatares da Revolução. Em *El resplandor*, 1937, Mauricio Magdaleno narra as conseqüências dos conflitos para os menos privilegiados e precisamente aqueles que deveriam sair ganhando com os conflitos, os camponeses indígenas e mestiços que vivem em situação feudal antes e depois do levante armado. Em seus textos Mauricio Magdaleno parece reivindicar as promessas de reforma agrária contidas no programa da Revolução e conta com a simpatia do governo de Lázaro Cárdenas.²¹⁸ De acordo com Héctor Aguilar Camín, o presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) é um dos poucos que promovem uma política cultural verdadeiramente revolucionária, próxima a que José Vasconcelos considerava, mas com consignas apegadas à meta socialista, algo ainda difuso no sistema elaborado por Álvaro Obregón e José Vasconcelos.

algo interessante para uma história das imagens ou figuras constantes nas obras e no inconsciente coletivo nacional, e se pode dizer que na imaginação dos estrangeiros sobre *lo mexicano* também: “No hay nada tan revolucionario, en el simbolismo popular, como un tren revolucionario mexicano”, *op. cit.* p. 31. Algumas obras fundamentais sobre a iconografia e os assuntos recorrentes nas narrações são os de Max Aub, *Guía de los narradores de Revolución Mexicana*, México, FCE, 1969, e “Los orígenes de la novela de la Revolución Mexicana”, em *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971. A introdução que faz Antonio Castro Leal na coleção intitulada *La novela de la Revolución Mexicana*, *op.cit.* Alguns trabalhos teóricos das mais diversas índoles que abordam a Revolución e seus sistemas representativos, como o romance, por exemplo, podem ser “La Revolución Mexicana en crisis”, de Jesús Silva Herzog, em *Cuadernos Americanos*, vol. XI, septiembre-octubre de 1943; *México: cincuenta años de la Revolución*, de Jaime Torres Bodet, México, FCE, 1962; *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes, México, Joaquín Mortiz, 1969 y *Posdata*, de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1970, entre muitos outros.

²¹⁷ Helena Berinstáin, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, México, Edición de la autora, 1967, p.81: “Es una estampa auténtica de la burguesía nacionalista que estuvo al margen de los grandes círculos financieros, relegada a segundo plano por el porfirismo, y que se lanza a devorar el botín con un apetito de muchos años, con una avidez desvergonzada, en cuanto tiene la oportunidad de hacerlo.”

²¹⁸ Helena Berinstáin, *idem*, p. 122, resenha: “ el drama de los parias cuyos presuntos redentores resultan carniceros sin entrañas; la desesperanza de muchedumbres inmanumisas, para quienes la ley es una engañifa corriente; la catastrófica desolación de una gente estigmatizada y sin patria, cuyo paso por la existencia es similar en todo al de la bestia de labor o de carga.”

De fato, a ambigüidade programática da Revolución se traduz em propostas estéticas dos mais variados signos que, ao tentar representar a conjuntura reforçam a opinião que se tem do todo.

Como já foi notado no caso brasileiro, o regionalismo nordestino se torna, por antonomásia, o modo de representação nacional. De qualquer maneira, é importante recordar que todos os sinais que comporiam o regime de representação regionalista, já estão contidos no projeto do modernismo. A literatura, o teatro, as artes plásticas, a música e o cinema realizados a partir de 1950 no Brasil são expansões desse sistema. Para Renato Ortiz, por exemplo,

[...] até mesmo em setores diferenciados, que se digladiam, a presença da questão nacional é fundamental para se equacionar uma perspectiva que viabilize o futuro. Muitas vezes, a discussão entre os poetas concretistas e os setores ditos nacionalistas é apresentada como se os primeiros fossem realmente os críticos da questão nacional, abraçando a causa da internacionalização. [...] O próprio Haroldo de Campos, inspirando-se no conceito de redução sociológica de Guerreiro Ramos, propõe uma 'nacionalismo crítico' no campo da arte, onde seria possível reinterpretar, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal.

Os cinemas brasileiro e mexicano têm uma ascensão distinta sobre a formulação do imaginário social. Ao princípio do período pós-revolucionário, entre 1930 e 1950, há boa apreensão das sugestões da guerra e da geografia e costumes nacionais, que se enquadram nos parâmetros da fotogenia. Os ciclos regionais de produção de cinema no Brasil dão conta dessa modalidade, no período silencioso, mas na chegam a se tornar modos de produção e representação sistemáticos. Depois desse período, as produções tendem a dar faturas estéticas de acordo a duas diretrizes: pastiches rocambolescos ou, muito mais produtivo, uma internacionalização, como nas artes plásticas, sob a inspiração do cinema de autor. Esse epíteto se torna canônico e sinônimo do bom gosto da elite européia, que na América Latina se caracteriza por sua ascendência de esquerda de classe média e os auspícios de outros setores da cultura, muito embora a presença do estado se mantenha no México de maneira determinante. No Brasil, as iniciativas frustradas de industrialização do cinema nunca contaram com apoio consistente do estado, sendo apenas por ele legislado, e notadamente no que corresponde ao seu conteúdo. De fato, a emergência do Cinema Novo ocorreu exatamente devido a que os modos de produção cinematográficos eram quase artesanais, permitindo a experimentação estética.

Como foi mencionado, no país uma espécie de impostura pós-revolucionária faz do estado o principal mecenas de um cinema progressista, com a criação dos sindicatos, enquanto segue com políticas antidemocráticas e uma economia dependente do capital externo e dos recursos primários. No Brasil, os incipientes ou frustrados intentos de industrialização do cinema não propiciaram uma influência determinante do meio até 1960,

com o advento do Cinema Novo, justamente quando esse setor da cultura mexicana entra em decadência. Como recorda Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*,

Tendo uma evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seu cineastas em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, à margem da cultura.²¹⁹

A democratização do país entre 1945 e 1964 implicou em uma efervescência cultural apenas vista durante o modernismo. Bossa Nova, teatro de Arena, tropicalismo, *Cinema Novo*, Centro Popular de Cultura (CPC), Instituto de Estudos Brasileiros (IESB), como foi visto, foram manifestações que reformularam a noção de cultura no país. No México, o processo pós-revolucionário foi na direção do liberalismo e as produções simbólicas institucionalizadas reproduziam, desde o decênio de 1920, a mesma imaginação *mexicanista*, sendo que o país havia mudado.

Entre os diretores de cinema que transcendem o período silencioso, no mandato de José Vasconcelos, e ainda assim mostram manejar bem o ofício e impõem a pauta para o ufanismo idílico nos anos posteriores, está Fernando de Fuentes (*El prisionero 13*, 1933, *El compadre Mendoza*, 1933 e *Vámonos con Pancho Villa*, 1935, e também *Allá en el rancho grande*, 1936), o grande inspirador de gêneros futuros (de la Revolución, rancheros etc.), que soe ter uma mirada oblíqua aos fenômenos históricos que relata, como na literatura a têm Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello e, posteriormente, como Juan Rulfo. Esse diretor, juntamente aos romancistas e aos artistas plásticos, compõem a base da iconografia mexicana que se perpetua até nossos dias, na falta de revisões que convoquem o público e agradem as autoridades. *El prisionero 13* é tão crítico da hegemonia do grupo militarista que havia ganhado a Revolução, que chegou a ser censurado por Lázaro Cárdenas em 1933, quando era ministro da Guerra, que ordenou a mudança da seqüência final. Os órgãos de censura do governo de Lázaro Cárdenas se assemelham aos do governo de Getúlio Vargas no Brasil, que em 1932 decretou o instituto da censura prévia das obras cinematográficas.

Certamente, confluem ainda para a codificação de um horizonte simbólico do mexicanismo oficial no cinema a presença de Sergei Eisenstein no país, que entre 1930-1931 filma cenas pitorescas das tradições indígenas e da geografia mexicana, que resultam um espécie de mosaico étnico reunido em *¡Que viva México!*. À parte, Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel rodam *Redes*, 1934, cuja história sobre a comunidade de pescadores indígenas mexicanos tem grande elaboração plástica. O filme teve o apoio da *Secretaría de Educación* em vários mandatos, posto que E. Gómez Muriel trabalhava na instituição, mas somente foi finalizada no cardenismo.

Esses diretores aproveitam a tradição muralista que plasma uma poética materialista da história e terminam de delinear as margens em que se moldam as artes e a imaginação no

²¹⁹ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1963], p. 3.

país nos próximos anos, pós-revolucionários de fato, mas retoricamente ancorados em uma Revolução idealizada. Ainda que seja *Janitzio*, 1935, de Carlos Navarro, o filme nacional que tratou primeiro apresenta e consegue resolver uma equação fílmica com os recursos mencionado (à parte do citado Fernando de Fuentes), e sobretudo a dupla Emilio *Indio* Fernández e seu iluminador (diretor de fotografía), Gabriel Figueroa, que elevam as figuras do nacionalismo, entre elas o indígena, a uma síntese universal que granjeia as miradas do mundo para a produção cinematográfica do país.

El clímax del nacionalismo cultural cinematográfico es la obra del Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo. La resonancia es internacional. Luego de comienzos chovinistas (La isla de la pasión de 1941 y Soy puro mexicano de 1941, donde Pedro Armendáriz y el Chicote deshacen una conspiración del eje para invadirnos), el Indio se sumerge en tragedias monotemáticas: la Pareja es destruida por la fatalidad que es la incompreensión social, la Naturaleza es la esencia de la patria, la belleza sobrevive al crimen, quien se sacrifica por los demás comprende el mundo. Así descritas, las películas sólo desmerecen, son el resultado de un programa fatigoso [...] Contempladas ahora, desmienten cualquier negación apresurada. Flor silvestre con Pedro Armendáriz y Dolores del Río o *Pueblerina* (1948) con Columbra Domínguez y Roberto Cañedo o *La malquerida* (1949) con Armendáriz y Dolores del Río o *Víctimas del pecado* (1950) con Niñón Sevilla, retiene una fuerza singular, no la de su proyección ideológica, sino la vehemencia lírica, el vigor, la excelencia visual de quien se siente develando el secreto de la nacionalidad al mostrar el destino irremediable de los amantes.²²⁰

Na chamada *Época de Oro*, notadamente durante a Segunda Guerra Mundial, os diretores que lidavam com histórias sustentadas por uma retórica visual de marcado *pathos* e com signos de sublimação da natureza, a raça e os valores nacionalistas são os privilegiados pelos sistemas de produção e distribuição no país e também pelas produtoras e distribuidoras norte-americanas. Como há um declínio da produção dos Estados Unidos e da Europa, dedicados às vicissitudes da guerra, ocorre um incremento na produção da América Latina, em especial do México, que ultrapassa a Argentina como principal pólo cinematográfico do mundo hispânico. A partir do governo de Lázaro Cárdenas, a política de nacionalização do petróleo, o surgimento de uma indústria nacional e suas bases operárias e urbanas, as novas classes médias e proletárias carecem de uma suporte para a organização dos símbolos. É precisamente quando o cinema mexicano entre em sua etapa áurea, que se consolida dois ou três anos depois. Há uma série de fatores que concorrem para que o cinema nacional alcance esse grau.

²²⁰ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, t. IV, México, El Colegio de México, 1977, p. 444.

[...] en 1936 ocurrió un milagro. Al mismo De Fuentes que había dado con *El compadre Mendoza* y con *Vámonos con Pancho Villa* muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario (aun desde posiciones estrictamente pequeñoburguesas) se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado por el cine mexicano desde la época muda: el melodrama ranchero, claramente influido por una tradición teatral española. Así salió a la luz *Allá en el Rancho Grande* con toda su teoría de arrogancias y noblezas terratenientes, su nostalgia de la Arcadia bucólica y su implícito rechazo a la Reforma Agraria.²²¹

Outro dado importante é o aumento substancial na produção que ocorre a partir da exibição com êxito do filme de Fernando de Fuentes. Em 1937, um ano depois, são produzidos 38 filmes, à diferença do ano anterior, em que são produzidos 25. Diz-se que mais da metade delas são réplicas do êxito de Fernando de Fuentes. Como se sugere, quando há mudança ideológica do diretor em relação a seus filmes anteriores, ele alcança uma empatia com o público, e o curioso é que isso ocorre justamente com essas novas modalidades do conservadorismo. Talvez o fato se explique porque em verdade quem vai ao cinema é a população urbana e, já desde aquele momento, uma maioria da classe média, pouco disposta à violência revolucionária, ainda que bastante cultivada pelo gosto nacionalista.

Em 1939 são produzidas 57 fitas e, segundo Emilio García Riera, “se contaban más de veinte exaltaciones folklóricas”,²²² epígonos das incisivas produções de Fernando de Fuentes. Entre 1931 e 1938 há uma proliferação de fitas com temas semelhantes, portanto não demora que a fórmula se esgote, em aparência. Em 1939, o governo de Cárdenas trata de promover a produção e a exibição com um decreto que determina que todas as salas de cinema devem projetar pelo menos um filme mexicano por mês. O estado favorece a produção de filmes de cunho indigenista e revolucionário, como *La noche de los mayas* e *Los de abajo*, de Chano Urueta,²²³ mas não censura as produções que se desviam.

Em 1939, por outro lado, filma-se um único êxito de bilheteria, com produção de Jesús Grovas e direção de Juan Bustillo Oro, *En tiempos de don Porfirio*, muito mais reacionária que *Allá en el Rancho Grande*, de Fuentes, e sinal do que se avizinha no que concerne à estética e à ideologia fílmicas. Em 1940, a indústria parece deprimida, e o casal Grovas e Bustillo Oro são outra vez os únicos que conseguem êxito, agora na comédia *Ahí está el detalle*, com Cantinflas, que se torna uma estrela sem precedentes no cinema regional.

²²¹ Emilio García Riera, *idem*, p.12.

²²² Emilio García Riera, *idem*, p.13.

²²³ Emilio García Riera, “El cine mexicano: una curiosa aventura”, en José Agustín Mahieu, (org.) *Panorama del Cine Iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica/Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990, p.71: “Durante la presidencia del general Cárdenas (1936-1940) se habían impulsado la independencia y ‘mexicanidad’ del cine, en una etapa que favoreció los proyectos de ambición artística y social. *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) inaugura el descubrimiento del indio como protagonista y su plasticidad. Afirmado desde 1940 en su desarrollo industrial, el cine conquista mercados y reconoce los premios en festivales. Aparte del Indio Fernández, se destacan obras aisladas, como el film *Raíces*, de Benito Alazraki, y sobre todo el notable documental *Torero* (1956), del español emigrado Carlos Velo.”

Os governos de Manuel Ávila Camacho e Miguel Alemán, em que também estão inscritas os filmes da *Época de Oro*, impõem uma clara distância de projeto em relação a Cárdenas e uma maior penetração no que tange à radicalização dos motivos nacionalistas. Durante a Segunda Guerra Mundial, o fomento norte-americano ao cinema mexicano e sua industrialização redonda na criação de sindicatos e outras instituições relacionadas com a dinâmica capitalista. Em 1941 estréiam dois diretores que são fundamentais para a manutenção da indústria. Julio Bracho, com *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!*, e Emilio Indio Fernández, com *La isla de la pasión*. Em 1942 se funda o Banco Cinematográfico, primeiro órgão de apoio explícito do estado á produção nacional. Nasce uma plêiade de *movie stars*: Dolores del Rio, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz e Pedro Infante, para citar alguns.

A despeito de a equipe mais influente do cinema nacional, Emilio Indio Fernández e Gabriel Figueroa, filmarem grande quantidade de fitas, são as primeiras, *Flor silvestre*, 1943, *María Candelaria*, 1944, *Maclovía*, 1945, *Río Escondido*, 1947, as mais importantes, de vez que combinam uma sensibilidade para o ofício cinematográfico com os motivos nacionais e temas de ascendência revolucionária ou indigenista. A notável fotografia de Gabriel Figueroa, muito inspirado em postulados muralistas e sugestões dramáticas da fotografia de Eduard Tissé e Paul Strand, colaboradores de Eisenstein e Zinneman, encontra a proporção representativa exata em relação à iconografia, aos tons, aos quadros e aos movimentos, para que Emilio Fernández possa desenvolver ser grande talento para contar histórias.

Passada a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos voltam a monopolizar a distribuição e se apoderam de vários estudios cinematográficos no México. A partir da década de 1950 a situação se transforma bastante, especialmente no que concerne ao tratamento formal e temático dado aos filmes e à sua circulação em âmbito nacional. Rodam-se filmes de maneira apressada para em seguida ser distribuídos também de forma expedita pelos productores e distribuidores, o que resulta em prejuízo do fator estético.²²⁴

Ambos os presidentes da República do período aludido, Manuel Ávila Camacho e Miguel Alemán Valdéz, liberais convictos, intensificam o processo de industrialização do país e sua cooptação com o capitalismo transnacional. A partir de então, como ocorre em outros lugares do mundo, se lida com as artes de acordo com o sistema da indústria cultural. O cinema ganha relevância e se consitui como frente de propaganda das ações do governo, com imagens alinhadas à meta de manter vivo o interesse dos investidores e do mercado internacional pelo país e sua idiosincrsia revolucionária, mestiça, exótica etc., já em pleno auge do capitalismo moderno. A grande exceção no momento é a inserção de Luis Buñuel à

²²⁴ Emilio García Riera, “El cine mexicano: una curiosa aventura”, *op. cit.* p. 71: “ Pero desde 1952, cuando se acentúa el control de la distribución norteamericana de films mexicanos, muchos estudios estaban en manos de empresas de Hollywood. Por fin, la banca mexicana nacionalizó la producción que financiaba, pero los impulsos variados y generosos que animaron la cinematografía hasta 1950 se sofocaron en un sistema de bajo costo y rapidez de factura (dos o tres semanas de rodaje) y un esquema de trabajo industrializado y en serie, con películas de bajísimo nivel. El melodrama ingenuo y maniqueo, el folklorismo falso de la comedia ranchera, la burda comicidad de Cantinflas, dominan un panorama cada vez más depresivo y sin cambios.”

produção nacional, com suas pequenas subversões ao sistema estético nos filmes que dirige no país entre 1946 e 1964, como *Los olvidados*, 1950, *Subida al Cielo*, 1951, *Simón del desierto*, 1951, *La ilusión viaja en tranvía*, 1953, *Ensayo de un crimen*, 1955, *Nazarín*, 1958, *El ángel exterminador*, 1962, entre outras. O cinema de *cabareteras*, com Niñón Sevilla como grande estrela, também anuncia uma alternativa, mas o marco didático que se lhes impõe aos filmes lhes retira o direito de dar o salto qualitativo.²²⁵

Nos anos de 1960, mesmo com a tutela dos governos de Adolfo López Mateos (1958-1964) e Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), há um movimento em direção ao cinema independente. Ademais do grupo *Nuevo Cine*, fundado em 1961, em 1965, por exemplo, se realiza o aclamado *Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje*, do qual sai vencedor *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, com participação de Juan Rulfo. Cabe a nota que antes, em 1960, houve um média metragem, *El despojo*, de Antonio Reynoso e Rafael Cordiki, de 1960, que também contou com a participação de Juan Rulfo e também foi filmado sob a égide cinema *independiente*, o que no México significava enfrentar uma política poderosa de fomento dos estúdios, liderado pelos sindicatos, e apoiado oficialmente pelo estado. À diferença da tradição de cinema autoral no Brasil (Alberto Cavalcanti, Mário Peixoto e principalmente Humberto Mauro) devido à falta de sistemas industriais fortes, os cineastas independentes do México tiveram pouca incidência sobre a história do cinema nacional e sobre a poética cinematografia.

Foi nessa atmosfera que se proporcionou a oportunidade para Carlos Velo, um espanhol exiliado no México, filmasse a primeira versão de *Pedro Páramo*, com uma estrutura oficial, mas com o perfil de cinema de autor, com a participação de eminências como Carlos Fuentes, quem adapta o romance, Gabriel Figueroa na fotografia e John Gavin no papel principal. O diretor, que não obtém um bom resultado na transposição, não obstante, é reconhecido principalmente pelo documentário *Torero*, muito bem realizado, de maneira independente, em 1956.

Esses anos de crítica aos métodos industriais no cinema junto com o modelo de política nacionalista de Luis Echeverría marcam uma fase de certa efervescência de idéias no país. Os métodos de realização de uma política cultural progressista, para reforçar a imagem que passa o presidente de um país que tem um mesmo partido no governo desde 1929, é semelhante à época de José Vasconcelos, muito embora já esteja ancorada nos

²²⁵ Héctor Aguilar Camín, “Nociones presidenciales de cultura nacional. De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz, 1920-1968”, *En torno a la cultura nacional*, México, SEP, 1982, p. 93, faz um balanço das propostas de política cultural dos presidentes mexicanos em boa parte do século XX: “El trayecto es el de una degradación. Empieza el 6 de febrero de 1920 con la exposición de motivos para crear la secretaría de Educación Pública –se federaliza la enseñanza–; termina el 2 de octubre de 1968 con las balas que preservan, entre otras cosas, la integridad del patrimonio espiritual e histórico de México en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco. El párrafo fundador quiere ‘Salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultura generosa y enaltecedora, y no de una casta, sino de todos los hombres.’” A citação do autor se refere à “Exposición de motivos del proyecto de Ley para crear la Secretaría de Educación Pública, 6 de octubre de 1920”, *Los presidentes de México ante la nación. Manifiesto y documentos de 1821 a 1966*, editado pela XLV Legislatura de la Cámara de los Diputados, México, 1966, 5 vols. Camín mantém uma posição crítica acerca das posições presidenciais sobre a cultura. Dos presidentes mencionados no texto, o único ao que o autor dispensa alguma legitimidade é Lázaro Cárdenas.

meios audiovisuais e na lógica da indústria cultural. O estado se consagra na posição de grande mecenas da investigação, produção e distribuição de obras de arte no México, mas deve compatilhar suas estratégias com outros atores da vida política e cultural do país, especialmente com os empresários dos meios de comunicação.

Como já dissemos, o cinema passa de um período de alguma cooptação, durante o mandato de Álvaro Obregón, a um de crítica, com o diretor Fernando de Fuentes, que produz durante o Maximato e o governo de Lázaro Cárdenas, e depois retorna a uma clara apologia dos argumentos oficiais, com o *Indio* Fernández e a industrialização referente à *Época de Oro*, para, logo em seguida, afastar-se de novo, nas décadas de 1960 y 1970. Não obstante, esse último afastamento é considerado aqui como um resumo ideológico dos paradoxos pós-revolucionários.

O estado se torna o principal controlador da produção cinematográfica, por intermédio dos sindicatos e nos decênios de 1960 e 1970 essa posição se potencializa, mesmo quando as sugestões estéticas dos filmes pareçam ensejar distância de suas diretrizes. O movimento do *Nuevo Cine* (1961), cujos signatários do manifesto de formação do grupo advogavam por certa independência das instituições do estado, não chega a amadurecer esteticamente. Tolerados como uma dissidência, o grupo acaba projetando as incertezas da posição política nacional em um momento em que as posições políticas se tornam um dado de valor estético, como se nota nos manifestos dos grupos de cinema que se formam pelo mundo inteiro, especialmente o Neo-Realismo italiano, o *Cinema Direto* (*Direct Cinema*), e o Cinema Novo brasileiro. No México, a ambigüidade ideológica do estado não promove a renovação dos valores em outras áreas, especialmente naquelas que reclamam o uso da imaginação e da simbolização, tais como o cinema.

Se contemplamos as relações internacionais, por exemplo, na época de Luís Echeverría (1970-1976), nota-se que o presidente mantém relações amistosas com Cuba e com os Estados Unidos, isto é, logra estar equidistante dos pólos que regem os destinos mundiais naquele momento. O grau de cooptação dos cineastas com o governo ou com as causas nacionais é pendular e pode depender da ingerência do estado nos processos de produção e distribuição dos filmes, ainda que haja variantes que intermedeiam essa relação.²²⁶ A situação

²²⁶ É preciso citar desde logo um ensaio de Jaime Tello, “Notas sobre la política económica del ‘nuevo cine’ mexicano”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp.113-124: “El regreso al mercado del cine de las compañías norteamericanas al término de la segunda guerra y la estructura de la industria fílmica nacional, diseñada en estas mismas fechas por los capitalistas del cine mexicano y el Estado en función de una fácil y rápida rentabilidad, tanto económica como ideológica del medio, serían factores importantes que llevan a nuestro cine a una grave crisis que tendrá su punto más álgido al finalizar los años sesenta. “[...] Si bien la intervención estatal a nivel económico y administrativo es un fenómeno que va en aumento a partir de la absorción por el gobierno del Banco Cinematográfico en 1947, sus nuevas manifestaciones –concentración de la mayoría de las empresas que conforman la industria y rehabilitación de la imagen del cine mexicano en el país y en el extranjero- presentan diferencias con respecto a la anterior política que la clase dominante ejerció en la cinematografía.“[...] Pero si el control económico era importante, el control ideológico político también se manifiesta férreamente. Con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, que convertía a la secretaría de Gobernación el principal ‘supervisor’ de los contenidos de las películas y su eficaz labor desarrolla en pro de que estos contenidos no afectaran en lo más mínimo la sacrosanta paz que el país –léase clase dominante- necesitaba para su santo desarrollo, se crea tal inmovilidad en la temática del cine mexicano que lleva a sus realizadores a frecuentar una y

do cinema no México, então, pode-se explicar com o fato de que o meio tem uma raiz econômica e industrial que termina orientando quase todas as suas propostas, inclusive as internas e específicas de seus planos técnicos, formais e de conteúdo. Como a economia nacional é bastante regulada pelo estado, na indústria do cinema os diretores abraçam recursos narrativos aceitos de antemão, salvo exceções, o que não poucas vezes resulta em imposturas estéticas, mas sob o signo da liberdade ideológica, e têm o fim de satisfazer igualmente o mercado e os censores.

mil veces cada vez con peores resultados el género melodramático como única posibilidad de no enfrentar directamente a la 'censura oficial'. [...] Es necesario notar que si bien fue el estado la única fuerza capaz de hacer efectivo el negocio y el 'espectáculo', su estrategia –rodeada de un lenguaje nacionalista que cuestionaba los errores del pasado- basada en viejas demandas económicas de los trabajadores y en también viejas 'necesidades culturales' de un sector de la pequeña burguesía intelectualizada (críticos, jóvenes cineastas y cinéfilos 'avanzados'), les permitió contar con el apoyo de estos grupos para neutralizar más fácilmente los obstáculos que sus antiguos aliados, los productores privados y algunos líderes sindicales, interpusieron en su cambio. Pero la formación de esta base social, necesaria para el avance de la política cinematográfica oficial, ayudó también a ocultar las verdaderas tendencias del aparente mecenazgo progresista de la administración Echeverría. [...] Así, la ilusión de que la propiedad estatal del cine en el capitalismo asegura un futuro promisorio, consideramos no representó más que una posición ideológica sustentada por el Estado y que cundió en el ambiente cinematográfico, impidiendo en su momento, la real ubicación del problema. [...] Exhibición. Controlada por un reducido grupo de monopolios (Operadores de Teatros, Circuito Montes, Organización Ramírez), la exhibición cinematográfica se ha mantenido a través del tiempo y a pesar de la crisis, como el único sector rentable de la industria del cine en México.[...]Si analizamos las enormes sumas de dinero que van a parar a las arcas estatales por medio del impuesto a la exhibición cinematográfica, que implica un 18 por ciento de las entradas brutas de todas las salas del país y que las principales recaudaciones se logran con las exitosas películas norteamericanas, no es difícil entender las 'razones' que han llevado al Estado a permitir durante años el control que sobre nuestras pantallas ejercen las transnacionales del cine, que gozan además de un bajísimo sistema impositivo, similar al de las distribuidoras nacionales.”

2.3. Hábitos estéticos da tradição *regionalista* no Brasil, da *novela de la Revolución* no México e seus correlatos no cinema

Nestas linhas vou me dedicar à descrição dos gêneros de representação narrativa mais importantes no Brasil e no México no século XX, a saber, o regionalismo e os romances e os filmes da *Revolución*. Como já formulei antes, me concentrarei mais no caso mexicano por desconhecido entre nós. Especialmente, falarei dos encontros e desencontros entre uma modalidade de representação e outra (cinema e romance) em sua manifestação regionalista ou da Revolução, e assim reiterar ou refutar, com justificas diversas, os axiomas supostos e estabilizados pelos estudos que já citei ou serão referidos agora. A tarefa de reunir obras verbais e fílmicas resulta numa espécie de cotejo que ressalta o consenso simbólico em torno das idéias de regionalismo e da influência social da *Revolución Mexicana*.

No Brasil, a questão do federalismo adotado desde a primeira Constituição, 1824, isto é, da parcela de autonomia que cabe aos estados diante da administração central, sempre foi objeto de discussão. Com o fim da influência econômica nordestina, na passagem dos séculos XVIII para o XIX, e das relações sociais que a circunstância declinante acarreta, a representação mais consistente que se tem do nordeste e de sua relação com a modernidade vinda das metrópoles do sudeste, em ascensão, está nas obras de seus cientistas sociais e de seus poetas e ficcionistas.

Devido aos constantes embates entre as diferentes regiões em relação às medidas adotadas pelo governo executivo federal, no Brasil tendeu-se a cultivar um tipo de sentimento nacionalista dentro de cada região, ciosa de suas tradições, o que no plano da ficção fica claro desde a obra panorâmica de José de Alencar até os ciclos regionais de cinema. O caso nordestino se torna exemplar ao serem observadas as muitas reações políticas havidas desde antes da Independência²²⁷ até o *Manifesto Regionalista*, 1926, de Gilberto Freyre,²²⁸ claro protesto ao regionalismo elaborado na rua Augusta pelos modernistas. A complexidade que o fenômeno apresenta deve ser reduzida aqui, onde me concentrarei apenas na questão da mimese, isto é, como o regionalismo formula uma unidade simbólica que funciona como representação de uma dimensão específica da nacionalidade brasileira.

Essa redução não facilita muito o trabalho, pois nos faz passar por encruzilhadas tais como a que nos apresenta a questão do cinema brasileiro. Se afirmarmos que existe um modo de representação regionalista, que ademais se confunde com o nacionalista, como vimos anteriormente, esse não se esgota na produção fílmica dos ciclos regionais. A existência desses é um fato que, talvez, denuncie a falta de política unificada para o audiovisual até meados do século passado, algo que foi parcialmente sanado apenas com a criação da Embrafilme, em 1969, no regime militar. Como Antonio Candido, acredito que

²²⁷ Dos três levantes ocorridos à época da Independência, Inconfidência Mineira (1789), a Conjuração dos Alfaiates (1798) e a Revolução de 1817, as duas últimas foram no nordeste, na Bahía e em Pernambuco, respectivamente.

²²⁸ Gilberto Freyre, *Manifesto regionalista*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1976 [1926].

“nosso nacionalismo foi antes forjado em posições regionalistas.”²²⁹ A explicação de Boris Fausto para a especificidade da situação brasileira ajuda a que vejamos sob um prisma semelhante os eventos políticos e os estéticos:

Oligarquia é uma palavra grega que significa governo de poucas pessoas, pertencentes a uma classe ou uma família. De fato, embora a aparência do país fosse liberal, na prática o poder foi controlado por um reduzido grupo de políticos em cada Estado.

A República concretizou a autonomia estadual, dando plena expressão aos interesses de cada região. Isso se refletiu no plano da política através da formação de partidos republicanos restritos a cada Estado. As tentativas de organizar partidos nacionais foram transitórias ou fracassaram. Controlados por uma elite reduzida, os partidos republicanos decidiram os destinos da política nacional [...]²³⁰

A análise pausada que dedicarei aos romances e a alguns filmes mexicanos corresponde a uma necessidade de situar o leitor daqui nos processos de representação da Revolução, que foi o evento que abarcou a imaginação nacional inclusive mais incisivamente do que fez o regionalismo nordestino na literatura e no cinema brasileiros. Sobre esses últimos serei mais sintético, de vez que muitos dos meandros de conformação de seu sistema representativo são conhecidos ou intuídos pelo leitor nacional. Portanto, categorias como isotopia e cronotopia são dispensáveis na análise do caso dos romances e filmes brasileiros, mas serão fundamentais para a compreensão do caso mexicano. Resta dizer que no título deste capítulo utilizo a categoria *habitus* (hábito), cunhada por Marcel Mauss e reaproveitada por Pierre Bourdieu, para mostrar como são adquiridas predisposições simbólicas duradouras e intercambiáveis dentro de cenários sociais determinados.²³¹ Essa noção de alguma maneira identifica as funções que o regionalismo e o gênero da *Revolución Mexicana* tiveram em seu âmbito de atuação e são nomenclaturas que resumem esse horizonte de figurações e significações plausíveis nos dois países, e significam consensos da imaginação.

Certo tipo de romance regionalista nordestino e social foi hegemônico no espectro editorial brasileiro até o surgimento de Clarice Lispector, em 1944, com *Perto do coração selvagem*.²³² Sua incidência sobre o cinema, no entanto, apenas se faria notar a partir do

²²⁹ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, op. cit. p.113.

²³⁰ Boris Fausto, *História do Brasil*, op. cit. p. 261.

²³¹ Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Glencoe, III, Free Press, 1954 [1925].

²³² Não digo que não houve uma prosa citadina no Brasil. Seria impediável descurar romances sobre a corte, tais como *Senhora*, do mesmo José de Alencar, *Memórias de um sargento de milícias*, 1852-53, de Manuel Antônio De Almeida, sem falar em Machado de Assis, Lima Barreto, ou dos escritos de João do Rio. Mesmo com os mosaicos da vida dos imigrantes na cidade de São Paulo contida na obra de Antonio de Alcântara Machado (*Brás, Bexica e Barra Funda*, 1928, por exemplo), ocorre que o advento da modalidade brasileira da vanguarda histórica internacional, foi mesmo nacionalista e isso correspondeu, devido às dimensões do país e da especificidade das suas relações políticas, como a questão do federalismo, a ser regionalista. No meu entendimento, como outras séries históricas, tanto da literatura (realismo social italiano, norte-americano etc.) como da política internacional, emergência dos totalitarismo europeus, a alternativa do socialismo, as correntes críticas ao capitalismo, represaram o gosto brasileiro para aquelas obras expressivas que melhor condensassem esses dados, e certamente o romance social do nordeste o fez.

Cinema Novo, de vez que antes, *grosso modo*, a reprodução fílmica do nordeste estava limitada a um par de tentativas isoladas, tais como *Alô, alô, Brasil!*, 1933, de Wallace Downey, João de Barros e Alberto Ribeiro, uma espécie de documentário musical produzido pelos Estúdios Cinédia e a primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro, em que o nordeste aparecia episodicamente, ademais do mítico filme *Lampião, o rei do Cangaço*, 1936, de Benjamin Abrahão, mais ou menos independente, e, mais tarde, *O Cangaceiro*, 1953, de Vítor Lima Barreto, produzido pela Vera Cruz, companhia que se distinguiu por ser o último suspiro da idéia de industrialização do cinema aqui.

Os também chamados ciclos regionais de cinema, ou *surtos regionais*, segundo Alex Viany,²³³ puderam fornecer alguma base iconográfica para a representação do nordeste e do Brasil profundo tão ao gosto das narrativas literárias e fílmicas de parte do século XX, mas se ocorreu se tornou um estímulo quase subliminar, ainda que Glauber Rocha faça constantes reivindicações aos esforços de Humberto Mauro, artífice do Ciclo de Cataguases. Por certo, pareceria que à falta de uma referência cinematográfica sólida, parte dos diretores do Cinema Novo foram buscar no movimento modernista de 1922 e no romance do nordeste, as bases para vários de seus filmes, daí a profusão de adaptações. Todavia, como eu já disse, Glauber Rocha, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, chegou a indicar alguma tradição, especialmente a que lhe era cara, no caso, a que tinha Humberto Mauro como inspiração, mas também admite que Humberto Mauro foi ele mesmo inspirado pelos romancistas do período, o que propõe alguma coerência no lastro de referências do cinema novo.²³⁴ De qualquer maneira, para o mesmo Alex Viany, essa verve sertaneja no cinema começou mesmo com *O Cangaceiro* e levou a *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, de Glauber Rocha:

Ganhando um prêmio de “filme de aventuras” em Cannes, *O Cangaceiro* foi uma das primeiras produções brasileiras que realmente obtiveram projeção internacional. Não obstante a timidez e a falsidade com que Lima Barreto enfrentou seu tema – tratado quase à estrangeira, mais como um pitoresco melodrama de banditismo do que por sua validade social ou simplesmente humana-, o filme serviu para revelar um cineasta de talento, e, mais do que isso, todo um rico filão, que viria desembocar, num nível e num tom incomparavelmente mais responsáveis, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...]²³⁵

²³³ Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, p. 139. Já a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, organizada por Fernando Ramos e Luiz Felipe Miranda (org.), São Paulo, Senac, 2000, p. 126, diz que “A década de 20 foi caracterizada pelo surgimento dos Ciclos Regionais nos mais variados pontos do país. O Ciclo de Cataguenses, o Ciclo do Recife e o Ciclo de Campinas são importantes.” Todos eles, no entanto, tendiam a produzir filmes com ambiente local e com algum tipo de apologia folclórica e paisagística. Para Alex Viany, p. 139, o “grande talento criador surgido nesses tempos heróicos foi o de Humberto Mauro, diretor do clássico *Brasa dorminda*, 1928.

²³⁴ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, op. cit. p.46: “A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino- é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de uma caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa Lobos [...].”

²³⁵ Alex Viany, *Introdução... op, cit.* p. 142.

Tanto Fernão Ramos como Glauber Rocha admitem que a expressão de uma imaginação nacional moderna, ou um *sensorium*, o que ao menos para o cineasta baiano queria dizer uma modalidade de representação no cinema semelhante à ocorrida com o romance social nordestino, apenas ocorreu mesmo a partir do *Cinema Novo*, em que as condições históricas, estéticas e da própria incapacidade de o cinema brasileiro alcançar uma dimensão de grande indústria ficou clara.

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema brasileiro.²³⁶

No campo do chamado romance regionalista, neste capítulo comentarei muito sumariamente as ficções *A bagaceira*, 1928, de José Américo de Almeida,²³⁷ *O quinze*, 1930, de Rachel de Queiroz²³⁸ e *Crônica da casa assassinada*, 1959, de Lúcio Cardoso,²³⁹ como se fossem representantes de três fases do regionalismo, dois do nordestino e o último do mineiro. De fato, esse romance conta com características que prenunciam a decadência dos postulados narrativos considerados nos primeiros tipos, ao menos no que tange à literatura. Creio que as primeiras obras de João Guimarães Rosa já anunciam uma nova visão do sertão, fosse mineiro ou nordestino, esse *mundo* subjacente ao território brasileiro, e em *Sagarana* (1946), que é uma versão do livro *Contos*, de 1936, marca um ponto de inflexão, extremada, sobre a perspectiva desse tal *mundo*. Todavia, *Crônica da casa assassinada*, leva ao interior do Brasil um contingente de personagens em que se intui uma nova complexidade psicológica, de outra vertente que não a dos nordestinos e tampouco a de Guimarães Rosa, mas católica, culposa, obscura, operando uma espécie de modernização no tipo de racionalidade que até então era alvo de representação dos escritores regionalistas.

No caso do *romance do nordeste* aqui comentado, ambos os representantes têm preocupações sociais, são mesmo *romances sociais*, mas convém recalcar uma certa vertente conservadora e romântica em *A bagaceira*, cuja substância de idealismo gratuito está menos na linguagem e na estrutura narrativa e mais nos contornos dos personagens e na história, de ânimo passadista. Já *O quinze* é um texto mais afinado com as vanguardas do realismo social e, muito embora mais lírica, fica mais próxima da visão de Graciliano Ramos, por exemplo.

Mesmo que temporalmente sutil, ou que dê a impressão de ser *editado* ou *montado* em cenas ou em seqüências, que agregue um glossário para aclarar os regionalismos, que a história seja contada com um fraseio curto e ágil, sem tempo para descrições interiores, entre outros dados formais relevantes, o romance de José Américo de Almeida propõe uma visão

²³⁶ Glauber Rocha, *Revisão...op. cit.*, p. 47.

²³⁷ José Américo de Almeida, *A bagaceira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2004 [1928].

²³⁸ Rachel de Queiroz, *O Quinze*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984 [1930].

²³⁹ Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1963 [1959].

de mundo romântica do fenômeno que retrata, mas com uma roupagem renovadora, tal como faria mais tarde, em 1932, José Lins do Rego, em *Menino de engenho*. Talvez por isso fora tão bem recebido pelos escritores católicos, do talhe de Alceu Amoroso Lima, e tenha gozado de largo êxito quando foi lançado, tendo de imediato quatro edições, duas no nordeste e duas no Rio de Janeiro.²⁴⁰

Como fala das regiões do brejo e do sertão da Paraíba ao início do século passado, na terrível estiagem entre 1914 e 1915, deixa muito claro os cronotopos da ação. Ademais, ao tratar do tema do retorno do filho do fazendeiro que foi estudar na cidade e traz idéias de justiça social e produtividade, confirma um filão do gênero. A volta de Lúcio, por exemplo, acarreta sua iniciação sexual e sua paixão pela rude Soledade, uma retirante que tem abrigo na fazenda do pai do jovem, Dagoberto (e é por ele violentada), portanto, um amor impossível; ademais, opera a organização dos peões contra a exploração do canavial e otimiza a produção com maquinaria agrícola. O narrador, para reforçar essa impressão de ordem, é do tipo heterodiegético ou onisciente, que imprime a Lúcio os contornos de grande herói, impassível, racional, que de posse de seu conhecimento teórico lapida o mundo dos latifúndios nordestinos.

Importa notar que o estilo mais objetivo demonstrado no romance, algo que de alguma maneira, ao início do século, ainda era novidade na literatura de ficção, está permeado por uma simbologia conservadora, positivista, que tende a acreditar no poder do bom-senso e da razão para lidar com os empregados brancos aos quais deve civilizar, e consegue. Mesmo assim, esse mesmo estilo ainda está impregnado do vezo da descrição minuciosa do espaço, das pessoas e das coisas que mais tarde se amainaria. Transcrevo a seguir um fragmento da parte final de *A Bagaceira*, que condensa as impressões sobre o estilo do autor (nem tão sóbrio como Graciliano Ramos nem tão retórico como José de Alencar), sobre a capacidade de tudo ver e compreender do narrador e sobre a mentalidade de Lúcio:

Quando o Marzagão começou a ser feliz, passou a ser triste.

A alegria civilizava-se. Já não era o povo risão dos sambas bárbaros. Tinham sido abolidos os cocos. E as valsas arrastavam-se, lerdamente, como danças de elefantíases.

Lúcio notava que havia gerado felicidade, mas suprimira a alegria.

Observava a nova psicologia da ralé redimida. Impaciências vagas. A inspiração dos brios humanos convertia-se na indisciplina do trabalho. A personalidade restaurada era um assomo de rebeldia.²⁴¹

Romance cujas premissas são moralistas e conservadoras, *A Bagaceira* tem, entre seus créditos, o de instaurar várias das constantes que caracterizariam os textos regionalistas

²⁴⁰ M. Cavalcanti Proença, no estudo introdutório “A bagaceira”, em José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, op. cit. p. xx, confirma essa informação.

²⁴¹ José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, op. cit. p. 139.

posteriores, que se tornariam hegemônicos durante certo tempo e conformariam uma base importante para a imaginação e o gosto literário. Primeiro, deu registro moderno de uma poética do flagelo social da seca e da situação de injustiça social nos latifúndios nordestinos, algo que não parecia passível de vocalização literária, apenas sob a égide do naturalismo, à Rodolfo Teófilo ou Valdomiro Silveira, ou desse romantismo tardio, afinal naturalista ele também, ao qual o mesmo José Américo de Almeida pertence.²⁴² De outro lado, indica um estilo mais próximo à reportagem, que seria um ganho para alguns prosadores futuros, muito embora ainda não consiga se aproximar da radicalização estilística que se operou na prosa mexicana com os primeiros romances da Revolução, como veremos adiante, e tampouco seja um precursor, no sentido estrito, dos regionalistas mais brilhantes, como Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa. Sua maior contribuição foi, contudo, a de inaugurar um arranjo iconográfico do nordeste com materiais que se tornariam as marcas mais visíveis de estabilidade do gênero: o sol, a terra, o clima, os corpos humanos, os animais e as plantas ganham um estatuto do qual não gozavam antes, e são, talvez a partir desse romance, os principais motivos de figuração e significação dos que lhe sucederiam.

Já em seu romance de estréia, Rachel de Queiroz propõe uma virada estilística na prosa regionalista nordestina, mas principalmente substituiria o maniqueísmo gratuito por uma idéia mais complexa das relações humanas e da circunstância regionalista nordestina. A virada estilística que Augusto Frederico Schmidt arrogou a uma naturalização dos acontecimentos, parece ter como registro matriz a prosa jornalística.²⁴³ O narrador, também em terceira pessoa e onisciente, não obstante lançaria luz a personagens assentados no mundo que retrata, com uma mediação burguesa diversa à de José Américo, oligarca, que acabou por degenerar em antagonismos muito rasteiros. Mas *O Quinze* consigna, mesmo sob novo foco, algumas dessas grandes figuras iconográficas da representação do nordeste já desde as primeiras linhas, em que sugere que o conflito entre o clima e o trabalho será resolvido sob novos termos que, ademais, seriam em parte estabelecidos por uma mulher, o personagem Conceição:

Vendo a vó sair do quarto do santuário, Conceição que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a:

- E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês...Nem por você fazer tanta novena...

- Tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até em abril.

²⁴² Idem, p. 134. Nesse sentido, a seqüência do julgamento do peão que assassinou o capataz tirânico é ilustrativa. O narrador, no ápice de sua altivez, diz que Lúcio, em pleno tribunal do município, recordou ao juiz que o homem matou em legítima defesa, após longos anos de ameaças e tratamento desumano:

“O doutor Marçau entrou a orar neste tom:

- o promotor acusou o réu em nome da sociedade e eu acuso a sociedade em nome do réu.”

²⁴³ Augusto Frederico Schmidt, “Uma revelação – O Quinze”, em Rachel de Queiroz, *O Quinze*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, p. xxix: “Não será uma obra perfeita. Faltará ao O Quinze alguma coisa mais para que se o possa chamar precisamente de romance –mas que simplicidade, que sentido perfeito da realidade, que ausência de má literatura, que força direta de contar e de escrever! [...] Tudo se passa em O Quinze, dentro de um ambiente de absoluta realidade, tudo acontece com a mais perfeita naturalidade, naturalidade que é mantida em todo o livro sem nenhuma queda.”

[...] Estaria com a razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse *umas idéias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô.

Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais idéias, estranhas e absurdas à avó.

Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seus usos idéias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa.²⁴⁴

Se uma das constantes do regionalismo é propor um regime representativo baseado na geografia, na toponímia locais, nos costumes, enfim revelando até nisso sua idiossincrasia, *O Quinze* não se furta à regra, malgrado dê a ela uma nova roupagem, vinculada ao estilo da autora e à personalidade do narrador. As inúmeras alusões a lugares de fácil reconhecimento (*Logradouro*, o nome da propriedade de Dona Inácia, as cidades cearenses de Quixadá, Fortaleza, São Paulo) não são pitorescas, mas naturalizadas, como referiu Augusto Frederico Schmidt. O esquema temporal é linear, mas há uma certa sensação de ruptura entre os capítulos, quando há referências entre a migração de Dona Inácia e de Conceição, de trem, e de Chico Bento, Cordulina e seus filhos, em cangalha de burro. E as descrições mais típicas e que ensejam o melodrama, são rápidas e evitam a facilidade da lágrima:

Debaixo de um juazeiro grande, todo um bando de retirantes se arranchara: uma velha, dois homens, uma mulher nova, algumas crianças.

O sol, no eu, marcava onze horas. Quando Chico Bento, com seu grupo, apontou na estrada, os homens esfolavam uma rês e as mulheres faziam ferver uma lata de querosene cheia de água, abanando o fogo um chapéu de palha muito sujo e remendado.²⁴⁵

Decerto, esse sistema de descrição, que não significa uma digressão temporal, espacial e nem temática, isto é, que se incorpora naturalmente ao fluxo da narração, como o faz a imagem cinematográfica, por exemplo, de alguma maneira antecipa a completa ausência de descrição convencional que se percebe no romance *S. Bernardo*, que apareceria quatro anos mais tarde. Agora, o fato de haver um distanciamento do melodrama em *O Quinze* não significa ausência de patetismo, visível, especialmente, quando Josias, o filho de Cordulina e Chico Bento come manipeba e, envenenado, sucumbe diante dos pais e de uma pedra velha que sentencia: “-Tem mais jeito não...Esse já é de Nosso Senhor..”²⁴⁶ Ou no racismo invejoso e ciumento de Conceição quando soube que Vicente, seu primo de segundo grau e que havia ficado sozinho na fazenda enfrentando a seca, poderia estar namorando Josefa: “- Eu

²⁴⁴ Rachel de Queiroz, *O quinze*, *op.cit.*, p. 3.

²⁴⁵ Idem, p. 24.

²⁴⁶ Idem, p. 35.

já tinha ouvido dizer...tolice de rapaz! A moça exaltou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça: -Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?”²⁴⁷

Por último, antes de uma análise mais acurada do panorama do romance e do filme da *Revolución Mexicana*, gostaria de comentar algum aspecto do regionalismo mineiro, cifrado no romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, uma novidade no espectro da literatura brasileira. Sem um narrador que dê o eixo da trama, os capítulos são relatos escritos por diferentes personagens envolvidos na história (André, Nina, farmacêutico, médico, Ana, Betty etc.), que é contada por todos eles de diferentes perspectivas e, o mais intrigante, mediante discursos vários que dispensam um narrador convencional (salvo nas *narrativas* do médico e do padre). Assim, a história é exposta ao leitor em fragmentos de diários (André, Betty), confissões (Ana), cartas (Nina, Valdo) e depoimentos (Valdo, Coronel).

Essa disposição provoca, por exemplo, uma ausência de descrições exteriores. Esse fato estimulou que na primeira edição do livro, de 1959, a José Olympio tenha publicado o romance com a ilustração de uma planta que indique a localização dos cômodos da casa na Chácara dos Menezes, uma antiga fazenda próxima das cidades de Vila-Velha e Queimados, nomeadas no texto. Afora essa conseqüência formal, tampouco há personagens tipo, e nem mesmo os que possuem alguma profissão, como o coronel, o farmacêutico, o medico e o padre, representam algum arquétipo de cunho regionalista.

Outro dado fundamental, que estabelece a especificidade do romance entre os regionalistas do nordeste ou mesmo de Minas, é que o estilo de todos os relatos passa longe da exaltação retórica nordestina (José Américo de Almeida ou Jorge Amado) ou do parquíssimo estilo de Graciliano Ramos, e está ainda mais distante do seu conterrâneo, João Guimarães Rosa. Creio, no caso de Lúcio Cardoso, que ele se aproxima de *Rashomon*, 1915, de Ryunosuke Akutagua (filmado em 1950 por Akira Kurosawa), por remeter a um evento de diferentes perspectivas, dos filmes de Humberto Mauro, no lirismo contido, e de *O ciúme*, 1953, de Alain de Robbe-Grillet. De fato, o contato com Robbe-Grillet ocorre também no esfacelamento da trama, que permanece, até certo ponto, difusa e sem solução. Entende-se com isso, também, que a unidade espaço-temporal é forjada sem o recurso da causalidade tradicional de início-meio-fim. De fato, o romance começa com um capítulo intitulado “Diário de André (conclusão)”, mas na verdade não conclui, apenas coloca o leitor *in medias res*.

Se no caso do gênero da Revolução Mexicana, podem-se ver quase de imediato correlações entre as representações verbais e as fílmicas, no Brasil essa homogeneidade não ocorre. Não quero dizer com isso que os modelos de mimese em ambas as expressões culturais mexicanas sejam idênticas, mas o fato de existirem vertentes relacionadas com a Revolução nos dois meios expressivos, concomitantemente, já supõe uma base de análise. No Brasil, isso não ocorre com a sistematização de lá, especialmente com a simultaneidade com a qual no México se apresenta. Aqui, como explicita Alex Vianny, o gênero nordestino ou

²⁴⁷ Idem, p. 38.

sertanejo no cinema apenas surgiu mesmo no decênio de 1950, e tão-somente com o movimento do Cinema Novo ou a partir de 1960 houve entusiasmo pelos modos de figuração desse horizonte simbólico no cinema.

Malgrado haja um registro fílmico valioso das ações do *ciclo do Cangaço* (que durou entre 1877 e 1940, com a morte de Corisco), feito por Benjamin Abrahão Butto, como já foi dito, quem intitulou as tomadas que registrou dos movimentos de rebeldia anarquista e caridosa de Virgulino Ferreira, *Lampião, o rei do Cangaço*, em 1936, essas seqüências foram apreendidas pelos aparelhos da repressão do Estado Novo e se tornaram, durante largo tempo, outro mito que anuviava a história do movimento. Paulo Gil Soares, pouco antes do golpe de 1964, conseguiu recolher algumas dessas tomadas que estavam em depósitos oficiais e editá-las para seu filme *Memória do Cangaço*, 1965. Cabe a nota que Gil Soares foi assistente de direção de *Deus e o diabo na terra do sol*.²⁴⁸ Procedo a seguir à análise do gênero narrativo da *Revolución Mexicana*.

Como o fenômeno da Revolução Mexicana se tornou mesmo um sistema, como foi visto já, muito mais do que na tradição regionalista brasileira, literária e cinematográfica, é correto afirmar que os modelos de mundo que apresentam o cinema e a *novela de la Revolución* são distintos, não obstante compartilharem um mesmo horizonte genérico e haver muitas coincidências na trajetória dos discursos, algo que o distancia da modalidade brasileira. Em grandes traços, esse sistema de representação conformado pelo romance e pelo cinema da Revolução Mexicana, passa da intenção documental e personalista, do fragmento relacionado com o personagem, com a tomada direta, descritiva, denunciatória, à sublimação alienada, às vezes sem sentido e *kitsch*, até que finalmente alcança a consciência paródica. É possível que no romance o processo não haja sido linear, mas os resultados confirmam alguma convergência com o cinema, mesmo que a especificidade dos meios imponha divergências.

No México, sempre relegando o domínio do muralismo, vou me dedicar a assentir, na medida do possível, o fato de que desde o registro inicial que os artistas fazem do movimento revolucionário e de suas conseqüências institucionais, a literatura tem uma preeminência estética em relação ao cinema. Como no caso do regionalismo brasileiro, narrativamente mais maduro, o romance também problematiza mais o regime moral que emergiu da guerra de Revolução. As indicações da homologação e das distâncias de procedimento e como conseqüência de visão de mundo entre uma e outra modalidade expressiva encerra suas razões. Entre elas sobressaía a emergência da racionalidade dos meios de comunicação de massa na negociação dos consensos sociais, tanto os que tem um perfil político como da chamada produções simbólica. O método empregado nesta parte do capítulo quer desenhar um arco temporal que tem uma ponta no alvorecer da representação da guerra e a outra na institucionalização e interrupção do desenvolvimento do gênero, que na atualidade está consignado ao aparato do romance e do filme histórico.

²⁴⁸ *Memórias do Cangaço* é o quarto episódio de *Brasil verdade*, rodado entre 1965 e 1968.

O esforço do deslindar estilisticamente os dois sistemas narrativos de apresentação da guerra civil, me aventuro a dizer que oposto ao que se nota nos filmes mais significativos do gênero, a verossimilhança que opera nos primeiros romances corresponde a uma mimese subjetiva e interna, que concorda com o que se conhece como realismo contemporâneo, cujo virtuosismo técnico parece haver sido alcançado por James Joyce no *Ulisses*, em 1921. Aí os registros sensoriais que o narrador, Leopoldo Bloom, faz durante um passeio por Dublin em 1904 são relatados sem outra mediação que o seu próprio ponto de vista (interrompido por Stephen Dedalus e por Molly Bloom), criando a impressão na leitura de que este mesmo narrador nos está em tempo real e sem um intermédio *racionalizador*. Essa figura narrativa naquele contexto da história literária poderia ser consignada pela técnica da escrita automática. Sabe-se que James Joyce deve a técnica a Edouard Dujardin, que em fins do século XIX utiliza o procedimento do monólogo interior em *Les Lauriers sont coupés*. Também James Joyce já havia ensaiado em seus textos teóricos e em algumas novelas.

Por sua vez, no caso de muitas da *novelas de la Revolución* a mediação é feita por uma testemunha que observa os eventos ou os recorda e os relata sem se implicar moralmente nos fatos, como um repórter, impondo um caráter algo distanciado mas sem neutralidade.²⁴⁹ Se à primeira vista essa mediação parece não reclamar grande esforço ao que a queira descrever, há uma rede de figuração que a sustenta no texto que não permite conclusões peremptórias. Devido ao uso de estratégias discursivas que resultam muito refinadas, vou recorrer às categorias de isotopia e cronotopia²⁵⁰ para tentar orientar o comentário de algumas unidades estilísticas.

Segundo a teoria lingüística do século XX, o efeito de isotopia se refere à coerências interna que na prática comunicativa uma frase deve ter, coerência que é presidida pela univocidade relacional entre o significante e o significado. Ampliando o campo de referência, pode-se dizer que em um texto mais extenso que uma frase os tópicos semânticos devem colaborar para a construção de significados pertinentes para a apreensão dos sentidos gerais, o que significa que deve haver um sinal lógico no texto que permita ao leitor

²⁴⁹ Pode ser de interesse assinalar que em vários romances da primeira fase da *novela de la Revolución*, a figura do jornalista, ora como narrador, *Andrés Pérez, maderista*, ora como um personagem de observação privilegiada, como Luis Cervantes em *Los de abajo*, é quase uma constante. John Reed, por exemplo, ademais de ejercer ele mesmo o jornalismo quando veio ao México e se incorporou às tropas de Francisco Villa, escreve parte das crônicas romaneadas de *México insurgente* no teatro de acontecimentos, o que desde logo ressalta na leitura.

²⁵⁰ Essas duas categorias soam exóticas mas são bastante úteis nesta fase do trabalho. O termo isotopia em lingüística e em teoria literária foi empregado por A.J. Greimas no *Sémantique structurale* ("Langue et Langage"), Paris, Larousse, 1966. De acordo com o autor, todo texto é uma mensagem que deve ser captada como um todo de significação, sem que no ato da leitura ou da apreensão se deslinde o valor moral do gênero e do meio de transmissão, e sem que o mesmo texto proponha alguma ambigüidade sobre sua intenção. Se em ma análise literária se propõe a esquadrihar apenas a mensagem, ou a dimensão semântica da obra, percebe que em tal caso se pode pensar que se o texto literário se define por ser um espaço de subversão e renovação dos códigos formais de exposição das mensagens, que em geral são limitadas, ocorreria que se chegaria à conclusão de que ele não se propõe a ser isotópico. Não obstante, se percebermos a circunstância das mensagens literárias se nota que no texto específico elas tendem a construir seus próprios conjuntos referenciais, de acordo com sua dinâmica interna e a uma observação em perspectiva das formas que compõem outros textos literários, o que promove no leitor a sensação de experimentar uma multiplicação das isotopias. Já sobre a categoria de cronotopia, poderia ser interessante ver os textos de Mikhail Bakhtin, especialmente *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*, trad. de Aurora Fornoni Bernardini e outros, São Paulo, Hucitec, 1988 [1975] e *Retórica general*, grupo M, trad. de Juan Victoria, Barcelona, Paidós, 1987.

continuar inferindo ou constatando o que se quer dizer ou o que se está sugerindo a fim de suscitar o fenômeno da leitura produtiva. Parece para que haja possibilidade de identificação da isotopia é um requisito a restrição informativa da mensagem, pelo que em geral é um fenômeno antes atribuído a composições de ordem científica ou comunicativa que literária.

Não se quer dizer que os textos literários estejam isentos de sentido descritível. Para remediar as conjunturas sobre o marco semântico dos textos literários, os lingüistas estabeleceram que há uma modalidade de isotopia própria da literatura (que às vezes se chama dupla isotopia ou inclusive alotopia) que opera segundo o modelo de texto ao que está inscrito na mensagem. Por exemplo, em um poema parece natural que a figura do oxímoro reforça o sentido do verso, mas em consequência obscureça a compreensão da frase. Isto é, se um verso for lido como uma frase não terá sentido, de vez que a isotopia resulta imperfeita, ao tempo que se o receptor conta com a experiência textual da leitura de um poema, se logra situar-se no contexto propiciado pelo gênero poema, terá a habilidade para identificar com naturalidade as subversões no funcionamento *standard* da linguagem. Dessa maneira, concluirá que o verso em que o oxímoro aparece não resulta incoerente, mas comporta valores relativos comparados com os de uma frase comunicativa.

Esse marco legislativo da linguagem força os integrantes de uma sociedade a adquirir proficiência em diversos níveis lingüísticos, situação que foi exposta por Roman Jakobson em sua classificação das funções textuais. Quando nos referimos a textos literários, devemos perceber que estamos em um nível de registro lingüístico orientado pela função poética.²⁵¹ Com independência do gênero, a isotopia é uma categoria que se refere sobretudo à reiteração de classes semânticas ao longo do texto com o fim de assegurar os significados e os sentidos.

Por sua vez, a cronotopia busca dar conta da ancoragem externa e da referencialidade proposta na diégese de um conto, filme ou romance e, como a isotopia, encarrega-se de assinalar os blocos que asseguram a compreensão da mensagem e causam a fruição estética, que neste caso sempre é articulado pela verossimilhança. Ao se usar essa categoria explicativa, tem-se como fato o que mundo da vida oferece as coordenadas básicas para a representação, deixando disponível o marco espaço-temporal específico, histórica e ideologicamente, que de alguma maneira será processado mediante a figuração e

²⁵¹ Como foi dito, Algirdas J. Greimas em *Semântica estrutural*, Madrid, Gredos, 1971 [1966], desenvolve sua teoria sobre a isotopia. Para ele a isotopia configura um conjunto redundante de categorias semânticas que possibilita a leitura uniforme de um relato. Já Roman Jakobson elaborou sua teoria das funções lingüísticas embasado nas investigações de Kart Bühler (que registrou três funções principais na língua: a expressiva, a apelativa/conativa e a representativa ou referencial), e nos demais integrantes do Círculo de Praga, que já trabalhavam com as funções estética e fática. Esse esforço em descrever os estados comunicativos da linguagem se deve a uma preocupação em mapear e fazer a uma taxionomia dos atos comunicativos. R. Jakobson publicou seus estudos em *Lingüística e teoria da comunicação*, e estabeleceu seis funções básicas: emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística e conativa. Em textos literário de ficção ou em poemas há predomínio da função poética, em que a mensagem é o mais ressaltado, dado que é o que define esses textos. Deve-se ter em conta que ele falava de mensagem a partir de uma perspectiva formal.

incorporado aos quadros da representação artísticas.²⁵² Nesse caso, a coerência se relaciona com o nível de reconhecimento entre uma e outra dimensões, não por intermédio de uma relação de semelhança, mas de uma identificação de índices do mundo social no mundo textual e vice-versa, de vez que essa reflexividade apenas é levada adiante no ato de apreensão, igualmente mediante a expectativa fílmica que da leitura.²⁵³

Essa necessária rede de projeções entre o mundo e a obra deve ser descrita com cuidado, talvez inclusive com termos como *estímulos externos* e *estímulos internos*, e no que concerne ao cinema, eludindo os sinais que revelam que nos filmes a cronotopia sempre resulta mais clara que nos romances, de vez que o modo de representação fílmica é em aparência *mais mimético* que o verbal. Em verdade, em ambos a construção do mundo ocorre no movimento de figuração e antes que transferir dados da realidade física à obra, nela são recriados signos de procedência variada que apenas ganham sentido se nos ativermos ao marco referencial proposto pela mesma obra em específico ou por outras obras com estrutura de representação semelhante.

Para a identificação dos cronotopos deve-se perceber que as premissas do gênero orientam toda descrição produtiva, portanto deve-se levar em consideração que a *fidelidade* da representação não apenas descansa na técnica de registro que confere mais ou menos verossimilhança à obra em relação ao mundo da vida, mas à tipologia de organização formal que se faz dos signos sociais na representação, o que remonta sobretudo a outros textos empregaram técnicas de registro semelhantes.

Considerando o comentário anterior, pode-se afirmar que nos primeiros romances da *Revolución* a isotopia e a cronotopia são regidas por uma estrutura de figuração que leva ao extremo sua capacidade de *remedar* o alto grau de solidariedade entre o referente, o significante e o significado inerentes aos textos comunicativos. Inclusive se pode assegurar que os mecanismos de produção de sentido apresentados em parte desses romances obedecem mormente aqueles utilizados em textos argumentativos e não fictícios, quando muito em narrativas naturalistas. Os títulos de várias delas corroboram a conclusão: *México insurgente*, *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*, *Memorias de Pancho Villa*,

²⁵² Mikhail Bakhtin em *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 [1986], pp. 200-247, elabora uma breve tipologia do romance. Para o autor, o romance de tese é fundamental para o romance realista do século XIX. De acordo com essa classificação, o herói tende a ter um caráter e uma atuação condicionados pelo gênero textual e pelo contexto sócio-histórico que orientou o surgimento desse gênero, naturalizado pelo narrador. Os dados que definem a realidade física, isto é, o espaço, o tempo e a densidade ideológica que permeia determinado momento histórico, são naturalizados na estrutura artística. De fato, sua teoria do dialogismo parece estar baseada nos níveis epistemológicos derivados do processo que permite assinalar o cronotopo. Como se sabe, em sua teoria da formação do romance está registrado que o gênero que se constitui de séries cognitivas diversas que se unificam em um sistema de signos determinado, o que quer dizer que a sociedade, uma época e suas modalidades discursivas como são os códigos de comunicação oral, os códigos de reprodução narrativa, a cultura em sentido amplo etc, compõem o horizonte de referências que se inscrevem na obra.

²⁵³ Para esse processo de recodificação Antonio Candido prefere utilizar a noção de redução estrutural. No prefácio de seu livro *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 2004, p.9, explica que, para ele, *redução estrutural* é “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo.”

¡Vámonos con Pancho Villa!, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México, Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*.

Contudo, nos romances essa marca de suposta transparência semântica necessita ser ressaltada como um valor do sistema poético atualizado por elas, cujo apelo *artístico* está precisamente embasado na figuração de uma *semelhança* com discursos meramente comunicativos. Quando me refiro aos primeiros romances e novelas da Revolução, deve-se ter em mente as obras de estréia e consolidação estilística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz e Nellie Campobello, desde *Andrés Pérez, maderista*, 1911 até *La sombra del caudillo*, 1929, *¡Vámonos con Pancho Villa!* e *Cartucho*, 1931,²⁵⁴ que bastam para compreender a unidade histórico-estilística chamada da primeira fase da *novela de la Revolución*.²⁵⁵ Poder-se-ia ampliar esse limite a outros autores, como Francisco Monterde, Mauricio Magdaleno e outros, mas nos arriscamos perder de vista a unidade de análise.

Os romances da primeira fase encerram algumas das chaves de todo o gênero. A tendência a forjar o espaço incisivamente, esclarecendo em blocos e com pouca tinta o grau de interação do mundo com a psicologia dos personagens, por exemplo, obriga a que haja cenas breves e como conseqüência tenham um desempenho elíptico e provisório no itinerário do texto. Típicos das descrições de Mariano Azuela e de Nellie Campobello, esses fragmentos são uma das coordenadas para a realização do fenômeno da isotopia. Devido à sua brevidade, tanto podem ter um sentido auto-suficiente mas carecer de um significado definido pela história (como ocorre mormente em *Cartucho*, em que parece não haver enredo), ou vice-versa, outorga um significado escasso e escatima as cadeias do sentido para uni-las ao final do texto, como ocorre com Mariano Azuela e sua propensão à composição elíptica. *Andrés Pérez, maderista* é um romance construído com base em fragmentos sóbrios que se intercalam com largos diálogos. Ao contrário do que se possa pensar, essa combinação não reduz o alcance de seu *pathos* e tampouco lhe resta valor *iconográfico* (cronotópico) e organicidade temporal.²⁵⁶ Nesse primeiro romance do gênero

²⁵⁴ Mariano Azuela, *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, t. 2, 1976, pp.867-925. Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935. Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo, Obras completas, t. I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 501-652. Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2000

²⁵⁵ Ainda que saibamos que a novela *Andrés Pérez, maderista* é de 1911 (*Obras Completas*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp.764-800) e que a ela seja atribuída a precedência do gênero, talvez seja pertinente assinalar que John Reed, um jornalista norte-americano inclinado à aventura e ao socialismo, esteve no México nos primeiros anos da *Revolución* e parece haver escrito entre 1913 e 1914 *México Insurgente*, talvez o primeiro romance, não novela, da primeira série de narrativas sobre o tema, ademais de ser um dos melhores textos do gênero. John Reed apenas publicou seu livro em espanhol em 1954 e, a pesar disso, *México insurgente* compartilha características com grande parte das obras do gênero. Personagem curioso, Reed vai para a Europa em 1914 cobrir a Guerra e em 1917 vai para a Rússia documentar e apoiar a insurgencia bolchevique. Na Rússia morreu e foi enterrado, não sem antes escrever *Diez días que estremecieron al mundo*, outro grande texto, misto de jornalismo romaneado sobre a Revolução. Para mais informação sobre a visão dos estrangeiros sobre a Revolução Mexicana, sugiro Mauricio Magdaleno, *Escritores extranjeros en la Revolución*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979. B. Traven também escreveu romances que se enquadram no gênero e inclusive delata uma semelhança estilísticas com Mariano Azuela, especialmente em *El general*, por exemplo.

²⁵⁶ De Azuela, *Los de abajo*, 1915, *Las moscas*, 1918, entre outros. De Rafael F. Muñoz, *Memorias de Pancho Villa*, 1924, e *Vámonos con Pancho Villa*, 1931. De Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* e *La sombra del caudillo*, de 1928, entre outras.

também já estão desenhadas as estruturas de figuração de boa parte das obras do período, embasadas na discrição de suas origens narrativas e apresentadas com roupagem de relato histórico.

Outro dado curioso é que em muitas das primeiras narrações da Revolução Mexicana se perfilam perspectivas individuais (narradores intradieéticos, homodieéticos, com suposta intenção documental, biográfica, autobiográfica ou ainda que levantam uma hipótese)²⁵⁷ sobre a realidade narrada e, em que pese a ser uma perspectiva interna, em geral sua relação dos eventos e sua postura descritiva se desenvolvem de maneira linear e lúcida (não ocorre o que se conhece como monólogo interior e muito menos com o fluxo da consciência recorrentes no *Ulises* de James Joyce), o que permite o comentário de que seu modelo representativo tende a encobrir seus entramados de construção poética em busca do grau zero que Roland Barthes estabeleceu como padrão semântico da escrita comunicativa. Muito frequente em memórias e em reportagens, esse tipo de narração é pertinente com a formação que tiveram os romancistas da primeira fase e pela profusão de métodos provenientes do exercício jornalístico.²⁵⁸

Teodor Adorno em “O narrador no romance contemporâneo” recorda que ao se identificar a mediação que realiza o narrador deve se considerar o advento da imprensa e do filme como gêneros que dão conta de maneira *objetiva* dos eventos que são reconstruídos em seu relato.²⁵⁹ A princípio do século, o jornalismo havia se tornado um campo intelectual que condensava o debate político, a divulgação e o intercâmbio de idéias estéticas ditaminando os padrões da razão e do gosto em vários estamentos sociais, dos mais europeizados aos

²⁵⁷ Andrés Pérez, *Maderista*, 1911, *Las tribulaciones de una familia decente*, 1918, *El águila y la serpiente*, 1928, *La sombra del caudillo*, 1929, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1931, *Cartucho*, 1931, são romances em que se não há um narrador em primeira pessoa, mas sem monólogo interior (Andrés Pérez, *Tribulaciones... El águila... Cartucho*), apresentam uma dinâmica de diálogos que distribuem os pontos de vista interiorizados (*Las moscas*, *Los de abajo...*,) ou, em todo caso, são narradas por uma figura onisciente que não fica na superfície dos fatos ou em suas partes e deixa entrever uma espécie de oipnião, de tese (*Las moscas... La sombra... ¡Vámonos...*),

²⁵⁸ Como já foi apontado, a figura do jornalista aparece com muita regularidade nos textos, se não diretamente, sim pela sugestão de um olhar cuja distância está subordinada ao gênero no qual pretende relatar suas observações. Martín Luis Guzmán em *El águila y la serpiente* e John Reed em *México insurgente*, talvez sejam referências mais pertinentes nesse sentido, muito embora em Mariano Azuela, como foi visto, apareçam personagens jornalistas (o mais notable é Luis Cervantes, de *Los de abajo*, estudantes de medicina e jornalista, como o autor) e os contornos de gêneros como a reportagem e a crônica permeiam muitos dos seus textos. Os romances memorialistas de Rafael F. Muñoz como *Memorias de Pancho Villa*, 1923, e *Vámonos con Pancho Villa*, 1931, desde o título se inscrevem no gênero testimonial, e de Nellie Campobello, em *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, 1931, em que uma menina narra sua experiência como observadora dos avatares da Revolução em sua região, e y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, 1940. No caso de J. Reed, antes de juntar suas impressões romanceadas em *México insurgente*, entre 1911 e 1914, as publicou em forma de crônicas na revista *Metropolitan* dos Estados Unidos. David. H. Lawrence, também mostra afã documental em seu romance antropológico *La serpiente emplumada*. Graham Greene, que escreveu *El poder y la gloria* (1940), chegou ao México em 1938 como enviado do governo inglês com o fim de relatar as consequências da *Guerra Cristera*, 1926-1929. Não obstante, foi diretamente a Tabasco, um importante centro de produção de petróleo, o que fez correr o boato de que estava a serviço dos governos britânico e norte-americano para realizar uma investigação sobre as medidas nacionalistas de Lázaro Cárdenas. O certo foi que realizou uma série de reportagens para *The Spectator*. Uma dessas reportagens, intitulada *Caminos sin ley*, em espanhol, resultou uma análise bastante parcial, com uma postura pouco amistosa sobre o México e os mexicanos, teve muito impacto e foi o preâmbulo de *O poder e a glória*.

²⁵⁹ Teodor Adorno, “El narrador en la novela contemporánea”, em *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp.: 45-52, recorda que os fundamentos do romance (um gênero que, segundo ele, como para Lukács, tende ao *realismo*, isto é, a apresentar os eventos disformes da vida de maneira inteligível) foram renovados com o surgimento dos novos meios discursivos. Para ele o paradigma dessa nova modalidade representativa se consolida nas narrativas de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

analfabetos. Na economia discursiva dos gêneros jornalísticos somam-se artigos, charges, contos, romances, ensaios, notícias, publicidade e muito desse material está disposto de tal maneira que exerce um forte impacto gráfico no leitor. Antonio Candido faz uma descrição do *habitus* que circunda a literatura brasileira da primeira metade do século XX que também poderia se enquadrar no cenário mexicano:

[...]los autores tenían mucha preocupación temática y una concepción de la escritura como vehículo, más que como objeto central y totalizador del proceso literario. Las décadas de 30 y 40 fueron sobre todo momentos de renovación de los temas y de búsqueda de la naturalidad en la escritura, durante los cuales la mayoría de los escritores no sentían plenamente la importancia de la revolución estilística que a veces efectuaban. [...] La posición radical de muchos de estos autores los hacía buscar soluciones antiacadémicas y acoger los modos populares; pero al mismo tiempo los volvía más lúcidos para su contribución ideológica que para sus aportes de renovación formal. De cualquier manera, en ellos adquiere un poderoso impulso el movimiento de desliteraturización, todavía en desarrollo, la quiebra de los tabúes del vocabulario y la sintaxis, el gusto por los términos considerados “bajos” por el convencionalismo, la desarticulación estructural de la narrativa[...].²⁶⁰

De outro lado, os filmes mexicanos da *Revolución* podem se dividir em duas séries, as vistas de atualidade ou reportagens documentais e as películas de argumento ou de ficção. Os primeiros tiveram êxito entre 1910 e 1915, mis ou menos, muito embora haja casos de produtores e camarógrafos que o ampliaram até 1930. Os documentários não serão examinados aqui, mas cabe um comentário sobre eles. No México são famosas as tomadas de Jesús H. Abitia, reunidas por Gustavo Carrero em *Epopeyas de la Revolución* (con cenas de Obregón e Carranza), somente dadas a conhecer como tal em 1960, e também as que que colecionou Salvador Toscano para projetá-las, parcialmente, em sua sala de cinema, *El cinematógrafo Lumière*, no número 17 da rua Jesús María do centro da capital, uma das primeiras salas fixas para projeção regular de filmes.²⁶¹

²⁶⁰ Antonio Candido, “El papel de Brasil en la nueva narrativa”, en *Más allá del boom. Literatura y mercado*, trad. de Marcos Lara, México, Marcha, 1981, pp. 173 y 174.

²⁶¹ Os norte-americanos também descobriram a verve jornalística e historiônica da guerra civil mexicana, em particular de Pancho Villa, como afirma David Shipman em *The Story of Cinema*, Nova York, St. Martin’s Press, 1984, p. 270: “Despite his status as a folk hero, Pancho Villa was an unusual choice of subject for an American movie, joining the Romanovs as one of the few recent historical figures so treated, and one of the few not noted for either loves or scandals.” Ademais, é bastante conhecido o episódio relatado por Terry Ramsaye em *A Million and One Nights. A History of Motion Picture*, v. II, Nueva York, Simon and Schuster, 1976, pp. 670-673, em que Villa oferece (ou aceita), em 1914, para a Mutual Film Corporation os direitos para filmar suas batalhas e, em troca de 25 mil dólares, comprometeu-se a fazer o possível para realizar ações de guerra durante o dia, de maneira cênica, porquanto “Pancho Villa would inscribe his glories in the living shadows of the screen...”. O contrato foi firmado em janeiro de 1914 em El Paso, Texas, e depois de diversas sequências filmadas, em 22 deste mesmo mês as cenas da batalha foram projetadas em Nova York. Margarita de Orellana confirma a informação e acrescenta que D. W. Griffith ia dirigir um filme de ficção, *Life of Pancho Villa*, que afinal teve de deixar para ocupar-se com *The Birth of a Nation*, passando a tarefa para Christy Cabbane, com Raul Walsh no papel do jovem Villa. Segundo a autora, em “Pancho Villa: el primer actor del cine de la Revolución”, en *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, n. 10, México, Artes de México y Museo Franz Meyer, pp. 59 e 60, o filme inclusive granjeou um bom público, informação não confirmada por Ramsaye, quem informou que o filme acabou nos depósitos dos estúdios e

De acordo com Perla Ciuk, Salvador Toscano parece haver sido o primeiro mexicano a filmar o Zócalo, aproximadamente em 1898. Dessa vista Salvador Toscano evoluiu para *corridos de toros* e aos folguedos populares, até que em 1899 toma cenas de teatro da obra *Don Juan Tenorio*, em 1904, *Las fiestas presidenciales en México*, e em 1906 *Viaje a Yucatán*. Em 1911 começa a fazer propaganda a favor de Madero. Seu primeiro filme passada a Revolução foi *La decena trágica en México*, em 1913. Um ano mais tarde toda *invasión norteamericana*. Sem embargo, já em 1912, junto com Antonio F. Ocaño, seu cinegrafista e colaborador, começa um projeto intitulado *Historia completa de la Revolución*, filme que a passagem dos anos e dos eventos (as vitórias de Carranza, os atos de governo de Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles) vai ganhando novas seqüências, filmadas por sua equipe ou de sua coleção, segundo Perla Ciuk. De todos os filmes, em 1943 sua filha Carmen Toscano teve a boa idéia de selecionar algumas seqüências, montá-las e dar-lhes o título de *Memorias de un mexicano*, que estreou em 1950²⁶² e integrou seu pai a uma tradição narrativa da Revolução que enlaça dados considerados reais com outros de ordem fictícia, muito embora o filme se pretenda um documentário.²⁶³

De alguma maneira, tomando em conta a prolífera produção de obras semelhantes e sua projeção no país em simultâneo com os grandes filmes italianos e norte-americanos que campeavam pelas lonas, teatros e salas de cinema do México de inícios do século XX, pode-se dizer que os documentários constituíram a matéria de educação cinematográfica da geração que nos decênios seguintes trabalharia em um ambiente cultural flanqueado por políticas da pós-Revolução, muito embora seja um fato que muitas das tomadas documentais da guerra civil desapareceram.

desapareceu. O primeiro grande sucesso confirmado do cinema norte-americano sobre a *Revolución* foi *Viva Villa!* (1934) de rack Conway, com Wallace Beery (*Wally Beery*) no papel do *man on horseback*. No México, na primeira película de ficção importante do gênero foi *Revolución. La sombra de Pancho Villa*, 1932, de Miguel Contreras Torres seguida de *EL prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes e, apesar de não terem obtido retorno financeiro, deram os subsídios para o gênero. Deve-se recordar que a influência do filme foi indireta e, em que pese a sua grande qualidade cinematográfica e a sua bela representação da guerra, próxima de alguns bons momentos da narrativa daquele período (em particular de M. Azuela e M.L.Guzmán), apenas parcialmente constituiria um modelo que seria adotado por outros cineastas. Dele foi tomado a iconografia nacionalista, e esqueceram-se as propostas formais e o tratamento do conteúdo. Inclusive o mesmo Fernando de Fuentes abandonaria seus avanços experimentais e incursionaria na comédia romântica, muito mais lucrativa.

²⁶² Aurelio de los Reyes, na introdução de *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1 (1896-1920)*, México, UNAM, 1983, pp. 15 y 16, diz que em verdade o filme é de 1947. También afirma que da coleção Toscano: “Sólo conocemos la antología *Memorias de un mexicano* hecha por encargo de su hija Carmen en 1947. La parte más valiosa es la que comprende películas de entre 1897 a 1910, en la que las vistas conservan su sentido original. Sospechamos que incluye vistas tomadas por los camarógrafos Lumière en 1896. El documental de la revolución, inserto en la película, fue destrozado al suprimir letreros y seleccionar fragmentos. Es posible, sin embargo, identificar secuencias largas de dos películas: de *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a México y Revolución orozquista*. La primera es la menos mutilada, muestra el paso del tren que transporta a Madero a diversas estaciones y la ‘apoteosis’ o recibiendo triunfal que se le tributa en la Ciudad de México. En cambio la cinta *Revolución orozquista* fue pulverizada: sus escenas se intercalan en diversos pasajes e incluso se presentan como combates de la Decena Trágica en la Ciudadela. La mutilación se debió, creemos, a que se quiso hacer un film con varias vistas, con intercortes a diversos acontecimientos. No obstante, el material mismo obligó a la editora a seguir un relato lineal, de frente, sin digresiones. La película de pronto es una galería de retratos en movimiento, tal vez reflejo del documental de la Revolución. [...]”. De los Reyes dice todavía que el material de la película “proviene de diversos camarógrafos: Toscano mismo parece ser el autor de la mayoría de las películas de 1897 a 1910, pero de este año en adelante proceden de las colecciones Alva, Abitia, y otros no identificados, tal vez Enrique Rosas, Julio Lamadrid, Becerril, José Cava, Enrique Echaániz, etcétera.”

²⁶³ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA/Cinetaca Nacional, 2000.

Conforme estima Aurelio de los Reyes, o cinema documental da *Revolución Mexicana* teve uma produção robusta e promissora. Em *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* há dois capítulos em que incursiona pela tema e em um deles chega à seguinte conclusão: “La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias.”²⁶⁴ De los Reyes comenta especialmente os irmãos Alva, que parecem haver realizado as melhores tentativas no gênero. Entre seus filmes se destacam *Las conferencias de paz en el Norte y toma de Ciudad Juárez*, e *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, ambas de 1911. Segundo De los Reyes, os irmãos Alva utilizaram o recurso da *apoteosis*, um elemento narrativo, uma espécie de *cilmax*, que se refere a uma manobra nos procedimentos de composição para que uma personagem ganhe contornos sublimes, mais além de seus atributos humanos (a entrada de Madero na Cidade do México, por exemplo).

O ciclo de documentários da *Revolución* parece haver terminado em 1914, pouco depois que Victoriano Huerta proibira a projeção de vistas e documentários com a desculpa de que incitavam à revolta. De acordo com De los Reyes, esse fato fez que as vistas de atualidades que no México tinham uma tradição e seus realizadores pareciam quase prontos para produções mais ambiciosas, tiveram que se deixar de exhibir:

La ‘vista’ de actualidades mexicana se agotaba a sí misma, llegaba a su fin. El cine soviético, al margen de influencias mexicanas, por supuesto, haría lo que los realizadores nacionales fueron incapaces de hacer: desarrollar argumentos con imágenes de la realidad, harían filmes, no vistas, utilizando recursos empleados por Griffith en *El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1916), lo que beneficiaría a la técnica del montaje cinematográfico. México se quedó a la mitad del camino; su peculiar manera de ordenar las imágenes de la realidad pudo ser una contribución al cine universal [...].²⁶⁵

Os filmes de argumento ou de ficção sobre a *Revolución Mexicana* se distinguem por se inscreverem em um código de representação que remonta às estruturas miméticas das narrativas do romantismo, no caso buscando a elevação moral por intermédio de imagens exuberantes. Não obstante, essa tendência tem início incerto. *El automovil gris*, 1919, de Enrique Rosas, é um dos primeiros filmes de argumento que abordam um tema da Revolução (um grupo de assaltantes da época Carrancista), e também uma das primeiras fitas de ficção do cinema mexicano, mas apenas parcialmente se adscrive a seu quadro de idealização. Se há no filme uma busca pela elevação moral e pela sublimação do mexicano mediante figuras retóricas, também estão incluídas tomadas documentais que tentam ser “un cine-verdad con clara influencia periodística”.²⁶⁶ Um exemplo mais coerente com a disposição de reproduzir

²⁶⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002, p. 43.

²⁶⁵ Aurelio de los Reyes, *idem*, p. 56.

²⁶⁶ Aurelio de los Reyes, *idem*, p. 76.

idealmente o mundo da *Revolución é El caporal*, 1921, de Miguel Contreras Torres, um filme autobiográfico sobre a vida no campo e que tem como pano de fundo a guerra civil.

Nos filmes que foram produzidos na fase sonora, a verossimilhança segue desempenhando-se com auxílio dos tradicionais processos retóricos de construção de figuras, o que os leva a estabelecer a isotopia e a cronotopia de maneira ainda menos relacionais com o mundo da vida, ainda em se tratando de imagens, como em *Revolución. La sombra de Pancho Villa*, 1932, de Miguel Contreras Torres.²⁶⁷ Não obstante, também nele há um início incerto, de vez que em *El prisionero 13*, 1933, de Fernando de Fuentes, se adverte uma posição de rechaço à ordem militarizada que produziu a realidade revolucionária, isto é, tomava-se uma posição crítica sobre um evento histórico bem determinado.

No cinema sonoro, a inclinação em desviar-se da guerra civil ou de ignorá-la, transforma-se em apologia pelos valores por ela suscitados, mas não à guerra em si mesma. Todavia, em geral a produção de sentido e de estímulos estéticos permanece sustentada por uma referencialidade narrativa e iconográfica que, à semelhança da literatura romântica ou do muralismo mexicano de anos anteriores, dirige-se diretamente ao gosto do espectador, que para sua apreensão apenas necessita atualizar alguma faculdade retórica, de vez que sua mensagem histórica concreta, que dependeria de informação prévia para ser ponderado e gerar uma interpretação, é decifrável à primeira vista.

O caso de *¡Ay, Jalisco no te rajes!*, 1941, de Joselito Rodríguez, é paradigmático. Baseado no romance de 1938 escrita por Aurelio Robles Castillo, tem claramente a Guerra Cristera como cenário e tema. No filme esse dado fica subordinado à parafernália das comédias musicais *rancheras*, que apresentam uma dinâmica narrativa e iconográfica construída com argumentação simples, inocentemente moralista e cheia de informação *poética*. Muitos filmes de Emilio Fernández fazem o mesmo em clave ainda mais elevada.

O que intriga das divergências e convergências mencionadas entre os sistemas narrativos do romance e do filme da Revolução nesta primeira etapa da racionalização da guerra, é o fato de que justamente em sua manifestação literária os métodos representativos utilizados por muitos romancistas dissimulam sua condição fictícia sob a pele do ensaio, da reportagem e do relato pessoal. De outro lado, os filmes, sendo que o cinema tende a projetar maior aderência ao mundo físico e a história de sua conformação como meio expressivo o

²⁶⁷ O fato de que os filmes da Revolução Mexicana tivessem tais características corresponde a mais de um fator e a maior parte deles de origem política e histórica, portanto se pode dizer que estritamente não dependeu da evolução do cinema como meio expressivo. No México, de acordo com Aurelio de los Reyes, na fase argumental do cinema silencioso surgiu o ímpeto de modificar os códigos de representação que haviam sido a norma até o momento, com ênfase na guerra civil. Segundo o historiador, houve um consenso entre os produtores e a classe política no país no sentido de minimizar o nacionalismo revolucionário no cinema em prol de argumentos mais universais, um “nacionalismo defensivo.” *Medio siglo...,idem*, p.66: “Si la Revolución había sido la causante del deterioro de la imagen de México en el extranjero, la nueva producción cinematográfica habría de ignorarla.” Somente com a retomada do interesse pelos postulados da Constituição revolucionária de 1917, a partir de Plutarco Elías Calles, se pôde considerar a noção de cinema como representante dos movimentos sociais recentes, com o fim de granjear um público local que desse viabilidade econômica como suporte ideológico das políticas pós-revolucionárias.

tenha levado a desenvolver sua potência representativa, talvez desde *El compadre Mendoza*, 1933, antes de omitir sua condição figurada, tendem a potencializá-la, experimentam os efeitos mais sublimes possíveis. Inclusive se pode dizer que as tomadas que fizeram Eduard Tissé e Sergei Einsenstein em sua estância entre 1930 e 1931 no México, algumas realizadas em direto e portanto supostamente sem o recurso dramático como intermediário, obtêm resultados que anunciam a intenção posterior e conformam uma das matrizes iconográficas da *Época de oro* do cinema, junto com a superfície nacionalista que os muralistas haviam aplanado.

Poderia ser que a origem dessa situação esteja relacionada com dados da história do ocidente de meados do século XIX, quando se observou uma perda relativa de influência da literatura (algo que na América Latina nunca ocorreu em dimensões de massa) em favor de sistema como a imprensa escrita e gráfica, e finalmente o rádio, o cinema e a televisão. Ao princípio alternativos, esses meios foram emergindo rapidamente como padrões hegemônicos de inteligência narrativa, e com eles os valores que envolvem sua produção.²⁶⁸ No sistema da *Revolución Mexicana*, segundo Carlos Monsiváis, a incidência dessas novas epistemes e suas consequências em uma sociedade de massas é refletida na supervisão imposta pelo estado às obras cinematográficas, que não foi pensada nos mesmo termos para as modalidades literárias convencionais, o que inclusive pôde ter ascendência sobre a qualidade representativa desses novos discursos:

La censura gubernamental se opone a la utilización del cine como instrumento de cualquier denuncia. De allí que las cintas de temas revolucionarios (con excepciones fallidas como *La rebelión de los colgados*) no se molesten en aclarar causas del movimiento y lo asuman como empresa parecida a la Conquista del Oeste.²⁶⁹

²⁶⁸ Antonio Candido, “El papel de Brasil en la nueva narrativa”, en *Más allá...op.cit.* pp. 179 y 180, estabelece um quadro do romance na metade do século XX, muito embora para mim essa tendência vinha se configurando desde antes. Seu comentário está concentrado mais na dimensão narrativa do que sociológica: “No se trata ya de la coexistencia pacífica de las diversas modalidades de la novela o el cuento, sino del desarrollo de estos géneros narrativos, que en verdad dejan de ser géneros al incorporar técnicas y lenguajes nunca imaginados antes dentro de sus fronteras. Resultan así textos indefinibles: novelas que se parecen más bien a reportajes; cuentos que no se diferencian de poemas o de crónicas, sembrados de signos y fotomontajes; autobiografías con tonalidad y técnica de novela; narraciones que son escenas de teatro; textos confeccionados mediante la yuxtaposición de recortes, documentos, recuerdos, reflexiones de toda clase. La narrativa recibe en su materia más sensible el impacto del boom periodístico moderno, del tremendo incremento de revistas y pequeños semanarios, de la propaganda, de la televisión, de las vanguardias poéticas, que actúan [...]”.

²⁶⁹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, em *Historia general de México... op.cit.* p.441. A literatura era motivo de outro tipo de intromissão e orientação, como o fomento de concursos literários, por exemplo. Já comentei o *Congreso de Escritores y Artistas* convocado por José Vasconcelos, pero en *Cuentistas de la Revolución Mexicana, t. 1*, Xorge del Campo (prólogo, seleção e notas), México, Luzbel, 1985, pp. 11 y 12, recorda uma tentativa anterior frustrada: “En septiembre de 1916 el periódico *El Mexicano*, órgano oficial del primer gobierno revolucionario, convocó a un concurso de cuentos nacionales. [...] los resultados de ese concurso retardaron el desarrollo del cuento de la Revolución. ¿Por qué? En primer lugar y ante todo, porque el jurado premió cuentos de tema colonialista...”. Fica consignado também a escassa coerência com a circunstância social e estética por parte dos organizadores que, como foi dito, eram revolucionários. Carlos Monsiváis, *op. cit.* pp. 373 y 374: “Sea o no la necesidad política de crear válvulas de escape la causa, el hecho es que en diciembre de 1924, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, el ministro Puig Casauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma. Una obra literaria que describa el sufrimiento y se enfrente a la desesperación. Lo que Puig demanda es una

Se nos apegamos radicalmente aos esquemas da história da literatura, concluir-se-ia que, em geral, os primeiros romances da Revolução seguem um padrão neoclássico de representação e os filmes um padrão romântico e lírico. Por exemplo, ao se observar um romance como *Las moscas*, 1918, e um filme como *Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Indio Fernández, percebe-se a pertinência da assertiva, ainda se tratando de obras com argumentos muito diversos. Em *Las moscas* contam-se duas histórias revolucionárias, paralelamente, e ambas estão revestidas de linguagem cotidiana e argumentativa. Já em *Flor Silvestre* a Revolução se apresenta como uma referência instrumentalizada pelo desenvolvimento de uma tragédia nacionalista, torna-se um tópico funcional para a articulação de conteúdos historicamente problemáticos, como o racismo e a condição de classe, mas nunca alcança uma solução renovada para os temas. Não obstante, visualmente o filme cria uma dinâmica de valores metafísicos que se sobrepõem a todo conteúdo, ainda que embasado na tensão entre o justo e o injusto, sem matizes. Mesmo que a Revolução possa ser questionada, dado que são ex-soldados revolucionários que sequestram Flor Silvestre/Esperanza (Dolores del Río) e seu filho, a ambiguidade se desfaz quando se sabe que os homens não são verdadeiros ex-revolucionários, mas apenas bandidos. Essa é a norma que prevalece durante todo o cinema da fase pós-revolucionária e também pode ser ilustrada pelas adaptações fílmicas de romances da Revolução, como o já referido *¡Ay, Jalisco no te rajes!*, romance levado ao cinema por Joselito Rodríguez, atestando a divergência inicial entre os modelos de mundo apresentados.

Cabe recordar que houve uma exceção no que respeita ao modelo estilístico do cinema da Revolução. Fernando de Fuentes, que mais tarde daria o primeiro grande êxito nacional, *Allá en el rancho grande*, 1936, o passo inicial para a industrialização e a *Época de Oro*, rodou uma série de filmes entre 1933 e 1935 que escapam de classificações sacralizadas, de vez que dos enredos ao mobiliário nacionalista básico estão comprometidos com a síntese entre ideologia e estética, um pano de fundo que deveria observar a produção de filmes naquele período no país.²⁷⁰

O atual estado da história da literatura e dos estudos sobre a estética da Revolução impede que neste capítulo se pretenda fazer alguma revelação ou mesmo estabelecer uma descrição exaustiva das obras. Já muito foi dito sobre o gênero da Revolução, principalmente

literatura que desdeñe los paisajes idílicos y se dedique a hacer comprender a sus lectores la gravedad de la situación.”. Ya en la página 386, recuerda otro concurso: “En 1930, el periódico *El Nacional* organiza un concurso de *novelas revolucionarias*. Emerge entonces una corriente novelística que a sí misma se designa como “proletaria”, quiere reproducir la atmósfera de los primeros novelistas soviéticos y –así no lo reconozca- de escritores norteamericanos como Theodore Dreise y Upton Sinclair. Sin tradición ideológica, esta súbita “cultura radical” recurre al expediente a la mano: el sentimentalismo pequeño burgués, todavía centrado en el esquema cristiano del sacrificio que engendra redención.”.

²⁷⁰ Os filmes de Fernando de Fuentes são *El prisionero 13*, 1933, *El compadre Mendoza*, 1933, e *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935. Deve-se esclarecer que mesmo que possa soar exagerada a idéia de que toda a produção cinematográfica mexicana entre 1920 e 1940 desejava a síntese sugerida, mas nos remontamos aos filmes realizados percebemos que a maioria tem um lastro no tema da Revolução, portando não é exagerado asseverar que, idealmente, deviam buscar uma síntese produtiva entre a ideologia e a estética.

do romance, portanto não tento encontrar alguma novidade sobre a forma que criem novos parâmetros de leitura, mas espero anunciara a possibilidade de uma recombinação das constantes discursivas que já foram recompilados. Como uma licença teórica que tomei, advirto sobre a inclusão no gênero da Revolução obras consignadas como indigenistas, por considerar que a representação do ponto de vista indígena sobre o mundo não parece possível sem a renovação de valores que o contencioso promoveu..

Se observarmos a história local, a tendência não é concluir que sem a Revolução os indígenas teriam voz na literatura e visibilidade no cinema, com personagens que representassem protagonistas de seus próprios destinos. Antes apenas em caso isolados eram representados assim, como em *Tomóchic*, 1893, de Heriberto Frías, e de uma série de filmes de tema pré-hispânico como *Tepeyac*, Carlos E. González, *Tabaré*, de Luis Lezama, ambas de 1918, e *Cuauhtémoc*, 1919, de Manuel de la Bandera.²⁷¹ Mesmo assim, se prestarmos atenção aos ângulos pelos quais o narrador literário conta a história, e a grandeza moral e quase folclórica dos personagens dos filmes, concluímos que essas obras mantêm sempre a distância *antropológica* revelada, no romance, sobretudo pelo uso da terceira pessoa e do discurso indireto.²⁷² Parece que o primeiro romance indigenista da Revolução é *El indio*, 1923, de Eduardo Luquín (filmada posteriormente, em 1938, por Armando Vargas de la Maza). Depois surgiram outras mais célebres, como *El resplendor*, 1937, de Mauricio Magdaleno e *Canek*, 1940, de Ermilo Abreu Gómez.²⁷³ As primeiras películas relevantes sobre o tema são as já mencionadas *Redes*, de Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, e *Janitzio*, de Carlos Navarro, ambas de 1934.

Nesse contexto, importa comentar que no México os programas dos movimentos de vanguarda da literatura do início do século XX não passaram pelo processo de transculturação explícito como na Argentina, Brasil ou Perú, por exemplo, cujos manifestos promoviam a nacionalização dos avanços formais alcançados pelos artistas europeus.²⁷⁴

²⁷¹ Heriberto Frías, *Tomóchic*, México, Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

²⁷² Heriberto Frías, *Tomóchic*, *idem*, se inscreve na corrente naturalista, inclusive está inspirada em *La débacle*, de Emile Zola, de acordo com Antonio Saborit em sua apresentação do texto, quem recorda que ainda houve críticos que afirmaram que esse foi o primeiro romance indigenista mexicano.

²⁷³ Eduardo Luquín, *El indio*, México, 1923. Ermilo Abreu Gómez, *Canek*, México, 1940. De acordo com Cesar Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista en México*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 1988, p.275, o primeiro romance indigenista publicado no México depois da Independência foi *El misterioso*, de Mariano Meléndez Muñoz, Guadalajara, Imprenta de Teodosio Cruz Aedo, 1836 [1810]. A inclinação desde o início foi pela romantização da representação, conforme o molde de *Atala*, de François-René Chateaubriand.

²⁷⁴ O *ultraísmo* espanhol e argentino, cujo manifesto da vertente americana foi publicado por Jorge Luis Borges em *Nosotros*, Buenos Aires, año 15, núm.151, dezembro de 1921, pp.466-471, de acordo com Hugo Verani em *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p.286, já convoca à renovação lírica. Posteriormente, em 1924, a revista *Martín Fierro*, Buenos Aires, año 1, núm.4, 15 de mayo de 1924, pp.1 e 2, publica o “Manifesto de *Martín Fierro*”, cujo mesmo nome já remete à mitologia local. Em suas linhas clamam pelo retorno da consciência da nacionalidade na Argentina, que no início do século viu sua população aumentar consideravelmente com a entrada de milhões de imigrantes europeus e de países árabes. Personagens e personalidades como Martín Fierro, Facundo, Sarmiento e Lugones, mais os elementos de cultura popular como o tango, a milonga, o mate e o complexo universo do gaúcho se tornaram matéria de elaboração artística. Por certo, Jorge Luis Borges encabeçou a discussão literária que culminou com *El idioma de los argentinos*, 1928. No Brasil, o modernismo teve quase desde o início um viés vernacular, com grupos alinhados em torno a Mário e Oswald de Andrade, e dos manifestos que criavam, *Pau-Brasil*, 1924, e *Antropofagia*, 1928. Nesse ano apareceu o romance *Macunaima. Um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, panegírico

Pode-se afirmar que as verdadeiras vanguardas mexicanas na prosa foram os primeiros romances da Revolução (fragmentados, sinestésicos, combinando níveis de registros lingüísticos etc.), de vez que tão-só depois os integrantes do grupo *Contemporáneos* publicariam suas novelas líricas, consideradas legítimas integrantes da modernidade literária de cunho europeu. A vanguarda mexicana, chamada de *Estridentismo*, teve uma reécussão limitada e interrompida, como sugere Jorge Cuesta em “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”.²⁷⁵

Como foi dito, a Revolução criou um sistema social superou os marcos da guerra civil, mas a replicou em códigos diversos, estabelecendo-se como o espaço em torno ao qual gravitava muito do que foi produzido no país entre 1910 e mais ou menos 1970. Os corolários político e econômicos do processo, portanto, chegaram a incidir sobre a conotação das obras e, por suposto, sobre a vida cotidiana. Essa ascendência ampla autoriza uma interpretação que permite enquadrar inclusive romances reacionários como as *novelas cristeras* (*Héctor*, 1930, de Jorge Gram, *La virgen de los cristeros*, 1934, de Fernando Robles, *Los cristeros. La guerra santa en Los Altos*, 1937, de José Guadalupe de Anda, esta um panegírico à contra-revolução católica),²⁷⁶ e os filmes de *comedia ranchera* e nostalgia porfiriana (*Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes, quem inaugurou o gênero, *En tiempos de don Porfirio*, 1939, e *México de mis recuerdos*, de Juan Bustillo Oro, *¡Ay, Jalisco no te rajes!* 1941, Joselito Rodríguez, *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!*, 1941, de Julio Bracho, *Yo bailé con don Porfirio*, 1942, de Gilberto Martínez Solares, entre outros), podem ser considerados, antes que sintomas ou resíduos, integrantes dos sistema da Revolução.²⁷⁷

No que concerne às referências morais que encerram as obras, as divergências entre os primeiros romances e os primeiros filmes costumam ser grandes. Não obstante, em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1931, de Rafael F. Muñoz, já aparece o binarismo entre o bem e

à cultura autóctone. No Peru a figura de César Vallejo e o indigenismo estilizado de *Los heraldos negros*, 1918, e *Trilce*, 1922, e os escritos de José Carlos Mariátegui, como *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928, dão margem à discussão sobre os caminhos das reformas líricas. Hugo Verani no livro aludido, pp.202 y 203, transcreve a apresentação da revista *Amauta*, fundada em 1926 por J. C. Mariátegui e um grupo de intelectuais com o fim de proclamar sua “adhesión a la raza” fazendo “un homenaje al Incaísmo.” No México a noção de raça cósmica de José Vasconcelos ao princípio tem um influxo institucionalizado e o corolário somente será proveitoso na escola muralista, as ensaística e o cinema. Na literatura de ficção, o indigenismo e a mestiçagem como programa têm alcances estéticos discretos, muito embora constantes.

²⁷⁵ Jorge Cuesta, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *idem*, pp.117-119. O autor atribui amplo valor à geração de vanguarda, mas a concebe como um movimento extenso e não apenas como o *Estridentismo*. Dessa maneira, nesse texto o autor alude ao influxo crescente de uma consciência social entre os escritores e artistas mexicanos que, para ele, está em prejuízo dos verdadeiros expoentes poéticos do país e cerceam seu futuro com programas nacionalistas, revolucionários etc.

²⁷⁶ Jorge Gram (pseudônimo do padre David G. Ramírez), *Héctor*, romance histórico *cristera*, México, Jus, 1953. Fernando Robles, *La virgen de los cristeros*, Buenos Aires, Claridad, 1934,

²⁷⁷ Carlos Monsiváis, *op.cit.*, p. 442 y 443: “Los círculos de influencia se amplían. La órbita de la revolución Mexicana se extiende más allá de las películas donde se le aborda de modo explícito. En los treinta y los cuarenta, la segunda etapa del nacionalismo cultural (consecuencia y estímulo y -de alguna manera- caricaturización del nacionalismo económico) es avasalladora: se hace sentir en literatura, música, pintura, danza, arquitectura, artesanías, teatro. En cine, se colma de exaltación y se deja corromper, descendiendo hasta el límite de la comedia ranchera y se extenúa en los modales latifundistas de Jorge Negrete. Se dispone de influencia y acicates: el impulso del régimen cardenista, la lección y la leyenda del muralismo, el paso de Eisenstein por México, la urgencia de productos nacionales que colmen o satisfagan el orgullo de la clase media, el aplauso paternalista de la crítica extranjera. Hay tareas concretas: la Revolución ha implicado y demandado el establecimiento del patrimonio cultural y psicológico del país.”

o mal, legitimando, com a autoridade literária, sua elaboração posterior e radical no cinema, que rapidamente se tornava o meio de expressão da sociedade moderna.²⁷⁸

Antes, em geral nos primeiros romances (de Mariano Azuela e de Martín Luis Guzmán), há uma constante necessidade de tomada de posição ética por parte dos personagens que, não obstante preferirem reagir antes que pensar, soem ter uma relação permissiva com os fins imediatos. A implícita elasticidade para o juízo de seus atos faz que os personagens sejam emissores de opiniões sempre provisórios sobre os eventos que os circunda e que em geral sejam mais pragmáticos que fiéis. Esse fato certamente insinua uma dissolução de valores e carência de estruturas interpretativas fortes, que poderia ser tomada como uma projeção, atravessada pelo prisma dos narradores, da debilidade das instituições revolucionárias. No cinema esse quadro de indecisão moral é pouco solicitado.

Em *Las moscas*, por exemplo, as situações dúbias parecem alcançar uma expressão idela e a trajetória física e o correlato ideológico que realiza a família Reyes Téllez complementam metaforicamente a representação da perplexidade da sociedade mexicana. Novelas como *Andrés Pérez, maderista*, de Mariano Azuela, e *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, têm finais que condensam a impressão de instabilidade moral que parece haver surgido com a Revolução. Em *Las moscas*, Marta, a mãe da família Reyes Téllez, é manipulada pelos avatares revolucionários, que por sua vez pautam as ações de Matilde, a filha mais diligente e que manobra as opções que a família tem a fim de se manter unida, demonstrando uma fluência elasticidade moral necessária para sobreviver em uma situação confusa como a daquele momento. A passagem da troca das notas *villistas* ilustra a inconstância generalizada e perspicácia de Matilde para trocá-los pela moeda nova pôde ser a norma de conduta em uma época em que havia mais de dez denominações monetárias em circulação no país. No fragmento que transcrevo estão presentes esses motivos regulares do gênero, como são o movimento das massas desesperadas, os traslados das tropas, a iminências da violência sangüinária, a anulação dos princípios e o oportunismo inerente às opiniões:

Rubén interroga al acaso a los transeúntes. La derrota de Villa es el tema obligado. Se está evacuando Irapuato, las tropas tendidas en las inmediaciones de la estación del ferrocarril esperan sus trenes. El enemigo está tan cerca que de un momento al otro podría oírse el tiroteo entre la retaguardia de Villa y la avanzada de Obregón. [...] Rubén, mirando de todos lados, se marcha sin replicar. Rosita va adelante del doctor. Matilde conforta a Marta que de la aflicción no puede ni tragar saliva. —Vamos, mamá, que de veras eres tonta. ¿Entonces de qué nos sirven nuestras

²⁷⁸ Carlos Monsiváis, *idem*, p. 383, estima que Rafael F. Muñoz é “El punto de transición hacia una literatura de preconsumo y hacia una traducción ‘romántica’ (en el sentido cinematográfico) de los temas revolucionarios [...]”. Como já foi dito, também *Cartucho*, de Nellie Campobello, se inscreveria nessa nova apresentação narrativa menos reflexiva e mais convergente com os tempos do audiovisual audiovisual, e promoveria por intermédio do olhar de uma menina os recursos de narração e de descrição que a *Revolución* sugere. Em seu caso concorrem principalmente a doçura intrínseca às opiniões e o grotesco de algumas cenas descritas por ela.

relaciones con tantos carrancistas? Si los de Villa caen, caemos nosotros pero parados.”²⁷⁹

¡Vámonos con Pancho Villa! é uma romance menos agudo que os de Mariano Azuela, mas pode-se dizer que apresenta mais relato, mas narração, e portanto toma mais riscos narrativos que nos textos do *jalisciense* são substituídos pelos diálogos vivíssimos e o estilo de narrar descrevendo, apoiando as psicológicas dos personagens nos contronos atmosféricos da situação. A publicação de *¡Vámonos con Pancho Villa!* e talvez também de *Cartucho*, de Nellie Campobello, ambas em 1931, podem implicar a passagem de uma visão que figurava a objetividade jornalística em relação ao errático sistema moral que surge com o contencioso, a uma visão de cunho cinematográfico, que tende a ancorar-se na disjuntiva crítica da compaixão e da crueldade a fim de lograr dar sentido a suas mensagens, resultando em um perfil infantilizado.

Especialmente em *Cartucho*, a menina que narra os relatos que compõem o romance é um personagem central também para entender a transição de mentalidades e estabelecer o alcance da penetração de outros modelos de representação no romance da Revolução Mexicana. Em verdade, *Cartucho* é uma suma radical de muitos dos tópicos comentados nos primeiros exemplares do gênero, como a posição do narrador-observador com uma viés autobiográfico, a fragmentação da história em episódios, a descrição exata reclamando uma atualização iconográfica, a linguagem raze, a moralidade pragmática e duvidosa. A grande novidade de *Cartucho* e talvez sua contribuição mais notável para o regime estilístico que estava sendo gestado, é o tratamento inédito da violência, com o uso figurado do cinismo. Se essa característica faz que seu diálogo com o cinema seja relativo, partes de *El luto humano*, 1943, de José Revueltas, de *Al filo del agua*, 1947, de Agustín Yáñez, de *El llano en llamas*, 1953, e de *Pedro Páramo*, 1955, de Juan Rulfo,²⁸⁰ parecem orientados pelas pistas deixadas pelo romance de Nellie Campobello.

²⁷⁹ Mariano Azuela, *Las moscas*, em *Obras completas, t.II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 895. Em *Andrés Pérez, maderista*, a ambiguidade moral e a causalidade dos episódios da vida são o subtexto que orientam a ação. Pode-se afirmar inclusive que é o romance protótipo do gênero. Um jovem jornalista, Andrés Pérez, narra em primeira pessoa (mas intercalado com incursões de uma terceira pessoa que descreve e situa mais do que) como ele é levado, sem saber, berlo, pelo pêndulo ideológico da *Revolución*, a qual nunca logra compreender, e acaba aderindo às conveniências a ponto de, ao final do romance, já *maderista de última hora*, tornar-se um importante revolucionário e ficar com Mari, a esposa de seu difunto amigo Toño Reyes, quem de alguma maneira havia traçado seu destino. O caráter pusilânime de Andrés, a forças ideológica de Toño (que morre de tuberculose), e a sensualidade dissimulada e conservadora de Maria formam o espectro moral que subjaz no romance e que, com a vitória de Andrés sobre uma vida que afigurava mediocre, conformam a matéria moral do tipo de mundo que Mariano Azuela soe projetar em seus romances. Em *la sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, em *Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 650, a cena final talvez seja ainda mais emblemática do caráter dissoluto fomentado pela guerra. Depois de assassinar Ignacio Aguirre e seu grupo (muito embora Axkaná haja permanecido com vida), o obscuro Manuel Segura fica com o Cadillac do jovem político e compra brincos de 20 mil pesos com as notas que roubou de Aguirre, ainda manchadas de sangue. Em outro registro, *Cartucho*, de Nellie Campobello, demonstra parâmetros éticos questionáveis. Mas é em *Las moscas* que a oscilação do destino da família é constantemente apresentada como ao sabor da inconstante conjuntura revolucionária, associação que é o componente isotópico fundamento do texto de M. Azuela.

²⁸⁰ José Revueltas, *El luto humano*, México, Editorial México, 1943. Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, Colección Archivos, UNESCO, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, Plaza y Janés, 2000, e *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000.

Por antonomásia doce e inocente, deve-se acrescentar os adjetivos peril e cruel para qualificar o ponto de vista da menina que narra os eventos em *Cartucho*. Certamente aproveitada pelo cinema, a visibilidade quase *gore* das cenas características da guerra civil reproduzidas em *Cartucho* é, contudo, amainada (?) por uma voz autorizada por sua infância a perceber esses eventos de maneira *distriída*, dificultando sua condenação pelo leitor. O romance mais cru do gênero da Revolução pode associar-se com a naturalização da violência que leva a cabo o cinema em seus mais diversos casos: o machismo latente, a ignorância agressiva, a desvalorização do ser humano são apresentados de maneira harmônica em muitos filmes da Revolução, do mesmo modo que o abjeto é percebido sem acento recriminatório ou assustado pela menina, de quem inclusive pode-se dizer que exagera o tom permissivo de suas observações.

Agora bem, se o flagrante desvio moral do romance se torna lícito ao ser exposto por uma menina, inversão que é o dado estável que imprime unidade semântica e valor estético ao relato, essa modalidade de observações não costuma aparecer no cinema da mesma maneira. Caso ocorra alguma situação semelhante, não será exposto por um protagonista mas por um antagonista, quem é alvo de uma justiça implacável na mesma diégese fílmica, pagando com a mudança forçada de sua visão de mundo, ou de plano, com a pena capital.

Em *Cartucho*, parece mesmo que são precisamente os dados bizarros filtrados pela voz irresponsável da menina que imprimem a plasticidade que tem o texto. Expressões como *mugroso* (imundo), ou *el bandido* Villa, entre outras, abundam em seu vocabulário, que tampoco esta isento de um tom erotizado, uma opinião lúbrica sobre os personagens masculinos, como ocorre no capítulo “Elías”. Agora bem, situaciones como as expostas em “Desde mi ventana”, um dos fragmentos do romance que mais causam estranhamento no ao leitor, são cotidianas no universo erigido pela narradora. Nesse capítulo, a menina se mostra enciumada pela ausência súbita de um morto que havia ficado três dias estendido na calçada em frente a sua casa: “Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.”²⁸¹

Em alguns aspectos êmulo do norte-americano, o sistema moral do cinema mexicano em geral não costuma admitir excentricidade e perversão, muito embora suas produções sejam pródigas em cenas de batalhas sangrentas, em antagonistas malvados e em mortes inverossímeis.²⁸² O destino que tem alguns personagens femininos nos filmes de Emilio *Indio*

²⁸¹ Nellie Campobello, “Desde mi ventana”, em *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2000, p.88.

²⁸² Em *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*, de Jeanine Basinger, Nueva York, Rizzoli, 1994, pp.184 y 185, se reproduz a famosa lista de “Don’ts” e “Be Carefuls” que as casas produtoras elaboraram e implementaram na maioria dos casos. De acordo com Jeanine Basinger, a lista “was adopted by the major film studios in 1927. Later, in March 1930, it was adopted and expanded into the production code.” Entre los lineamientos estaban: “Any inference of sex perversion; white slavery; miscigenation (sex relationship between the white and black races); scenes of actual childbirth – in fact or in silhouette; ridicule of the clergy; willfull to any nation, race or creed; the use of fire arms; theft, robbery, sagecracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc. (having in mind the effect which a too-detailed description of these may have upon the monon); brutality and possible gruesomeness; technique of committing murder by whatever method; methods of smuggling; actual hanging or electrocutions as legal punishment for crime; sympathy for criminals; Sediton; apparent cruelty to

Fernández (em que ocorrem subversões epidérmicas) e muitas das protagonistas dos filmes de *rumberas* (dançarinas de cabaret) demonstram claramente o estatuto simbólico pertinente. No cinema as elaborações projetadas pelo ponto de vista da menina de *Cartucho* não alcançariam a impunidade da dimensão estética da literatura.²⁸³ No fragmento “El corazón del coronel Bufanda” pode-se encontrar os elementos que marcam essa distância:

El coronel Bufanda traía las manos tiesas de lanzar granadas. Los mesones desarmados eran el del Águila y Las Carolinas. El asalto dejó más de trescientos muertos en el del Águila. El coronel salió con la mano dormida.

En media calle, alguien, nadie supo quién, le tiró un balazo, se lo dieron en la paleta izquierda y le salió por la bolsa del chaquetín, echándole fuera el corazón.

“Bien gastada está la bala expansiva”, decían los hombres que pasaban.

Una doctora que vivía a un lado del mesón del Águila metió al muerto en su casa; ya lo tenía tendido cuando llegaron los de Rosalío Hernández, lo sacaron arrastrando, lo tiraron a media calle y los pedazos de su cabeza estaban prendidos de las peñas. Tenía un gesto de satisfacción.

La bolsa del chaquetín, la bolsa izquierda desgarrada como una rosa, dicen mis ojos orientándose en la voz del cañón.

La mejor sonrisa de Bufanda se las dio a los que levantaron el campo. Todos lo despreciaban, todos le dieron patadas. Él siguió sonriendo.²⁸⁴

Também em “Las tripas del general Sobrazo”:

[...] pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos en nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieron punta. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobrazo –dijo el mismo soldado–, la llevamos a enterrar al camposanto.”²⁸⁵

No cinema da Revolução a tradição maniqueísta de resolução das altercações se alçam como um preceito tácito quase desde o primeiro filme de ficção, que segundo Aurelio de

children and animals; First-night scenes; Man and women in bed together; titles or scenes having to do with law enforcement or law-enforcing officers.”

²⁸³ Vou dar exemplos de alguns personagens femininos que subvertem o *standard*, como são as prostitutas, as maldosas ou simplesmente as mulheres que demonstravam vontade e decisão diante da realidade e que portanto pareciam condenadas a um destino malfadado nos filmes de Emilio Fernández: *María Candelaria*, 1943, (Dolores del Río/Candelaria), *Las abandonadas*, 1944 (Dolores del Río/Margarita Pérez), *Enamorada*, 1946 (María Félix/Beatriz Peñafiel), *El rapto*, 1953 (María Félix/Aurora Campos), *Salón México*, 1948 (Marga López/Mercedes López), *Víctimas del pecado*, 1950 (Niñón Sevilla/Violeta), *Zona Roja*, 1975 (Fanny Cano/Leonor).

²⁸⁴ Nellie Campobello, “El corazón del coronel Bufanda”, *op. cit.* p. 76.

²⁸⁵ Nellie Campobello, “Las tripas del general Sobrazo”, *idem*, p. 85.

los Reyes foi *El automóvil gris*, 1919, de Enrique Rosas.²⁸⁶ Quase sempre dando prioridade à exploração estética por intermédio do jogo entre nobreza e crueldade, em aparência menos problemático para figurar, os filmes parecem indicar que no interior do mundo representado não há dúvidas sobre os valores atribuídos a cada gesto dos personagens e, como consequência, luzem mais *acabados* que seus correligionários dos romances. E como no cinema a dimensão ideológica sempre é traduzida em uma forma de narrar, as opções de ângulo, plano e movimento de câmera apoiam a construção de figuras de sublimação moral, e no caso da representação fílmica do mundo propiciado pela Revolução Mexicana deixa clara sua opção pelos códigos do melodrama.

Nos romances que fundaram o gênero da Revolução, de outro lado, o argumento teórico ou ideológico é insinuado pela ação dos personagens, o que faz que as histórias tendam mais a um questionamento oblíquo dos valores e dos conteúdos da guerra civil. Essa dúvida se manifesta mediante a realização de atos de forte implicação moral (ficar com a esposa do companheiro revolucionário morto, gastar em jóias para a amante o dinheiro roubado a uma vítima etc.), mas sem que se emitam juízos claros sobre as opções tomadas por seus agentes, o que afinal de contas culmina em mais ambigüidade e com uma sublimação estética diversa à buscada pelos filmes.

Salvo exceções como a trilogia de Fernando de Fuentes e, talvez, *Redes*, foram poucos os filmes que conseguiram reunir a circunstância da Revolução com o apuro narrativo. Na filmografia de Emilio *Indio* Fernández, por exemplo, malgrado parecer o contrário, não divide, a tela a elevação visual e a proposição revolucionária, de vez que ao haver logro estético na composição do quadro, a ostensiva rede de conteúdos que surgem da guerra civil é necessariamente relegada. Cabe recordar que em seus filmes a potência sugestiva das imagens subjuga a enunciação teórica que a propicia. Talvez se deva a isso que os grandes filmes do diretor são os que supostamente re-elaboram a *pura* cosmovisão indígena e não os que põem a razão da guerra em primeiro plano.

Em fins do decênio de 1930, com as experiências políticas pós-revolucionárias reduzidas ao discurso nacionalista que compensava a dramática impossibilidade de executar as reformas mais urgentes que o país precisava, e somado a isso a atribulada transição de poder de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho, ademais das múltiplas críticas ao perfil liberal que foi adotado pelo grupo pós-revolucionário e o aumento das denúncias de corrupção durante o sexênio de Miguel Alemán Valdez, o sistema representativo da Revolução começa a sofrer modificações.

Na literatura está cancelada a possibilidade de realismo crítico que antes retratava a guerra e suas consequências imediatass. Acatando como corrente dominante a objetividade relativa próxima de James Joyce e Virginia Wolf, por exemplo, e combinando-os com imprecisões do realismo italiano e espanhol, os romancistas da segunda fase e

²⁸⁶ Aurelio de los Reyes, em *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1, (1896-1920), op.cit.*, p. 6, afirma que “en el cine mudo, salvo en *El automóvil gris* no se aborda el tema” da *Revolución*.

especialmente José Revueltas, Agustín Yáñez e Juan Rulfo, muito embora não seja um grupo no sentido programático, parecem compartilhar um projeto estilístico que sintetizava as séries formais que surgiram como expressão dos conteúdos históricos próprios dos Estados Unidos e da Europa, com a especificidade local. Esse conjunto de escritores seguem modelos narrativos e preocupações temáticas similares.²⁸⁷

Com a publicação em 1943 de *El luto humano* de José Revueltas, os romances que são produzidos no México começam a demonstrar um marcado acento lírico, mas nem por isso estão isentos de propensão crítica. O romances de José Revueltas tenta equilibrar a tensão do ensaio com a introspecção poética e em que pese a que o resultado não chega a ser grandioso, como tampouco o são parte dos filmes que seguem essa equação, em seu caso pré-dispõe para a renovação formal e a depuração estilística que viria com *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

No cinema, depois da fase áurea orquestrada pelo cinema de Emilio Fernández, não resta espaço para a utilização das mesmas estratégias, e o nacionalismo revolucionário pouco a pouco se dilui na tela, à exceção de algumas manifestações nostálgicas, às vezes deploráveis, e a tentativa de renovação revolucionária de cunho socialista no decênio de 1960. Esse declínio demonstra o acento conservador da indústria cultural mexicana, especialmente do cinema. Países latino-americanos como o Brasil e Cuba, por exemplo, tiveram entre 1960 e 1980 um auge na qualidade da produção.

A crítica soe dizer que *El luto humano* marcou a narrativa mexicana devido a certo modo de organizar o tempo narrativo, com a desintegração da causalidade e a utilização do contraponto de perspectivas, tópicos que sem dúvida são os que sobressaem no romances e caracterizam um possível legado nas obras sucedâneas. Há também uma aparência de informalidade na disposição dos capítulos que pôde haver animado os epígonos, que talvez viram nele a cifra que buscavam para instalar a inconstância vital no controlado universo narrativo.²⁸⁸

Não obstante as virtudes, a postura doutrinária do narrador onisciente que domina *El luto humano*, porta-voz de uma nacionalismo científico e de uma forçado lirismo materialista, remete mais às posições dos ensaístas que naquela época esquadrihavam a identidade mexicana que propriamente à literatura, ao menos no México, em cujo programa parece haver almejado um efeito estético mediante técnicas do jornalismo e do discurso histórico.

²⁸⁸ Marta Portal, por exemplo, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana, op.cit.*, p182, opina que *El luto humano* é a “obra más importante de José Revueltas” e “no solamente es revolucionaria en el sentido de que revela la necesidad de un cambio y sugiere la propuesta del materialismo dialéctico, sino que introduce en la narrativa mexicana contemporánea una concepción revolucionaria del tiempo narrativo [...]”. Já Carlos Monsiváis, em “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, op. cit. pp. 404 y 405 estima que José Revueltas “despliega un temperamento trágico: sus personajes -presos políticos, campesinos, militantes comunistas obcecados o arrepentidos, hampones, prostitutas, maestros perseguidos por una turba fanática- atraviesan el infierno, el infierno de un país que vivió un gran movimiento y ha permitido su ruina y su consunción. [...] Todo en Revueltas se da en el límite: su barroquismo (que desemboca con frecuencia en una intensa prosa poética), su pasión radical, sus atmósferas donde el delirio es la posibilidad de lucidez. Le corresponde a José Revueltas introducir en México como asunto literario la conciencia de clase.”

Por isso se deve recordar a incidência que tiveram no sistema cultural mexicano Samuel Ramos e sua obra *El perfil de hombre y la cultura en México*, 1934,²⁸⁹ e Octavio Paz com *El laberinto de la soledad*, 1949, que franquearam a posterior articulação por Leopoldo Zea e José Gaos de uma filosofia nacional.²⁹⁰

Se fizermos uma observação de cunho estritamente literário, pode-se dizer que a poética emergente estava atravessada por finos procedimentos de subversão do tempo do discurso, sendo a elipse uma figura central. As descrições se tornam ainda mais discretas e efetivas do que antes, como em *Pedro Páramo*, ou seguem uma versão barroca e poética, cujo melhor exemplo poderia ser o “Acto preparatorio” de *Al filo del agua*, ou simplesmente estão ausentes, como em *El luto humano*, em que o narrador apenas recorre a descrição quando essa serve para dar conta do estado de ânimo de algum personagem. Nos três romances há uma intenção de aludir o universal por intermédio do particular e, por fim, logram a consagração da polifonia na composição isotópica do romance contemporâneo.

Por outro lado, observando tais recursos, é correto inferir que os romances do período estão menos apegados à cronotopia revolucionária, mas fazem uso emblemático de sua iconografia. Desde os títulos dos romances indicam a inclusão de uma nova modalidade de construção diegética, diversa ao romance anterior. O exame da guerra, já distante no tempo, é exercido mediante uma reflexão (teórica e marxista no caso de José Revueltas) sobre seus resultados diretos ou indiretos. Esse fato faz que dirijam o foco aos atores da guerra, não aos que foram seus protagonistas, dando um *giro* de perspectivas próximo ao revisionismo. Também nesse expediente Mariano Azuela é o precursor, dada sua preocupação em favorecer o ponto de vista dos quadros inferiores e dos que vivera a guerra como uma imposição do destino (*Andrés Pérez, Las moscas, Los de abajo*).

De maneira geral, o perfil dialético, o principal legado do romance da segunda fase é peremptório, mas os demais elementos sobrevivem na literatura contemporânea. Inclusive a penetração lírica excessiva, recurso que depois de Juan Rulfo perdeu funcionalidade, é recorrente em obras ulteriores. Muito se deve ao fato de que os autores escreviam em um momento em que a indagação dos procedimentos se tornou um tópico obrigatório nas literaturas mais prestigiadas (a inglesa e a francesa, James Joyce e o *nouveau roman*), estabelecendo-se como elemento fundamental da narrativa a maneira *como* é contada em

²⁸⁹ Importa comentar que nesse período em vários países da América Latina parece amadurecer a indagação sobre as origens e as idiosincrasias da cultura local, um tema que oscila na produção dos intelectuais da região. Na Argentina, José Martínez Estrada edita *Radiografía de la Pampa*; no Brasil Gilberto Freyre publica *Casa grande e senzala*, e no México Samuel Ramos publica *El perfil del hombre y la cultura en México*.

²⁹⁰ De acordo com Carlos Monsiváis em “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *op. cit.*, pp., 399 e 340: “En 1934, Samuel Ramos da a conocer *El perfil del hombre y la cultura en México*. Esta colección de ensayos breves inicia una nueva vertiente del nacionalismo cultural que, a la preocupación de lo ‘nuestro’ agrega un freudismo recién descubierto para lograr algo parecido a un ‘psicanálisis de la nacionalidad’, en que concluye que el mexicano tiene un marcado “complejo de inferioridad. [...] La corriente inaugurada por Ramos quiere ser análisis filosófico y/o psicológico. Hay que localizar, detallar aquello que cohesiona una actitud diferente: el ser mexicano. En 1949, *El laberinto de la soledad* proporciona un enfoque literario y crítico de México, historia y mitología. [...] Ya transcurrido el auge de la corriente de lo ‘mexicano’ (que al cobrar su mayor fuerza, influye en la ideología de los medios masivos), *El laberinto de la soledad* permanece. [...] A principio de los cincuentas, un grupo, el *Hyperión*, cuyos maestros son José Gaos y Leopoldo Zea, decide crear la filosofía de ‘lo mexicano’.

detrimento do *que* se conta. Alain de Robbe-Grillet pôde ser a culminação do estilo, gerando o aparecimento de romancistas como Salvador Elizondo no México e Lúcio Cardoso no Brasil. Mas exemplares intermediários abundam: John Dos Passos, Ernest Hemingway, os primeiros textos de Ítalo Calvino, John Salinger, Marguerite Duras.

De outro lado, se seguirmos com a busca das fontes e características da modalidade representativa que estava em voga entre 1940 e 1950 na narrativa literária mexicana, ademais do dado de que os autores perdem a vantagem que os anteriores tinham de relatar os acontecimentos de perto, portanto apegando-se e renovando o realismo, pode-se assegurar a opção de alguns dos novos escritores em adotar uma abstração de cunho ensaístico ou lírico, mas sempre com a obsessão pela forma. Essas tendências gerais parecem convergir com a trajetória já apontada pelo cinema.²⁹¹

Muito embora o movimento da história pós-revolucionária pareça propiciar ela mesma uma transforção nos métodos de representação literária, não é errado indicar que, tal como o formulado no cinema, os textos começaram a assinalar as engrenagens da figuração e da tradição representativa a qual se reportavam, tornando-se tão graves e tornando tão urgente a elevação artística que em ocasiões a síntese de materiais parecia frustrada.

No caso do romance da segunda fase e do cinema *ranchero* ou *revolucionário* da *Época de Oro*, ambos parecem coincidir na consecução de estratégias de figuração muito restritas à tradição retórica romântica, visando ao impacto por intermédio do tropo efetivo, pelo que parecem perseguir um mesmo modelo de representação.

Talvez precisamente devido à distância relativa dos temas aos quais aludem, os romances demonstram uma sublimação do método de contar histórias, experimentando com a reconstrução de partes do passado através de sua repercussão tangível e incômoda no presente, fazendo que a substância seja minora de alguma maneira (pelo tradicional, o nacionalista, o folclórico) em favor da inovação ou da elevação dos fundamentos discursivos. No cinema, se não houve invenção narrativa *strictu sensu*, não se pode dizer o mesmo de outros tópicos igualmente determinantes do meio. A resolução de argumentos teóricos mediante a estrutura da imagem é mais notória, devido a que concorrem diferentes elementos que auxiliam na significação, como a iluminação, as escalas, os ângulos e os movimentos de câmera, que organizam a isotopia nos filmes.

Com diferentes faturas a semelhança da trajetória estilística do romance com os modelos de representação do cinema é um fato que vale à pena ser comentado. Dada a opção que os cineastas fazem por uma extrema elaboração dos planos, dos movimentos de

²⁹¹ Deve-se relativizar essa suposição com duas observações. Primeiro: o cinema, desde as vanguardas poéticas já se constituiu como elemento de sugestão para a narrativa literária, e o exemplo de obras como *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, *The Killers*, de Ernest Hemingway, e no México os romances líricos dos *Contemporâneos*, no Brasil os relatos de Antonio de Alcántara Machado, *Bras*, *Bexiga* e *Barra funda*, falam por si mesmo. Não obstante, com a naturalização do cinema como meio narrativo na metade do século XX, os estímulos que puderam oferecer aos mais meios expressivos, eram assimilados de maneira espontânea, sem que houvesse uma reflexão sobre esse diálogo. No plano sociológico, Beatriz Sarlo em *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, e Flora Süssekind, em *Cinematograph of Words: Literatura, Technique, and Modernization in Brazil*, California, Stanford UP, 1997.

câmera, pelo arranjo da iluminação e a direção de arte, esse esforço inibe a carga ideológica das histórias que contam (mais ou menos incisivamente). No cinema essa opção tem uma origem vasta que vai além do sistema estético, de vez que esse meio é também uma espécie de porta-voz conveniente do estado, tornando-se uma artefato condicionado pela oscilação programática dos governos pós-revolucionários e pelo papel do país no concerto internacional, ainda que a materialização desses códigos extrafílmicos sejam realizados em obras específicas. Se optássemos por aludir a incerta dicotomia entre forma e conteúdo, poderíamos afirmar que no filme da *Revolución* se nota a alienação oficialçista do conteúdo por intermédio de uma suposta independência formal.

Também na literatura o campo ideológico não surge espontaneamente das mesmas obras ou de algum legado textual, mas depende dos acordos e do diálogo com a história política e social do país, e sua interlocução com o restante do mundo. Os partidários da arte pura ou de uma literatura sem compromissos políticos (em nosso caso o grupo *Contemporáneos*) não se pretendem alheios aos signos da vida política, mas reverenciam uma certa tradição estilística despreocupada da mundanidade por si mesmas e apegada à reflexão intelectual e à produção de beleza, e seu compromisso político é mais uma opção que um dever. Daí a divergência entre os parâmetros morais na representação levada a cabo nos meios e, de outro lado, a convergência nos procedimentos.²⁹²

Entre as três obras dessa fase do romance da *Revolución* os resultados da elaboração estética da guerra civil são muito diversos. Primeiro uma tentativa de estender uma ponte entre a argumentação lógica e a expressão poetizada para dar conta da condição miserável dos pós-revolucionários que povoam *El luto humano*. Em seguida, a boa experiência ao diagnosticar, mediante a imaginação lírica e algo reacionária do narrador de *Al filo del agua*, a ação da igreja em uma comunidade de Jalisco (um dos focos da contra-revolução *Cristera* entre 1926-1929) pouco antes de 1910. Por último, a culminação e o declínio de uma cosmovisão que parecia imóvel na sociedade mexicana, e da qual *Pedro Páramo* talvez seja o mais importante exemplar narrativo. No cinema, de outro lado, há uma serialização dos efeitos causados pela equação que sobrepõe uma boa resolução visual (luz, composição, figuras), com displicência na estrutura do relato, sempre próximo ao melodrama e à reprodução dos íconos nacionais.

Assim, como em grande parte do filmes os enredos e as ações obedecem a uma ordem demasiado esquemático, no caso de *El luto humano* o partidatismo teórico não favorece o imperativo da narrativa, que é resolver os problemas dos personagens de maneira pragmática, e se possível bela, como depois o fazem *Al filo del agua* e *Pedro Páramo*.²⁹³

²⁹² Vale a pena consultar o texto de Jorge Cuesta “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” já referido aqui.

²⁹³ Importa recordar que em seu primeiro romance, *Los muros de agua* (en *Obras completas 1*, México, Era, 1978) a fluência da narrativa é o oposto da fragmentação acadêmica de *El luto humano*. Não obstante, José Revueltas tem linhas que condensam os móveis de sua poética. Ao início desta edição de *Obras completas*, em “A propósito de *Los muros de agua*”, o autor explica o que entende ser a literatura. Na página 20 afirma crer que “sólo sobre la línea de este realismo dialéctico-materialista se podrá llegar a escribir en nuestro país la gran novela mexicana. No hay

Como o cinema obedece a outra escala de valores, essa prática estava justificada pela busca do êxtase nacionalista fomentado pelo horizonte cultural mexicano, mediante uma estrutura expressiva que proíbe o sugestivo em favor da exibição gradiloquente. Aí a operação obteve ganhos devido à efetividade das imagens em atualizar os mitos regionais, especialmente quando se encontram Gabriel Figueroa e Emilio Fernández, que em muitas ocasiões conseguiram dar expressão simbólica aos conteúdos que permeavam a vida nacional.

José Revueltas participou no argumento, roteiro e adaptação de várias produções cinematográficas durante e depois da *Época de oro*, destacando-se sua colaboração em cerca de onze títulos de Roberto Gavaldón. Filmes como *La otra*, 1944, *La diosa arrodillada*, 1947, *Deseada*, 1950, *La noche avanza*, 1950, *El rebozo de Soledad*, 1952, *La escondida*, 1955, entre outros, documentam a franca continuidade entre o mundo criado pelo autor e os códigos do cinema mexicano, ambos com ânimo de esquadrihar em registro alissonante as mazelas sociais e suas sequelas no ser humano.

Comparada com a segunda fase, convém recordar que os primeiros romances da Revolução não são *marxistas* ou reacionários, nem mesmo têm um perfil antropológico, mas conseguem ser indicais e muito incisivo acerca dos processos da realidade mexicana, não concebendo bondades em um movimento que começou confuso e violento e resultou populista e opressor. À diferença do romance de José Revueltas, essa observação está plasmada não em termos de hipóteses na narrativa, mas surge dos meandros das descrições, dos pontos de vista, das atitudes e da psicologia dos personagens e, como também demonstram depois Agustín Yáñez e Juan Rulfo, não precisa ser reiterada por uma voz professoral.²⁹⁴ Os autores mencionados como participantes da primeira fase acertaram na discreta reelaboração de relatos históricos e jornalísticos. Agustín Yáñez e Juan Rulfo acertam também mas sem discricção. José Revueltas, como se ilustra nas seguintes citações, tem uma iniciativa semelhante mas a tentativa de conseguir uma dialética entre o ensaio e o poema é demasiado arriscada e as especificidades dessas duas estruturas não operam uma solução em seu texto, ainda que a empresa anuncia as mudanças que virão.

Úrsulo entonces luchó con desesperación en contra de aquél ser insensato que lo abrazaba impidiéndole nadar. Iba a salvarlo y Dios sabe por qué. Acaso porque se trataba de salvar una especie de destino representada por aquel hombre. Por aquel Adán, hijo de Dios, padre de Abel, padre de Caín; de salvar el fratricidio obscuro; el crimen del Señor; del Hijo, del Espíritu Santo.

otro camino y esta posición mía no es dogmática. Por un lado, las producciones más ‘avanzadas’ no logran salir de los marcos del revolucionarismo democrático-burgués, y las que intentan penetrar más hondo en la realidad del hombre todavía no pasan del psicoanálisis. A romper estas limitaciones que padece nuestra literatura es a lo que tiende mi trabajo literario, y a romper los moldes sociales que traban el desarrollo humano es a lo que tiende mi actividad de militante marxista-leninista.”

²⁹⁴ Teodor Adorno, “El narrador en la novela contemporánea”, em *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 50, recorda os novos procedimentos dos narradores a partir do advento dos meios de comunicação de massa. Segundo o autor, as estratégias dos romances antes do século XIX estavam baseados em um ponto de vista que cindia a narração da reflexão: “Cuando, consumadamente en Proust, el comentario se entreteje tanto con la acción que desaparece la distinción entre ambos, el narrador ataca a un elemento básico de la relación con el lector: la distancia estética. Esta era inconvencible en la novela tradicional.”

Hoy no podía dejar que se ahogase. Cualquier otro día menos hoy, cuando su hija, allá, bajo los cirios, recibía una luz última, el parpadeante soplo de la nada. [...] ¿Por qué lo había salvado? Ellos eran dos ixcuincales sin voz, sin pelo, pardos y solitarios, precortesianamente inmóviles, anteriores al Descubrimiento. Descendían de la adoración a la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente.²⁹⁵

El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo y respetuoso, de su origen. Hay en esto algo de obscuro atavismo inconsciente. Como ignora su referencia primera y tan sólo de ella guarda un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia. Entonces bebe; o bebe y canta, en medio de los más contradictorios sentimientos, rabioso en ocasiones, o tristísimo.²⁹⁶

Em *Al filo del agua* e *Pedro Páramo* a nota teórica é decrescente e os comentários filtrados pelo narrador não visam diretamente falar sobre a *Revolución* (mesmo que às vezes ocorra) devido a um estilo que tende a remediar a densidade dos símbolos que circundam os textos. No primeiro romance predomina o tom de rejeição diplomática, com pontos de vista quase conservadores, de vez que está situada antes da guerra e somente predispõe o leitor com desencanto e ironia, atravessado pelo prisma católico, para o que virá (o romance termina em 1910).²⁹⁷ Ainda que em *Pedro Páramo* o subtexto histórico seja sobre o triste fim do mundo rural da era porfiriana, quando a ação indica algum dado que remete à revolução, a clave se torna cética, irônica e enfatiada.

O romance de Juan Rulfo pôde ter pavimentado o caminho para *La región más transparente*, 1958, de Carlos Fuentes, outro monumento de escatologias revolucionárias, liquidação do período rural e fundação de seus corolários na vida cotidiana. Pelo ânimo de

²⁹⁵ José Revueltas, *El luto humano*, op.cit., p. 23.

²⁹⁶ José Revueltas, *El luto humano*, idem, p. 225.

²⁹⁷ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, op. cit. pp. 108 e 109. Na primeira referência à Revolução ou aos movimentos políticos que ensejam uma solução violenta, o narrador usa um artigo de um jornal, *El país*, para introduzir a tônica discreta com a qual o tema será tratado, mesmo que al final seu rechaço se torne patente: “[...] lo que impropriamente se está llamando ‘despertar político’ del país, no es más que un arranque de exasperación. –Una de las llagas a la par que más pestilentes, más profundas de nuestra situación actual encuéntrase en la falta de justicia, de la justicia que es una de las bases primitivas sobre que, como sobre la autoridad, como sobre las leyes, descansan las sociedades humanas.” Na página 111, o velho Lucas Macías relata sua primeira parábola sobre o tema, aludindo sua intuição da violência que viria com fatos do passado que serviam como referência para se entender o presente ou o que viria no futuro. “Se comentaba la entrevista de don Porfirio Díaz y el presidente norteamericano. Lucas Macías, como era su costumbre, pareció desviar la conversación, haciéndola recaer en los fusilamientos de Veracruz, en el año de 1879.” Outra vez o viejo distrai o tratamento direto do tema dos primeiros levantes *maderistas*: “Por más que a Lucas Macías le picaran el flaco lado de la política, salía con unas distancias como éstas: -Dónde que los levantados esa vez no se llevaron ni una muchacha, por lo que la gente, y más las mujeres, dieron y tomaron en decir que los revoltosos no eran hombres, que serían de los otros. Ji...Ji...Ji...”. Sobre a concepção ética do movimento, e a fama de que os exércitos em pugna arrebanhavam seus quadros entre bandidos e mendigos, o texto tem algumas passagens (pp. 228 y 229): “Había motivos para esperar nuevo escarnio a la justicia con que Damián viniese al pueblo y el director político lo dejara en paz, como a otros delincuentes y prófugos que compraban su inmunidad con dineros y amenazas; el solo temor de que tal cosa sucediera irritó los ánimos e hizo que personas de natural pacífico entraran en compromiso de satisfacer lo que la venalidad seguiría burlando. El director se vio constreñido a declarar: -‘Yo me comprometo a que si ese hombre se atreve a venir, lo llevaré, vivo o muerto, a Guadalajara.’ Damián desafió la ira popular. Damián tuvo la osadía de venir. Llegó la víspera de difuntos. Anduvo rondando cautelosamente las calles, disfrazando de arriero.”

mofa a tudo o que concerne à Revolução, *Pedro Páramo* ainda pôde ser o precursor da grande sátira revolucionária que Jorge Ibarguengoitia leva a cabo em *Los relámpagos de agosto*, 1964, assim como Nellie Campobello o foi no que concerne ao tratamento naturalizado e cínico da violência. *Al filo del agua*, por outro lado, prenuncia os vãos altíssimos do romance pós-moderno e do *Boom*, como podem ser *José Trigo*, 1968, de Fernando del Paso (muito embora haja contatos documentados com a obra de Juan Rulfo), e *Lo demás es silencio*, 1978, de Augusto Monterroso. O fragmento do capítulo “Los días santos” de *Al filo del agua* pode precisar essa informação:

Las fiestas –fiestas en el sentido del pueblo: se aflojan el aislacionismo y otras costumbres, deja de trabajarse, cocinanse viandas especiales, transcurren los días dentro de la iglesia o en las procesiones, llegan forasteros, hay puestos frente al atrio y en las esquinas-, las fiestas de la Semana Santa propiamente comienzan el Viernes de Dolores. En algunas casas, más bien de los barrios, hay *incendios*: motivo para que los familiares, vecinos inmediatos y amigos íntimos hagan visita, como si se tratara de velorio: sillas en el zaguán, en los corredores, en los patios, en la sala; pero en vez de café se reparte agua fresca y en lugar de lloros se escuchan cantos de palomas puestas en el altar de la Dolorosa. La casas del centro que ponen *incendios* no abren sus puertas; las de barrio sí, ocasión para que las gentes –una vez al año- salgan de romería nocturna para visitar o sólo para ver los altares: ascuas de cirios y velas, de donde les viene el nombre de *incendios*.

[...] Rivalizan con el de los Toledo, los *incendios* de las Delgadillo y de Luis Gonzaga Pérez. Aquéllas tienen oratorio en forma, con privilegio de público, en el que la Patrona es la Virgen de la Soledad, una imagen hermosa, traída de Guatemala por el abuelo de las Delgadillo actuales, dicen que hace más de setenta años; para el Viernes de Dolores la visten con manto y miriñaque de finísimo terciopelo con bordados de oro, en las manos le colocan un paño de batista con filigranas, donde residen coronas y clavos. –“¿Puede haber en el mundo una Nuestra Señora de la Soledad tan bonita, con una cara tan perfecta, que sólo le falta hacer oír sus gemidos?” –preguntan orgullosamente las Delgadillo y, a coro, todo el pueblo responde: –“No, no hay en el mundo una Virgen de la Soledad como ésta.” (En 1879 el bachiller Crescenciano Gálvez, Capellán hijo que fue del Oratorio, publicó en volumen nutrido la *Historia y milagros de la V. imagen de Nuestra Señora de la Soledad, que se venera en el Oratorio de la familia Delgadillo en esta población*; valga lo que valiere la autenticidad de los hechos relatados en el libro, ya muy raro, el sentido popular de lo maravilloso los ha ido reelaborando en versiones extremadas que corren de boca en boca: Un Viernes Santo la imagen sudó sangre; para un quince de septiembre se la vio llorar y se la oyó gemir; cuando fusilaron a Maximiliano empapó con lágrimas el pañuelo que tenía en las manos. Los ex-votos cubren las paredes del Oratorio: corazones, brazos, piernas, efigies de oro y plata, retablos, mármoles con leyendas. Aquí uno, dos, tres muertos que dicen haber resucitado; aquí, allá, representaciones de accidentes, de lechos, de riñas; un fusilamiento cuya víctima escapó con vida; diez, doce láminas de diligencias asaltadas, de ladrones embozados a la mitad de un

monte, de chusmas que traen fusiles en la mano y rodean el caserío.)²⁹⁸

Nos domínios da cultura mexicana dos decênios de 1930, 1940 e 1950 a figura do indígena ou do camponês outra vez se torna emblemática do déficit social do país, como havia ocorrido no período pós-independência, quando sua representação se afunila em uma esquema binário.²⁹⁹ Como em *El luto humano*, os personagens são retratados em estado de atraso generalizado, quase sem terra e sem mecanismos de inclusão à sociedade moderna, com aspecto físico, traços psicológicos e práticas sociais primitivas. Ou, por outro lado, são objeto de uma valorização desproporcional, com ênfase no tipo do bom selvagem e suas qualidades inverossímeis, ainda que também marginalizados injustamente pelas leis modernas, como atesta *Canek*, uma alegoria histórica publicada em 1940 por Ermilo Abreu Gómez,³⁰⁰ e o filme *Tizoc*, 1957.

Dirigida por Ismael Rodríguez, com Pedro Infante no papel do indígena e María Félix no da burguesa Maria (dois tipos sociais destinados à incompreensão mútua no cinema), *Tizoc* acata as premissas da segunda vertente do cinema da época, a do bom selvagem. Pode-se dizer inclusive que o primeiro modelo concerne a um ângulo recorrente sobretudo em obras literárias, e o segundo é constante nos filmes. Essa distância sobre a representação realista do que é o México, ou *lo mexicano*, somente ocorre na superfície discursiva e não nos móveis internos, que em ambos os casos tendem a ser um arranjo entre a exaltação ideológica e o gosto pelo exótico miserabilista com conseqüências constrangedoras, salvo exceções.

Vou transcrever fragmentos de *El luto humano* que ilustram o que foi dito. Merece atenção a maneira como o tom épico interrompe a eficiência da narrativa devido à insistência em consignas étnicas que cerceiam a sequência e só não comprometem todo o romance devido às compensações estilísticas. Ambas se referem à sequência em que Úrsulo sai para procurar o padre para fazer a extrema-unção em Chonita, sua filha morta, e necessita cruzar o rio, pelo que pede o barco emprestado a seu vizinho e inimigo Adán.

Adán había recibido la barca de los indios, que se la regalaron para tenerlo contento, cuando él era Agente Municipal en la Sierra. Tenía Adán esa sangre envenenada, mestiza, en la cual los indígenas veían su propio miedo y encontraban su propia nostalgia impercedera, su pavor retrospectivo, el naufragio de que aún tenían memoria.³⁰¹

²⁹⁸ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, op. cit. pp. 53 y 54.

²⁹⁹ Como já foi comentado, há estudos canônicos sobre o tema: Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica, 1832-1889*, Madrid, Imprenta de la Librería y casa Editorial Hernando, 1934. José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México*, México, Librería Robledo, 1955. Partes del libro de Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Aquí utilicé el texto de Cesar Rodríguez Chicharro, *La novela mexicana indigenista*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 1988.

³⁰⁰ Ermilo Abreu Gómez, *Canek y otras historias indias*, Buenos Aires, López Negri, 1953.

³⁰¹ José Revueltas, *El luto humano*, op. cit., p. 19.

Mientras persistiera el símbolo trágico de la serpiente y el águila, del veneno y la rapacidad, no habría esperanza. Habíanse escogido lo más atroz para representar –y tan cabalmente, tan patéticamente-, la patria absurda, donde el nopal con sus flores sangrientas era fidedigno y triste, los brazos extendidos por encima del agua, cruz extraña y tímida, india y resignada.³⁰²

Una constante de esta segunda generación de novelas revolucionarias es el contrapunteo discursivo y la variedad de presentación temporal. De las tres novelas referidas, en ninguna hay hegemonía de un solo narrador que nos acerca al mundo narrado, sino que hay intervenciones de diversas procedencias, inclusive con momentos en que los fundamentos de composición de la novela, como los períodos de digresión descriptiva, nos revelan más que sólo un espacio plasmado a modo de escenario, y son también una perspectiva sobre lo que está sucediendo y fungen como intermediadores en la producción de sentido, como ocurre en *Al filo del agua* y en *Pedro Páramo*. Aparte, en varias ocasiones uno se pregunta sobre la proveniencia de los enunciados, puesto que si bien parecen ser originados por alguien que participa en la historia que cuenta, quien nos la está contando no ofrece señas suficientes para que lo identifiquemos. Finalmente, sobre el orden de los acontecimientos expuesto por los narradores, tampoco en ninguna de las tres el tiempo de la historia coincide cronológicamente con el tiempo del discurso. Esos datos, ya definitivos en la literatura de mitad del siglo xx en adelante, tienen graduaciones en cada una de las obras.

La radicalización en lo que concierne a los prismas del discurso y por los cuales pasa la historia sólo ocurre en *Pedro Páramo*, que desde el primer momento plantea una multifocalización antes sólo ejecutada en el cine, en especial en *El ciudadano Kane*, 1941, de Orson Welles, que es anterior a la novela. William Faulkner en *El sonido y la furia*, 1929, utiliza una estrategia semejante, bien como el cuento “En un bosquecillo”, 1917, del japonés Ryunosuke Akutagawa, llevada al cine en 1950 por Akira Kurosawa, con el título de *Rashomon*.³⁰³ Pero si estimamos la profusión de perspectivas, se debe considerar al texto de Juan Rulfo mucho más complejo. En *El luto humano* el enigmático narrador marxista es el único intermediario y no tiene cuidados al glosar los pensamientos de los personajes, opinar, sentenciar, rememorar. Pese a ello, también está enmarcado por las hablas de Adán, Cecilio, Calixto, la Calixta, el Padre, Úrsulo y etcétera.

En *Al filo del agua* tal vez no haya alarde sobre la utilización del recurso del contrapunteo, pero la incursión del monólogo interior en el momento en que Luis Gonzaga expone sus pensamientos cuando está en crisis y éxtasis místico³⁰⁴ y los relatos que hace el viejo Lucas Macías, quien utiliza la parábola para dar cuenta de los sucesos que ocurren o van a ocurrir en el pueblo,³⁰⁵ desestabilizan un poco la línea narrativa y suscitan la curiosidad

³⁰² José Revueltas, *idem*, p. 48.

³⁰³ Ryunosuke Akutagawa, *Rashomon y otros cuentos*, trad. de José Koser, Madrid, Miraguana, 1987.

³⁰⁴ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, *op.cit.* pp.72-78.

³⁰⁵ Agustín Yáñez, *idem*. pp. 80,81/88,89,90 etcétera.

del lector sobre la identidad del personaje que narra la novela de inicio a fin. Este suministra señas, pero no se deja conocer del todo, solamente dando constancia de que participa de la vida del pueblo. De las tres novelas esta parece ser la más reticente en indicar el origen de sus recursos, aunque en realidad no hay necesidad de demostrar la dinámica de la figuración porque el mismo narrador, quizá el dato más obscuro de su estructura narrativa, es antes que cualquier cosa una voz omnisciente, en tercera persona y tiene un temperamento lírico. Aun así a veces se le escapan señas que instigan una búsqueda más afinada sobre su identidad:

En aquel tiempo, al principio de la clara tarde silenciosa, continúa su ritmo la devoción, cayendo sobre patios y aceras, quizá en los postres, rodando por el pueblo las señales de la matraca, como rumor de carros que se despeñan y –quien sabe–, dicen que como tumbos de olas, los que conocen el mar.³⁰⁶

Também a disposição temporal do romance é bastante linear, mesmo que em várias ocasiões incorra em prolepse e analepse, que não causam grande efeito porque afinal de contas são deslocamentos com pouca distâncias do presente da narração, ademais do fato de que o narrador fornece muita informação sobre o recurso que está utilizando, inclusive chega a indicar o dia em que ocorreu o que está narrando. Não se deve esquecer ainda que *Al filo del agua*, começa nos dias que precedem à Semana Santa de 1909 e termina em novembro de 1910 (mês e ano de início da Revolução), e pontua as ações pelo calendário católico: “Los días santos”, “Pascua”, “El día de la Santa Cruz”, “Ascensión”, “Dia de difuntos” etc. são os títulos dos capítulos.³⁰⁷

No que concerne à temporalidade, o caso de *Pedro Páramo* é mesmo à parte. Dos tempos verbais que compõem as frases até as marcas de circunscrição temporal presentes na narração (“Era ese tiempo de la canícula”...los “villistas”...),³⁰⁸ tudo nos remete a um estado de intabilidade, incrementado pelo fato de que são os mortos os que estão narrando. Para facilitar a compreensão do que foi dito, basta dizer que a Revolução aperece nos três romances como um elemento mais ou menos remoto, mas sempre como um dado importante na história. Em *El luto humano*, a ação principal ocorre depois da Revolução, não obstante o narrador se remontar a ela em analepse. Em *Al filo del agua*, a ação ocorre entre março de 1909 e novembr de 1910. Já em *Pedro Páramo*, a ação ocorre antes, durante e depois da guerra civil.

³⁰⁶ Agustín Yáñez, *idem*, p. 64. Assim como nesta exposição destaca uma voz interna na história, de vez que parece não conhecer o mar e saber apenas o que lhe disseram os habitantes do povoado que conhecem, há outros momentos em que mantém uma perspectiva com foco na mente dos personagens deixando que eles falem por sua própria voz, e outras em que emite opiniões sobre os eventos que não se originam da elaboração de nenhum personagem.

³⁰⁷ Sobre esse aspecto do calendário religioso no romance, pode-se deduzir algo curioso. Desde o primeiro capítulo, quando há plena certeza dos princípios cristãos e o padre Dionisio é o juiz do povoado, as ações são relatadas sob a égide da data religiosa à qual alude, como foi mencionado; sem embargo, o último capítulo, quando começam verdadeiramente os movimentos da Revolução no país e o povoado já tem parte de seus costumes comprometidos pela heresia jacobina, se chama “El cometa Halley”, referindo-se tanto a algo relacionado com a ciência como com a suposta propriedade mágica desses meteoros, que parecem mudar a vida dos seres humanos.

³⁰⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.* pp. 6 y 123.

Sobre a incidência dessas variantes no tipo de mensagem que indica, em *Al filo del agua* a Revolução supõe desordem na estrutura de poder da cidade governada de *facto* por normas católicas acatadas com ortodoxia pelo padre Dionisio María Martínez. Pouco se mencionam os antecedentes da guerra,³⁰⁹ ainda que a época e a região em que se desenvolve a história ative a relação imediatamente. Em *El luto humano*, principalmente na segunda metade, a referência aos embates é constante, mas distanciada e objeto de reflexão teórica de parte do narrador. Já em *Pedro Páramo*, a Revolução permia toda a história devido à iconografia convocada nas descrição (terras áridas, cidades abandonadas, caudilhos), mas quando há alguma menção direta ao processo, este é tratado com malícia ou burla.

Pardeando la noche, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrilleras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar. Y ellos, sin quitarse los sombreros, se acomodaron a la mesa y esperaron callados. Sólo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron el chocolate, y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los frijoles.

Pedro Páramo los miraba. No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, en la sombra, aguardaba el Tilcuate.

–Patrones –Les dijo cuando vio que acababan de comer-, ¿en qué más puedo servirlos?

–¿Usted es el dueño de eso? – preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

–¡Aquí yo soy el que hablo!

–Bien. ¿Qué se les ofrece? – volvió a preguntar Pedro Páramo.

– Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

–¿Y?

–Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

–Pero por qué lo han hecho?

– Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted?

Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.³¹⁰

Os três romances foram escritos e publicados durante os governos de Manuel Ávila Camacho e Miguel Alemán Valdés, isto é, na fase liberal da Revolução, que auspiciou a industrialização e a *Época de oro* do cinema mexicano.³¹¹ A semelhança entre o retrato que

³⁰⁹ Há poucas alusões à Revolução (páginas 108,109 e 223), mas associar a liberdade do assassino Damían quando essa começou estabelece uma opinião sobre a guerra civil.

³¹⁰ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000, p.110 y 111.

³¹¹ Alberto Vital, em *Noticias de Juan Rulfo*, México, RM, 2003, p. 107, elabora uma reflexão que pode servir como parâmetro para se raciocinar sobre outras produções do período: “La modernización del alemanico significó en términos prácticos el abandono del campo y de las ciudades pequeñas en beneficio de la acelerada urbanización y norteamericanización de la vida económica del país; la obra de Rulfo es susceptible de leerse también como una crítica directa a un proceso que tuvo dos consecuencias casi inmediatas: la pérdida de población capaz de arriesgarse a invertir esfuerzos y dinero en el ejido y en la propiedad rural pequeña, tal y como se advierte en “Luvina” y en otros textos, y el crecimiento vertiginoso y casi incontrolable de los cinturones de miseria en las grandes urbes, especialmente las capitales de la República, de Jalisco y de Nuevo León, convertidas en tres polos industriales del país, así como el desplazamiento de miles de mexicanos más allá de la frontera según expresa en “Paso del Norte”. Tragedias como las que describen en “¡Diles que no me maten!” y “En la madrugada” tienen como trasfondo la radical descapitalización del campo mexicano bajo el régimen de Miguel Alemán. *Las batallas en el desierto* (1981), de José Emilio Pacheco, expresa la alienación y la pérdida de la iconografía nacional

oferecem os romances e os filmes do período são ainda mais acentuados se recordarmos os filmes de Emilio *Indio* Fernández, mais ainda se observarmos o conjunto retórico de *El luto humano* e o compararmos com o de *Flor silvestre*, 1943, *Maria Candelaria*, 1944, *Buganbilia* e *La perla*, 1945, *Enamorada*, 1947, *Rio escondido*, 1948. De alguma maneira, recorrem caminhos diversos em uma busca comum do sublime. Com o avanço do século XX, a distância entre os modelos de mundo apresentados pelo cinema e os romances da Revolução se acentua na perspectiva moral, que se mantém mais aguda nos textos. Em sua dimensão estética imediata, os romances chegam a ser tão sublimes como as películas, preparando-se para a ironia que se anuncia em *Pedro Páramo*, e a consagração do sarcasmo em *Los relámpagos de agosto*. Nesse período, os filmes alcançam uma dimensão *kitsch* involuntária antes de se tornar um subgênero do cinema histórico, como primeiro foi *Rio escondido*, e depois *La sombra del caudillo*, 1959, de Julio Bracho.

As primeiras obras dirigidas por Emilio *Indio* Fernández e fotografadas por Gabriel Figueroa resume a trajetória do gosto e a conformação do código moral do período. Seu primeiro êxito, *Flor Silvestre*, é uma sublimação do elemento autóctone. Seu alcance simbólico não tem precedentes no cinema nacional (talvez algo semelhante ocorra no cinema soviético), sobretudo devido ao desequilíbrio que há entre a intriga e o que a sustenta metermos de eleições seleções iconográficas e sua elaboração plástica, sem dúvida elementos dominantes no filme. No período, muito embora a urgência nacionalista fosse sobretudo um dado de conteúdo, a história da arte volvia seu interesse aos procedimentos, pelo que a literatura e o cinema mexicano assimilaram rapidamente essa premissa.

De qualquer maneira, é importante recordar que o cinema de Emilio *Indio* Fernández não é propriamente de indagação da forma narrativa, mas dos expedientes técnicos da dramaturgia e da cinematografia, especialmente os que correspondem à composição de imagem. A montagem, por exemplo, sempre um elemento definitivo no cinema, não parece uma preocupação com os filmes do cineasta de Coahuila. Ainda assim, não se pode deixar de advertir sua originalidade, sobretudo na reformulação da grandeza épica das imagens que os muralistas e Sergei Eisenstein haviam registrado (este último aqui imprescindível) para a atualização do mitos. Contudo, Emilio *Indio* Fernández não investe imaginação em outras variantes estruturais que enriqueceriam o esquema melodramático sem deixar de executá-lo. Esse passo foi dado Luis Buñuel, a partir de *Los olvidados*, 1950, mas especialmente em *La ilusión viaja en tranvía*, 1953.

Como foi indicado, *Flor Silvestre* e *Maria Candelaria*, 1943, *La Perla*, 1945, *Enamorada*, 1946, *Rio Escondido*, 1947, *Maclovía y Pueblerina*, 1948, *Salón México*, 1948, *Víctimas del pecado*, 1950, compõem o corpus que projetam parte ds componees mais determinantes do campo cultural mexicano da metade do século XX. Grosso modo, pasma pela preocupação indigenista e revolucionária e pelo onen un corpus que proyectan parte de

revolucionaria a favor de un imaginario de corte norteamericano durante los años que Juan empezó a escribir sus mejores cuentos.”

los componentes más determinantes del campo cultural mexicano de mitad del siglo xx. *Grosso modo*, passam por la preocupação indigenista e revolucionária e pelos vícios urbanos, igualmente com resultados *kitsch* e elevados.

Um ponto de flagrante contradição em toda a indústria cinematográfica mexicana e que nos filmes de Emilio *Indio* Fernández sobressai, é o uso didático do cinema promovido pelo estado diretamente ou por associações gremiais que ele fomentava (a criação do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica), e seu alinhamento subliminar com os ditames do cinema norte-americano, o grande tutor das cinematografias da América Latina no período. Mais de um estudo aponta que a industrialização da produção fílmica mexicana foi porta-voz de um certa visão de mundo que a estrutura do melodrama possibilita e que havia sido o *modus operandi* de Hollywood na constituição dos mitos nacionais dos Estado Unidos.³¹²

No caso dos filmes alistados, os dados mais próximos da especificidade cultural do México se resumem a um ponto de vista sobre os acontecimentos revolucionários, no campo ou na cidade, juntamente com uma suposta idiosincrasia, cifrada no estilo que acusa a organização sob o marco desse controle, que apenas parcialmente é propiciado pela realidade local. Em grandes linhas, entre 1943 e 1950 nos filmes variações na direção de arte e na iluminação, as tomadas externas passam aos interiores, do dia para noite, da iconografia do campo para a da cidade, mesmo que marco semântico parece intocável. Também permaneceram o tom épico, o contorno exótico e o subtexto trágico das histórias, que no caso de Emilio *Indio* Fernández seguem registradas com plasticidade que Gabriel Figueroa consegue imprimir, como um componente de sentido, em cada cena. Todavia, no que tange ao auge de um estilo cinematográfico, a partir de *Rio Escondido* a combinação de argumentos nacionalistas explícitos e edificantes com cenas de simbologia falida começou a mostrar sinais de esgotamento inclusive na formulação fotográfica, justamente quando os filmes urbanos, com personagens e argumentos nacionalistas explícitos y edificantes junto a cenas de simbologia falida começou a mostrar sinais de esgotamento inclusive na formulação fotográfica, justamente quando as películas urbanas, com personagens marcados por seu âmbito social, emergiam como opção representativa.

Mitigada a matéria-prima mais reconhecível da representação revolucionária (guerras, desmandos de autoridades rurais, campesinos acuados e exaustos), a produção fílmica se aprofundou nos conteúdos contemporâneos que reclamava representação. Desde *Mientras México duerme*, 1937, de Alejandro Galindo, mas seguramente a partir de 1943, com *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, se podia ver a ascensão do imaginário urbano à tela, mesmo que sem prejuízo do mundo os dos signos camponeses. Com *Nosotros los pobres*, 1947, de Ismael Rodríguez, com Pedro Infante, *Aventurera*, 1949, de Alberto Gout, com Niñón Sevilla, e *Tin Tan: el rey del barrio*, de Gilberto Martínez Solares, a tendência se consolida e o gênero

³¹² Para mais informação sobre o tema, que decerto teve grande influência na produção mexicana e de todo o continente, ver Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijadas de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

social urbano, *cabaretero* ou *arrabalero*, torna-se a base da produção nacional que nesse período alcança a cifra de média de 100 filmes por ano.

Em 1950 Luis Buñuel exhibe *Los olvidados*, inaugurando no México algo assim como um naturalismo surrealista, cujo dase que o distingue da tradição é o fato de não denunciar apenas, mas mostrar mesmo, em geral com um ponto de vista lastreado pela alegoria e pela ética cristã. Seus coetâneos na empresa de modernização das preocupações estilísticas e de conteúdos no cinema foram Roberto Rossellini, a partir de *Roma, cidade aberta*, 1945, Robert Bresson em *Os anjos do pecado*, 1943, *As damas do boulevard de Bolohia*, 1945, e depois *Diário de un cura rural*, 1951, *Pickpocket*, 1959, *Mouchete*, 1967, entre outras, e posteriormente, François Truffaut, *Os incompreendidos*, 1959, e *Jules e Jim*, 1961, imprimindo poesia a uma imaginário já francamente *pop*. Até o momento, no México o diálogo do cinema de referências urbanas e sociais se dava com diretores como Frank Capra e talvez Elia Kazan.

Dessa maneira, adverte-se uma mudança de registro na produção narrativa, respaldada no México com o prêmio concedido a Luiz Buñuel como o melhor diretor diretor pelo filme *Los olvidados* no festival de Cannes de 1951, cuja conseqüência foi a atribuição ao filme de um caráter de manifesto da nova poética. Tratava-se de deixar atrás a ascendência norteamericana na produção nacional, para incorporar um cinema mais reflexivo, de cunho literário. Não obstante, essa situação se estabeleceu antes como uma alternativa que como uma regra no cinema nacional, e os produtores optaram por fomentar uma modalidade de representação que convocasse novos valores. Muito embora a Revolução não se afaste de todo das telas, sua atualização se torna cada vez mais problemática devido ao perfil que os novos diretores impõem: *La Cucaracha*, 1958, de Ismael Rodríguez é muito ambiciosa, e *La sombra del caudillo*, 1960, de Julio Bracho, demasiado incisiva. Esta última foi censurada pelo governo de Adolfo López Mateos.

A literatura presseguiu o contorno estético dado pelo cinema, malgrado menos cristã e mais agudamente. Ademais, no México a obsessão formal dos romances foi muito mais estendida que entre os cineastas, abarcando a base da representação narrativa, rechaçando a exposição cronológica e problematizando as unidades de espaço e tempo. Como já mencionado, houve uma explosão na causalidade cronológica e as unidades de espaço e tempo foram problematizadas. Como já havia dito, os novos vícios da sociedade de massas se aclimataram no âmbito da criação verbal, mas de maneira muito mais inventiva. Os diretores pareciam ainda seduzidos pela facilidade com que a imagem produzia sentimentos e tocava as cordas profundas da emotividade do público, mormente urbano e de classe média, que começou a se identificar coletivamente com as transformações mundiais, contadas por Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón e Tito Davison.

Na *novela de la Revolución*, talvez a *La región más transparente*, 1957,³¹³ seja a que melhor ilustra a formulação dos novos parâmetros, valorizando excessivamente a invenção

³¹³ Carlos Fuentes, *La región más transparente, Obras completas, t. 1*, México, Aguilar, 1974.

formal e readaptando a representação revolucionária. Até então ancorada em personagens e situações telúricas, na *La región más transparente* a capital do país se firma como o centro das decisões políticas, e as batalhas são substituídas por debates existenciais refrigerados pelo ventos dos conversíveis estrangeiros e pelo ar condicionado dos gabinetes empresariais. No romance, o tema Revolução aparece como uma superestrutura que auspicia, como uma herança, o panorama social apresentado. O romance se apresenta desde o princípio como um afresco sobre as ações pontuais que refletem as mudanças propiciadas pela Revolução e que os governos que a institucionalizaram infligiram ao país com o conseqüente ascenso de novos padrões de comportamento.

Antes que emitir juízos morais, as vozes que compõem *La región más transparente* narram, descrevem e refletem. Essa reflexão polifônica, constante em todo o relato, se radicaliza ao final, quando um *eu lírico* enlaça momentos e personalidades históricas do México ao presente da narração, com claro afã totalizador. Essa parte da narrativa parece estar enfocada em Ixca Cienfuegos, em Rodrigo Pola ou em alguma consciência suprema que percorre todo o romance, mas especialmente realiza a tarefa de unir os fragmentos da história que pouco a pouco vão surgindo e nas últimas páginas alcança um ritmo alucinado, ansioso por recuperar todo o passado nacional e impô-lo como destino manifesto ao país. Devido a sua intenção de combinar o ensaio sociológico com o poético, tal qual o narrador de *El luto humano*, a técnica do fluxo de consciência parece idônea para arrematar o projeto narrativo de *La región más transparente*, como também o faz Molly Bloom nas últimas páginas de *Ulises*. Pode-se assinar ao romance de Carlos Fuentes o qualificativo de narrativa populista, pela reunião no texto de interesses e técnicas inconciliáveis:

Dueños de la noche, porque en ella soñamos; dueños de la vida, porque sabemos que no hay sino un largo fracaso que se cumple en prepararla y gastarla para el fin; corazón de corolas, te abriste: solo tú no necesitas hablar: todo menos la voz nos habla. No tienes memoria, porque todo vive al mismo tiempo; tus partos son tan largos como el sol, tan breves como los gajos de un reloj frutal: has aprendido a nacer diario para darte cuenta de tu muerte nocturna [...] acerca, acerca el fuego a sus pies para que la carne ascienda hasta el polvo y tus restos vuelen sobre el valle, exactos sobre el meridiano de los nombres, nombres densos y graves, nombres que se pueden amasar en oro y sangre, nombres redondos y filosos como la luz del pico de la estrella, nombres embalsamados de pluma, nombres que gotean los poros de tu única máscara, la máscara de tu anonimato: la piel del rostro sobre la piel del rostro, mil rostros una máscara Acamapichtli, Cortés, Sor Juana. Itzcoátl, Juárez, Tezozómoc, Gante, Ilhuicamina, Madero [...] y tú sin tu nombre, tú que fuiste marcado por el hierro rojo, tú que enterraste el ombligo de tu hijo con las flechas rojas, tú que fuiste el bienamado del espejo nocturno, tú que metiste las uñas en la tierra seca y exprimiste el magüey [...] tú que colocas ladrillos y fuiste a estrellar cohetes en el día de la Santa Cruz, tú que te vas de rodillas a la Basílica, tú que hinchas los labios y chiflas en la Arena México [...] tú que comes chicharrón y garnachas, tamarindo y mamey magullado,

sopes y frijoles refritos, quesadillas de flor y gusanos de maguey, carnisitas y pozole...³¹⁴

Cabe comentar que o romance começa e termina aludindo os filmes *noir* mexicanos, de *cabareteras*, que abarrotavam os cinemas da cidade. Ao início Gladys García, uma prostituta, vai de seu trabalho em uma boite do centro caminhando até a sua casa, e observa as transformações espúrias da madrugada cosmopolita. Ao final, a angustiante sequência de Ixca Cienfuegos pisando no acelerador do *porsche* de Rodrigo Pola faz que o *suspense* percorra toda a capital, do centro ao sul da cidade. Ademais, pode-se dizer que o romance determina sua unidade de sentido, sua isotopia, por intermédio do espaço urbano, isto é, por um cronotopo reconhecível no mapa da capital nos anos 1950.

Outro ramo da *novela de la Revolución* que surge nesses anos é a que traduz a perplexidade diante do cinismo da classe política nacional a uma narrativa sem tropeços temporais, estranhamente linear e plana, com unidade bem claras que reforçam o subtexto sarcástico. *Los relámpagos de agosto*, 1964, de Jorge Ibarguengoitia,³¹⁵ conta a história do movimento militarista que conspirava contra o governo Plutarco Elías Calles entre 1928 e 1929, a partir da ótica de um militar que, dando sinais de sua inaptidão narrativa, deixa transparecer uma crueldade humanizada, sobretudo devida à ignorância e aos costumes provincianos na política nacional. Esse registro, segundo parece, habilita uma revisão da história que se consolidou anos mais tarde com o predomínio do romance da chamada pós-moderna, marcando uma ruptura com a grandeza narrativa de José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo e Carlos Fuentes em prol de um estilo leve, dinâmico e muito mais capcioso por estar embasado, como nos primeiros romances da Revolução, em uma espécie de código duplo, o qual define sua isotopia. Agora, se aquelas remedavam as estruturas da reportagem e das memórias para construir o sentido geral da história que contavam, *Los relámpagos de agosto* remeda o duplo código das primeiras, isto é, é um remedo do remedo.

O prólogo do texto é antes de qualquer coisa uma espécie de premonição do estilo que se tornaria influente nos decênios de 1970 e 1980. Desconcerta o leitor sem nunca mostrar como, somente indicando uma renovação no uso das fontes, formais e de conteúdo, que já estão cristalizados na cultura:

Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé; lo reconozco. Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas Los relámpagos de agosto (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan

³¹⁴ Carlos Fuentes, *La región...*, *idem*, pp.614,615, 616,617.

³¹⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

leído las Memorias del Gordo Artajo, las declaraciones que hizo al Heraldo de Nuevo León el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del Veintinueve tejió, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.³¹⁶

Signo dos tempos, *Los relámpagos de agosto* oferece uma perspectiva risível da guerra, atribuindo inclusive o caráter de uma competição infantil às pugnas dos grupos no poder, tanta a disposição em desprestigiar a Revolução. Pela ausência de descrições, seu cronotopo é inferido por intermédio de datas e eventos que dirigem o leitor para a história do México.

Los relámpagos de agosto é portanto um romance mais teatral do que cinematográfico, talvez devido a uma habilidade verbal exercitada tanto pelo narrador como nos inúmeros diálogos que pontuam o texto. Ademais, pelo tom sarcástico se afatba bastante da norma do cinema nacional ao retratar a Revolução, sacralizada no austero gênero histórico, e é mais um livro iconoclasta que iconográfico, se é possível tal cisão. Talvez entre este romance e o cinema da Revolução que se praticava entre os anos de 1950 e 1960 haja em comum o caráter de resíduo e de estertor de um mundo narrativo.

³¹⁶ Jorge Ibarquengoitia, *idem*, p. 9.

2.4. O ensaísmo na América Latina e a história como índice em S. Bernardo e Pedro Páramo, os romances e os filmes.

O ensaio é sobretudo uma forma, apesar de ser considerado uma forma demasiado elástica. Se nos remetermos ao contexto de seu surgimento como gênero, percebemos que logo ao aparecer patenteava uma reação aos modelos de exposição de idéias políticas, históricas ou de cunho científico (das ciências físicas ou naturais), que na Europa ocidental estavam cada vez mais alinhados a uma espécie de impessoalidade consignada à utopia que pouco depois ganharia um corpo provisório no método universal e neutro defendido por Renée Descartes. Isto é, começava a ganhar terreno a suposta isenção científica (*cogitu ergo sum*), um mito que o gênero ensaístico antecipou e começou a desvelar. Já em seus *Essais*, Michel de Montaigne dava os sinais da maneira em que exporia suas idéias a partir de então, sendo um deles a constante remissão aos seus próprios processos de reflexão sobre o assunto examinado. Essa intromissão ficou explicitada na famosa frase *Je suis moi-même la matière de mon livre*. Outro sinal claro foi a abrangência dos temas trabalhados nos volumes dos ensaios, embora se sinta em todos uma entonação filosófica. Para nosso fim, a forma ensaística, que não será delimitada aqui, também está composta especialmente de uma remissão constante ao processo de reflexão pessoal de quem está produzindo o texto e à capacidade de indagar sem o compromisso da prova final ou da conclusão que um estudo especializado não pode prescindir.

O projeto deste capítulo é apresentar a manifestação de um tópico da tradição literária latino-americana que se integrou também à representação cinematográfica, o que faz supor a existência de um regime expressivo comum à região e de certos esquemas sociais que o propiciaram. Se no século XIX o tópico apareceu como principal promotor do sentido de muitos romances, no século XX transfigurou-se numa elaboração sutil e exerceu outras funções no texto, menos orientado pela necessidade de se fazer entender ostensivamente, delegando certa atitude entre formativa e didática ao cinema. Seja no papel ou na tela, sua atuação no arranjo estilístico e semântico nem sempre auferia vantagem artística, malgrado no Brasil o momento mais fértil da cinematografia nacional (1955-1979) esteja em muito flanqueado pela sugestão estética das ideologias políticas, em um período em que os filmes “não se furtaram ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira”.³¹⁷ O tópico aludido

³¹⁷ Ismail Xavier, *Alegoria do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993, p.11. O autor diz ainda sobre a produção no período da ditadura: “Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.” De outro lado, se considerarmos a quantidade de produção e o apuro intelectual que sustentava parte desse material fílmico em época de crise moral, e que certamente redundou em mais e boas obras, o período entre 1955 e 1979 foi mesmo o mais prolífero do cinema brasileiro. Passado o auge programático do Cinema Novo, em meados da década de 1960, os cineastas formados sob sua égide seguiram caminhos diversos, às vezes mais pessoais (Arnaldo Jabor, Domingos de Oliveira, Leon Hirszman), outras ainda replicando os métodos do movimento ou tentando recriá-los em chave vanguardista (Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla), mas todos compartilhando a necessidade de reflexão sobre a ditadura. Grande parte dos filmes realizados associava-se, no modo de expressão, com os princípios do cinema italiano do pós-guerra (neo-realista), artesanal, libertário e de

corresponde principalmente à presença de informação referente à história ou à atividade política regional nos meandros da diegese, o que alguma vez foi tachado de *americanismo*,³¹⁸ que em ocasiões se pretende articular como uma continuação indicial e discursiva da realidade social, indicando nas ações actanciais idéias e acontecimentos pré-concebidos e figurados em outras instâncias da produção de sentido que não as narrativas cinematográfica e literária. Por isso, pode-se dizer que em certo sentido parte considerável de nossa literatura e de nossos filmes é de tipo ideológica e portanto podemos supor a existência de um quase-gênero ao que nos referiremos como romance ou filmes ensaísticos. Deve-se ter em conta que sua caracterização definitiva é tão problemática que se optou por estabelecer que seu traço de ensaio não corresponde a qualidades específicas, mas às operações de composição e leitura que produzem a verossimilhança ou as chaves de que desvelam seus significados e sentidos. Nesse caso, no romance e no filme com viés ensaístico, essas chaves são fornecidas pela inclusão de reflexões diretas ou argumentos nuançados de processos históricos ou temas políticos, em geral contemporâneos, sempre e quando esses argumentos tenham peso na inteligência do texto ou da película. Quando a atmosfera social se interioriza e logra que estruturas objetivas concordem com as subjetivas.

Malgrado este capítulo verse sobre produções de ficção e fenômenos mais ou menos recentes da vida cultural do Brasil e do México, importa fazer uma digressão de cunho histórico para contextualizar o que se enuncia no título “O ensaísmo na América Latina e a história como índice em *São Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes”. A matéria para o exame das obras não partirá, por exemplo, das noções de *alegoria* ou de *tese*, ainda que em relação aos filmes caibam muitas das características que as compõem. A fim de evitar uma ambigüidade conceitual excessiva, deve-se portanto distinguir o elemento ensaístico que se insere nos romances e nos filmes, do alegórico e da tese. Essa distinção

cunho social, ou ainda seguia os modelos hedonistas e liberais do cinema francês (a *nouvelle vague*). No Brasil, amostras contundentes do comprometimento ideológico dos cineastas a partir de 1964 podem ser ilustradas com o indefectível Glauber Rocha, que transitou do cinema de corte mítico-nacionalista de *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, cujo distante subtexto talvez fosse a questão da modernidade periférica e a ingerência das teorias dependentistas em voga nas ciências sociais, a uma indagação visual e narrativamente radical dos resultados da simbiose do autóctone com o colonizador, e os conseqüentes engendros políticos, econômicos e raciais, em especial na América Latina e na África, notadamente em *Terra em transe*, 1967, *O leão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, e *A idade da terra*, 1980, cada vez mais alusivos, simbólicos, ou mesmo alegóricos, para seguir com a linha de Ismail Xavier. Produções que diretamente combinavam a inspiração política do presente histórico nacional com uma narração apurada e renovadora são *O desafio*, 1965, de Paulo César Saraceni, *O país de São Saruê*, 1971, de Vladimir Carvalho, *Iracema, uma transa amazônica*, 1974, de Jorge Bodanzki, entre outros. Os três filmes mencionados tiveram problemas com a censura, que recrudesciu suas ações naqueles anos. Em *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*, (Ismail Xavier, Jean Claude-Bernadet e Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985), Ismail Xavier no capítulo “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, p.10, conclui que: “Talvez encontremos mais obras de interesse e qualidade no período mais sombrio, até meados da década de 70, do que no período de crescente e gradual respiração política, com seus avanços e recuos.” Optou-se pelo recorte temporal (1955-1979) devido a que em 1955 Nelson Pereira dos Santos filmou *Rio 40 graus*, sob a égide da estética de Roberto Rossellini e estabelecendo um marco entre nós, e em 1979, estréia *Bye, bye Brazil*, de Cacá Diegues, filme que de alguma maneira clausura o ideário cinemanovista.

³¹⁸ Na América Hispânica, os antecedentes dessa vertente parecem ter sido Simón Bolívar em sua “Carta de Jamaica” (1815) *Doctrina del libertador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, em que lançava a consigna de manter a unidade hispano-americana na delimitação de um espaço cultural comum, e o poeta e ensaísta Andrés Bello, quem em “Alocução à poesia” (1823), *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 20, exortava os poetas da região a versejar sobre a América e não sobre a “cultura Europa”.

não compreende uma definição de ensaio, mas tangencia o termo, que em verdade é menos um gênero que a exposição de um modo de conhecimento. Ademais, desde logo advirto que tampouco se trata de transgredir uma premissa estética nas obras aqui estudadas (logradas ou não), mas deixar claro que sua dimensão comunicativa não está prejuízo de uma intenção de fundar-se como uma obra em que circulam novos arranjos semânticos. Roland Barthes talvez definiria melhor o que quero dizer: “La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento.”³¹⁹

Como se sabe, recorre-se à figura da alegoria quando em uma obra se quer propor duas leituras bem claras, distintas e quase sem matizes. Já na tese, a trajetória de formação humana e a comprovação de uma hipótese moralista é o dado constitutivo. De outro lado, o ensaio é um empreendimento que harmoniza uma ou várias hipóteses sem a necessidade da formação da tese e portanto da antítese. No ensaísmo ao qual se alude aqui, o relaxamento dos argumentos e sua falta de intenção moralista, não moral, de alguma maneira o aparta dos reconhecidos romances de tese e das obras alegóricas.

De acordo com a tradição do romance alegórico,³²⁰ a primeira leitura impressa no texto seria a que nos propõe a dimensão fictícia, isto é, tudo o que se nos apresenta em forma e conteúdo como um produto da imaginação do narrador ou do expositor dos eventos diegéticos, e que estão sujeitos à apreciação estética mais imediata. Todavia, dessa superfície textual erige-se uma outra série explicativa que nos remete antes a algum dado externo à obra, oriundo de fonte variada, que mesmo a compondo semanticamente poderia ser dela excluída. Cabe remarcar que o que foi chamado por Greimas de ilusão referencial não tem relação com o que tratamos agora, de vez que não se fala em imagens visuais ou qualquer outro efeito de sentido que o texto possa ativar, mas de teorias, idéias ou mesmo de uma atmosfera de época que se agregam ao mundo textual. Em geral, o fito dessa superposição de argumentos é instruir e fornecer os fundamentos para a construção de uma acepção moralista (com frequência religiosa) ou política. Esse resultado tende então a privilegiar uma segunda leitura, racional e instrutiva, que se alça sobre a emoção causada pelo arranjo direto da matéria literária ou fílmica.

No que concerne ao gênero do romance de tese, a idéia de formação de uma hipótese sobre a construção do caráter de algum personagem anima a história relatada. Porquanto, é quase norma tratar-se da iniciação de um adolescente em alguma atividade própria da vida adulta, sendo talvez *O jovem Torless*, de Robert Musil, o exemplo mais depurado, mesmo que o *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, 1821, de Goethe seja o grande precursor moderno do gênero.

³¹⁹ Roland Barthes, *El grado cero de escritura*, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1997, p. 26.

³²⁰ Vou levar em conta a tradição do romance ou da narração alegórica e não da literatura alegórica em geral. Poemas e obras dramáticas não serão aludidas devido ao vasto desenvolvimento dessa modalidade.

Embora neste capítulo os romances e os filmes que possam coadunar com a noção de ensaio estarão distanciados de alguma peça do gênero alegórico corrente nos séculos XVII e XVIII na Europa da monarquia absoluta e das doutrinas cristãs, como *As viagens de Gulliver*, de Oliver Swift, ou *O Uruguaçu*, de Basílio da Gama, por exemplo, e tampouco terão vínculos imediatos com o romance de tese ou de formação surgido na Alemanha no século XIX. O que distinguiria então *São Bernardo* e *Pedro Páramo* desses modelos seria o pendor à reflexão direta, pessoal, provinda sim dos fatos políticos e históricos, descrevendo a trajetória da mudança qualitativa dos personagens, mas dirigida sem o véu didático à subjetividade do leitor, que absorve sua informação ativamente como efeito estético, e não apenas de maneira racional ou intelectual.³²¹ Cabe recordar que essa modalidade de reflexão representativa, nem alegórica nem tesística, desempenhada com desenvoltura tanto em *São Bernardo* como em *Pedro Páramo* apenas ocorreu com a emergência de valores seculares e o declínio da autoridade do clero e do absolutismo na Europa, e aqui teve início na segunda metade do século XIX com a consolidação das Independências e a premência para reconsiderar a tradição que a historiografia e os relatos de ficção haviam fixado com base na idéia de conquista ou ao menos com um prisma eurocentrista.

Mesmo na Europa, essa vertente de romance surgiu no século XIX com o advento de uma necessidade de renovar a representação. *O vermelho e o preto*, de Stendhal, e *Guerra e Paz*, de Tolstoi são já romances com laivo ensaístico. Não são alegorias no sentido estrito porque seus personagens não mais encarnavam tipos históricos e postulados políticos, mas referiam-se a eles e atuavam conforme um sistema de valores de verossimilhança quotidiana. De outro lado, seus enredos tampouco estão concentrados na representação das vicissitudes próprias do trânsito da puberdade para a fase madura, o que os exclui de pertencerem ao gênero do romance de tese. Confirma essa asserção o dado de que embora o conteúdo dos romances aludidos (*O vermelho e o preto* e *Guerra e paz*, no caso) pareça estritamente factual e mesmo advogando por idéias políticas, sua permanência no gosto literário não se deve à documentação dos eventos históricos, mas sim da maneira em que transfiguraram um mundo em outro, elaborando a criação literária original com resíduos indiciais dos eventos políticos de seu momento.³²² Muitos contos de Jorge Luis Borges e vários romances de Alejo Carpentier, por exemplo, compartilhariam essa condição também.

No caso dos filmes a questão deve ser ponderada pela circunstância histórica da produção, especialmente em *São Bernardo*. O cinema da América Latina, em vista de sua maior incidência sobre o público que a literatura, foi objeto de várias modalidades de

³²¹ “não apenas de maneira racional ou intelectual” porque se quer entender o racional e o intelectual como dissociado do estético. Deve-se ter em mente no entanto que essa é uma abstração analítica e funcional no contexto do trabalho ora desenvolvido, dado que não se crê numa apreensão pura, nem apenas sensível nem apenas inteligente.

³²² Não se quer supor que os códigos estéticos não tenham contornos históricos bem definidos, mas certamente as idéias políticas têm conseqüências mais imediatas na vida quotidiana o que imprime um caráter *datado* a toda obra que faça alusão a alguma circunstância reconhecida como tal. No caso de formas expressivas e artísticas como o romance, a manutenção da sua influência nos últimos séculos permite que ainda consideremos Stendhal e Tolstoi como grandes expoentes desse discurso.

intervenção do Estado. Portanto, embora a forma e mesmo a expectativa de *São Bernardo* não apontarem para uma leitura alegórica ou para a comprovação de uma tese, o campo cultural da época foi propício a uma interpretação auxiliada por ambos os recursos. Agora bem, Glauber Rocha, por exemplo, deveu recorrer a uma alegorização tão radical em sua obra que a tornou alegórica por antonomásia. O filme *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade também suscita uma conclusão alegórica. No caso argentino, Fernando Solanas é o exemplo.

Nos países sul-americanos o fato se explicava devido a que as ditaduras militares eram fontes inquisidoras e os romances e filmes um pretexto para o contrabando das idéias críticas, sendo a representação fictícia apenas um pretexto. Mesmo assim, com o tempo suas alegorias tornaram-se menos efetivas no plano das idéias políticas que na história das formas do cinema na América Latina. No México, também houve alguns exemplos de aproximação à alegoria, como *Canoa*, 1975, de Felipe Cazals, ou *Reed, México insurgente*, 1973, Paul Leduc, e o anúncio de um recrudescimento da direita no país. Mesmo assim, volta-se a dizer, devido à permanência do valor estético de todas as obras aludidas, de Glauber Rocha, de Fernando Solanas, de Felipe Cazals e de Paul Leduc, crê-se que embora distingam bem duas escalas de mensagens, inscrevem-se mais em uma vertente ensaística que alegórica ou *tesística*, dado que nos últimos casos a fruição costuma depender de uma validade temática pré-estabelecida.

Entre nós latino-americanos a célebre discussão francesa sobre literatura pura (de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Théophile Gautier) e literatura burguesa (romântica, de gênero, dos “românticos de segunda fila” como diz Pierre Bourdieu³²³) foi substituída por literatura pura e literatura comprometida com os problemas históricos e sociais. O binômio teve aqui seu primeiro termo representado pelo nicaraguense Ruben Darío e o segundo pelo cubano José Martí.³²⁴ Antes deles não havia tal indagação e toda iniciativa da imaginação

³²³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995, p.141.

³²⁴ José Martí tem uma obra ensaística que dispensa esclarecimentos. “Nuestra América” é referência obrigatório para quem se aproximar da história regional. Talvez seu poema “Dos patrias”, também muito reproduzido, sintetize a idéia que se quer dar do autor como arauto da literatura comprometida na região. Convém recordar que José Martí participou do modernismo hispano-americano, que foi um movimento simpatizante da denominada pureza da arte, malgrado muitos dos seus integrantes serem jornalistas e, em geral, engajados politicamente. Sem embargo das diretrizes imaginativas que guiavam a produção modernista, o autor cubano sempre almejou uma síntese com a consciência nacional: “Dos pátrias tengo yo: Cuba y la noche” é o primeiro verso do poema que sintetiza seu ideário. José Martí, *Poesia completa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 127. No caso do nicaraguense Rubén Darío, talvez seu livro mais conhecido, *Azul*, 1888 (México, Editores Mexicanos Unidos, 1992), seja menos o precursor do movimento modernista na América Hispânica do que um exemplo do descaso à rigidez dos gêneros literários e a consagração do primado do belo em qualquer manifestação e sob qualquer circunscrição técnica. Em *Azul*, há poemas metrificados e livres, com versos brancos e rimados, contos e poemas em prosa. Rubén Darío foi grande ensaísta também e, convicto cultor das musas, o jovem poeta escreveu em 1891, em consonância com o pensamento francês da arte autônoma: “Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe.” Rubén Darío, *El modernismo*, Madrid, Alianza, 1989, p. 31. A seleção, o prólogo e as notas dessa edição são de Iris Zavala. Pode ser importante para constatar a força das ideologia americanista o resultado

artística provinha de uma experiência social reconhecida pela comunidade, como o fizeram Simón Bolívar e Andrés Bello.³²⁵ Como o romance e o filme de ficção parecem ser mesmo modos discursivos que amadureceram em consonância com os valores da burguesia, a defasagem econômica e de instituições modernas talvez tenha exercido alguma ascendência sobre a história das formas fílmicas e literárias da América Latina, motivo pelo qual todo diagnóstico do processo de formação de nossa literatura em comparação com a literatura francesa ou britânica deve ser posta em perspectiva.³²⁶

De qualquer maneira, a fórmula estilística mencionada pareceu debilitar-se conforme se firmava a legitimidade do romance como suporte expressivo e a crescente preocupação com o experimento interno do gênero exigiu que outros recursos fossem chamados para o seu exercício. Nesse caso, a verossimilhança cancelada pela realidade extratextual resvalou-se a uma posição lateral na economia narrativa, permitindo o fluxo da experimentação formal e da reinvenção de procedimentos esboçados em romances e novelas anteriores que, ao ser confrontados com novos temas, remoçavam a significação. A verossimilhança então parecia deixar de ser um intento de relacionar o texto com o contexto seguindo as coordenadas do segundo termo (o contexto) e passou a guiar-se pelos modos de articulação do sentido, em uma prática dialética entre a história das formas literárias e seus métodos de apreensão de certos indícios do mundo.

Certamente contribuiu para isso a substituição do romance como modelo dominante de representação pelos discursos audiovisuais, que se mostraram mais habilitados para a emissão de mensagens de cunho informativo.³²⁷ Para Theodor Adorno, por exemplo, em face

que a crítica que José Enrique Rodó alguma vez fez a Ruben Darío sobre a sua distância dos problemas da terra. O efeito foi imediato e fez que o poeta publicasse seus *Cantos de vida y esperanza*, muito mais apegado à ambiência americana.

³²⁵ Americanistas de primeira ordem foram Simon Bolívar e Andrés Bello. Simón Bolívar na “Carta de Jamaica” (1815), tomado de *Doctrina del libertador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, já advogada pela unidade hispano-americana baseada nas tradições culturais comuns. Já o poeta e ensaísta Andrés Bello em “Alocución a la poesía” (1823), *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 20, insta aos artistas locais a versejarem sobre a América e não à “cultura Europa”.

³²⁶ Por exemplo, para José Carlos Mariátegui o que define a literatura peruana é seu caráter colonial. Roberto Fernández Retamar e Carlos Fuentes pensam da mesma maneira. Darcy Riberio parece propor caminho semelhante, embora com um viés crítico e amplificado, inclusive de difícil absorção, em *As Américas e a civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. Nesse estudo elabora um libelo aos intelectuais que se furtam a propor uma teoria da mudança social e cita entre essas *interpretações clássicas* de Domingo Faustino Sarmiento até Octavio Paz. Seus conceitos-chaves são *consciência crítica e subdesenvolvimento*, esse último também aproveitado por Antonio Candido. Já Angel Rama e Antonio Cornejo Polar preferiram o termo *dependência* como chave para o estudo de nossa literatura. Mais tarde Beatriz Sarlo, Carlos Monsivais, Flora Sussekind, Irlemar Chiampi, Julio Ortega, Roberto Shwartz, Walter Mignolo, entre outros, vão se inscrever na mesma tradição mas usarão estratégias diversas.

³²⁷ Carlos Monsivais, “Literatura e indústria cultural em América Latina”, em Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, pp.194 y 195: “Lo propio de la literatura moderna es la renuncia al melodrama, que se traslada al cine y a la telenovela.” Beatriz Sarlo, “Estética y pospolítica. Un recorrido de Fujimori a la Guerra del Golfo”, em Néstor García Canclini (comp.), *idem*, pp. 309-324, atenta para a finalidade didática do romance do século XIX na América Latina. Cabe recordar, no entanto, que em Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979, pp.69-128, o autor esclarece que neste período criou-se um corpo de escritores profissionais e houve a expansão do mercado do livro no Brasil, o que certamente contribuiu para o alargamento do grupo de influência do livro. Porém, no que tange ao livro ou ao filme como produtos culturais, nota-se uma ascensão da autoridade do cinema, ao menos no que concerne a sua penetração no mercado de bens simbólicos. Certamente, isso não reduz e nem limita a autonomia e a ingerência literária na conformação do imaginário local.

do advento do cinema o romance teve o mesmo destino da pintura em relação com a fotografia, e necessitou “assumir a ficção do relatório”.³²⁸ Todavia, bem avançado o século XX as estratégias do cronotopos e da *doxa* históricos ou o comprometimento político adaptaram-se aos novos métodos narrativos incorporados ao romance (rechaço à causalidade cronológica, descentralização da voz narrativa, contingência semântica) e ressurgiram ora com o moderno respaldo marxista/dependetista (Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Revueltas), ora numa dimensão de relato de alguma circunstância específica nacional (Graça Aranha, José Eustaquio Rivera e Ricardo Güiraldes), ou ainda com um afã revisionista (Érico Veríssimo, Carlos Fuentes e Jorge Ibarguengoitia).³²⁹ Se for preciso referendar e aclarar o procedimento, alude-se à categoria de código duplo (*double-coding*) de Charles Jenkins, de vez que os escritores pareciam lidar simultaneamente com os discursos da história e do romance. Pierre Bourdieu denomina a mesma operação com o mesmo termo, *estrutura dualista*, mas se refere a época e tradição distintas.³³⁰ Essa estabilidade do efeito de

³²⁸ Teodoro Adorno, “El narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 45 y 46: “Del mismo modo que la pintura perdió mucho de sus tradicionales tareas a causa de la fotografía, así lo ha perdido la novela por causa del reportaje y de los medios de la industria de la cultura, especialmente el filme. La novela tuvo que concentrarse en aquello que no puede ser satisfecho por el informe. Pero, a diferencia de la pintura, la novela se enfrenta con unos límites que le pone el lenguaje y que a su vez la obligan a asumir la ficción del informe: conseqüente, Joyce ha fundido la rebelión de la novela contra el realismo con una rebelión contra el lenguaje discursivo.”

³²⁹ De Jorge Amado penso em *Jubiabá*, 1935, cujo personagem Balduino é considerado o primeiro protagonista negro da literatura brasileira, embora haja um antecedente mais heterodoxo, o marinheiro Amaro, personagem de *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, Rio de Janeiro, Organização Simões Editora, 1956, homem fadado ao martírio devido a sua condição de negro e homossexual em épocas do credo positivista. Na bibliografia de Jorge Amado, em seguida estão *Mar morto*, 1936, que retrata o ambiente dos portos da Bahia, e *Capitães de areia*, 1937, sobre os meninos de rua. Nos três romances, talvez em todos até *Gabriela Cravo e Canela*, 1958, haja predomínio das teses comunistas avançadíssimas para a época. Sobre a mudança de registro de Jorge Amado, Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1997, p. 459, estima que: “Na última fase abandonam-se os esquemas de literatura ideológica que nortearam os romances de 30 e de 40; e tudo se dissolve no pitoresco, no ‘saboroso’, no apimentado do regional.” O primeiro romance do mexicano José Revueltas foi *Los muros de água*, uma história autobiográfica sobre as experiências na prisão de Islas Mujeres, no Sul do México, em que foi levado depois de acusado de subversivo. A segunda corrente pode ser exemplificada pelo enredo nos moldes de civilização e barbárie de *Canaã*, 1902, de Graça Aranha, sobre os conflitos da imigração européia no Espírito Santo e o choque de civilizações ocasionado por modelos de racionalidade diversos. *La Vorágine*, 1924, do colombiano José Eustaquio Rivera, é uma *novela de la selva*, subgênero da região amazônica da Colômbia e da Venezuela. Nela o autor penetra nos processos de aculturação típicos da região e mantém um viés de tese sobre a tensão que pode surgir entre o telúrico e o cultural. Na Argentina, Ricardo Güiraldes publica *Don Segundo Sombra*, 1926, e propõe entre as rimas de tom apologético uma interpretação dos valores *criollos* e *gauchos*, a revelia da real mixórdia étnica que se consolidava no país como um dado histórico irreversível. No apartado do revisionismo, encontram-se as sagas sulistas de *O tempo e o vento I e II*, 1949 e 1951, em Érico Veríssimo propõe na narração da trajetória das famílias Terra Cambará e Amaral em meio aos problemas de convivência entre castelhanos e portugueses numa região sempre problemática para a consolidação na nação brasileira. Alfredo Bosi, *idem*, p.460, diz que esses romances oscilam entre “a crônica de costumes e a notação intimista”. Nessa mesma vertente, mas com fitos diversos, estão *Cambio de Piel*, 1967, de Carlos Fuentes, em que percorre vários séculos da história mexicana tratando de dar sentido às transformações ideológicas que formaram a sociedade local, e a já comentada *Los relámpagos de agosto*, 1964, sátira revolucionária do mexicano Jorge Ibarguengoitia. A despeito dos distintos lucros estéticos de cada um dos romances, todos têm em comum a ênfase na reflexão em modo narrativo e de ficção de fatos históricos pontuais na vida dos respectivos países, ancorados em matrizes teóricas como o marxismo/dependetismo, o ou com o fito de relatar e definir algum conflito nacional específico, ou com o intuito de redefinir a interpretação da historiografia em chave literária.

³³⁰ Charles Jenkins, *The Language of Pos-Modern Architecture*, Grã-Bretanha, Academy Editions, 1991. No livro, o autor elabora uma teoria sobre os códigos da arquitetura pós-moderna que supostamente dispõem de duas estruturas básicas, uma de corte elitista e outra popular. Essa descrição se aclimata, por analogia, à situação literária e também à especificidade do tema referido. Adiante veremos ainda como seu emprego pode ser esclarecedor quando se trata de descrever os romances e os filmes chamados *ensaísticos* como um afã de proporcionar

realidade nos discursos narrativos parece dever-se à tendência realista em voga, ao perfil professoral dos intelectuais da região, ao cuidadoso didatismo das obras e a uma idéia, conveniente e paternalista, sobre a imaturidade da recepção, que ficava assim exposta ao ditame dos produtores de conteúdo. Confirma essa situação o fato oposto de mesmo os cientistas políticos, antropólogos, jornalistas etc. recorrerem a expedientes relativos à prática literária, num movimento contrário que apenas salienta uma certa indisposição cultural pelo gênero fixo.³³¹

Poderia seguir neste capítulo uma linha de pensamento cujo cerne fosse a *mimese* ou mesmo a *refletividade* do mundo da vida na literatura e na obra de arte, e recordar assim apenas o judeu-alemão Erich Auerbach que em seu exílio em Argel escreveu a história do Ocidente por intermédio dos cronotopos literários, ou mesmo o húngaro Georg Luckács.³³² Todavia, se recorrerá sobretudo a autores latino-americanos que intentaram conceitos mais funcionais para a produção regional, como os *valores signo* de José Carlos Mariátegui, e os *momentos decisivos* de Antonio Candido, que serão descritos adiante. Prefere-se ademais tangenciar a técnica e apontar a formação de uma tradição regional que parece perceber a obra de arte como um fenômeno de produção que está além de sua dimensão estética e portanto participa de um horizonte cultural amplo, em interação com a ambiência histórica e com os conteúdos sociais, como fazem primeiro Pedro Henríquez Ureña e José Carlos Mariátegui, posteriormente Antonio Candido e outros. A obra literária e cinematográfica parece surgir então como uma espécie de dimensão autônoma da realidade endossada por outras dimensões *igualmente* autônomas do *mundo da vida*. Foi a conclusão a que chegou José Carlos Mariátegui ao dizer na “Advertencia” de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* que pensamento e vida são uma única coisa, tal como havia feito Michel de Montaigne ao inserir-se na obra.³³³ No exame dos romances e dos filmes que se intenta mais adiante, busca-se a integração dessas dimensões como método para a descrição de índices

informações que permitam o rápido reconhecimento do público, independentemente de sua formação intelectual. Nesse sentido, o autor diz (p. 165) que as obras usam uma “wide language which cut across high and low taste cultures with a double coding that still holds the integrity of each voice.” Pierre Bourdieu, *La reglas...op. cit.* p. 175 e ss.

³³¹ Raimundo Faoro disse sobre *Os Sertões* que essa obra nascera para “se integrar na constelação dos ensaios históricos”, mas passam “a gravitar noutra galáxia, a sua, a própria, a congenial a seu espírito.”

³³² Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, tradução ao espanhol de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Georg Luckács, *La novela histórica*, tradução ao espanhol de Jasmín Reuter, México, Era, 1966, entre outros livros do autor.

³³³ A noção de José Carlos Mariátegui sobre a literatura é condicionada pela existência de *valores-signo*, que pode corresponder ao que Antonio Candido chamou de *momentos decisivos*. Um texto literário participa de operações sociais e está circunscrito ao processo histórico, de modo que os dados que promovem a sua intelecção como texto e produto estético se projetam também numa dimensão extraliterária. Os valores signos são precisamente essa qualidade cultural que as obras encerram e que propiciam a compreensão. Convém mencionar que embora nos pareça uma idéia restritiva do fenômeno literário, parece uma visão menos radical que a de Gyorge Luckacs, por exemplo. Essa redução na interpretação do autor húngaro por José Carlos Mariátegui demonstra sua intenção de aclimatar sem dependência conceitos que formaram o sistema teórico de uma época. Ademais, são uma chave para uma posição corrente na América Latina sobre a atitude do artista perante a realidade e sua operação de transfigurá-la em produto simbólico. A análise que faz em *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *op. cit.*, sobre a obra de César Vallejo, e a dimensão que as origens quéchuas adquirem no texto, revelam o método hermenêutico proposto. De acordo com Mariátegui, o americanismo e o indigenismo de Vallejo são elementos orgânicos do texto, não uma sobreposição descritiva conveniente para o brilho da cor local.

históricos que se inscrevem no formato narrativo das obras e no mundo por elas representados. A preponderância da indicação de conteúdo político específico não aparta a incidência de outros padrões culturais da época na descrição, ativando assim vários planos de intersubjetividade.

Uma das especificidades de certas obras de arte e da historiografia diante dos acontecimentos do mundo da vida está na existência da possibilidade de uma elaboração ponderada dos fatos referenciais, ponderação que os eventos sociais em seu plano existencial podem realizar especialmente devido ao seu caráter momentâneo. Como a verdade da representação narrativa está ela mesma representada, quando um romance (não um livro de história) projeta algum referente reconhecível no mundo da vida, deve-se a um movimento de articulação com mecanismos próprios de simbolização, embasados na seleção dos dados convenientes para seu arranjo textual, precisamente o que Antonio Candido chamou de *momentos decisivos*.³³⁴ Essa idéia tenta ilustrar a imagem da cultura como um espaço comum de cognição e movido por uma dinâmica que envolve processos de significação, de simbolização e de intelecção de discursos e conteúdos de proveniência variada.

A urgência formativa nacional, um dos motes que favoreceram a emersão do romance como gênero dominante do sistema literário no século XIX,³³⁵ não ocorreu apenas no Brasil ou no México, mas naqueles países cuja conformação unificada em Estado (idioma, população e território) estava acontecendo, como a Itália por exemplo.³³⁶ Talvez por isso, em muitos casos “o romance e a história tiveram relações estreitas”.³³⁷ À diferença das sociedades burguesas adiantadas como a França e a Inglaterra em que ser escritor era já uma profissão autônoma e liberal,³³⁸ nas entidades latino-americanas não existia ainda essa figura e caso ocorresse estaria em desvantagem em relação a outras mais funcionais nos estertores do sistema colonial, como a do clérigo-político-intelectual com vocação republicana

³³⁴ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, São Paulo, Livraria Martins, 1964, 2 vols.

³³⁵ Para o esclarecimento desse ponto de vista, ver *The Invention of Tradition*, de Eric Hobsbaw e Terence Ranger (eds.), Reino Unido, University of Cambridge Press, 1983.

³³⁶ Teodoro Adorno, “La herida Heine”, em *Notas de literatura, op. cit.* p. 47, aventa outra possibilidade para a origem da mudança de paradigma discursivo no século XIX: “[...]desde que existe arte burguesa, en que los artistas tienen que ganarse la vida sin protectores, esos artistas han reconocido secretamente, junto a la autonomía de su ley formal, también la ley del mercado, y han producido para consumidores.” Convém recordar que a ordem burguesa ascendeu simultaneamente com o Estado-nação na Europa, e esse período na Itália ficou conhecido como o *Risorgimento*, baseado num nacionalismo cujo principal mote simbólico eram as origens romanas da cultura regional e o fito que motivou a insurgência à dependência burocrática do império austríaco, tão bem retratado por Luchino Visconti em *Senso*, 1954, baseado em obra de Boito, e posteriormente *Il Gattopardo*, 1963, adaptado do romance de Tomasi di Lampedusa sobre a ascensão do monarquia de Vittorio Emanuele, a unificação do país e suas conseqüências para a ilha da Sicília, por volta de 1860.

³³⁷ Roland Bartes, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosas, México, Siglo XXI, 1997, p. 35.

³³⁸ Pierre Bourdieu, *La reglas del...op.cit.*, descreve a formação do sistema literário francês em capítulos cujos títulos evocam uma sociedade política e economicamente modernas em que os fundamentos do capitalismo já organizam os estilos de vida: “La bohemia y la invención de un arte de vivir”, “Un mundo económico al revés”, “La invención de la estética pura”, “El arte y el dinero”, “La invención del intelectual”, “El campo literario y el campo del poder” etc..

(*revolucionário* e idealista), a do homem de leis ou mesmo a do sábio que inclinava a sua pena ao arbítrio do encômio etc.³³⁹ Como recorda Nelson Werneck Sodré

Trata-se de formar, no meio ainda eivado dos sinais da estrutura colonial, elementos dignos de constituir a elite intelectual do novo país, capazes de dar a fisionomia, a aparência, o aspecto formal, ao aparelho de Estado, dos elementos que vão traduzir o pensamento político e que, por ser diminuta a camada dotada de instrução, vão também dar a forma das manifestações literárias.³⁴⁰

Daí que a inserção de motivos políticos e históricos em textos de ficção pareça corresponder a uma ansiedade de opinião que encontrava expressão fácil nas formas híbridas tanto do romance como do ensaio, gêneros praticados por intelectuais que à época mantinham um feitiço humanista que o tipo de colonização ibérica fez prosperar da Renascença até o século XIX.³⁴¹ Posteriormente, permeada pela inconformidade com o formato de Estado constituído aqui, a tendência à *doxa* utilizou-se como instrumento para a denúncia, para a sugestão ideal ou com intuito colaboracionista.

Não obstante a escalada da preocupação estética haver conferido maior atenção à técnica literária, na América Latina nunca ocorreu um descrédito do recorte social. Tulio Halperin Donghi em “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, acerca do lastro teórico e ideológico do movimento do *!Boom!* da literatura hispano-americana, sugere que:

Lo que le da sentido es la integración de las primeras y los segundos (*las narrativas y las ciencias sociales*) en una etapa crítica del desarrollo de la autoconciencia latinoamericana; las articulaciones a través de las cuales esa integración se produce requieren entonces también ellas ser exploradas. [...] Ahora bien, estas articulaciones están lejos de ser sencillas. Es indudable que el éxito de la literatura latinoamericana en torno a la década del sesenta se vincula con la convicción –compartida tanto en el

³³⁹ A dissolução da rígida estrutura social do princípio da colônia começou a manifestar-se nos quadros eclesiásticos. Como assevera Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, pp.138, 139, 140: “É agora, e nos referimos ao período que começa com a segunda metade do século XVIII, que começam a surgir os padres mulatos, os padres pobres, e por isso mesmo os padres maçons, os padres carbonários, os padres rebeldes. [...] Padres e letrados confundir-se-iam em todos os episódios, nessa fase de transição. Da Inconfidência Mineira muitos afirmam que foi uma sedição de elementos tais [...] Homens que, nos três séculos de domínio colonial, influíram através do ensino e do púlpito, e que, depois, teriam sempre de um papel naqueles dois setores, mas se desdobrariam, por toda a parte, em políticos, parlamentares, jornalistas, escritores, revolucionários.” No Brasil abundam figuras desse corte, Joaquim Nabuco, malgrado monarquista, foi um abolicionista férreo, escritor, diplomata, político etc. O mesmo se pode dizer de Ruy Barbosa, que se destacou em vários campos do conhecimento, e Olavo Bilac, quem apesar do tributo constante às musas parnasianas dedicou-se ainda ao ofício jornalístico, inclusive substituindo Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*. Recentemente, saiu em publicação *Bilac, o jornalista*, 3 volumes, com organização de Antonio Dimas, São Paulo, Edusp e Imprensa Oficial, 2006, com as crônicas e os comentários sobre sociedade e política que escreveu nos diários.

³⁴⁰ Nelson Werneck Sodré, *Historia da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 145.

³⁴¹ No caso do Brasil, afora a autoridade política do padre Antonio Vieira, encontra-se nas *Cartas Chilenas*, 1789, de Tomás Antônio Gonzaga, um modelo desse nexos entre pulsão sensível e compromisso político.

subcontinente como fuera de él- de que su tormentosa historia
había entrado en una etapa resolutive.³⁴²

Nos tempos da colonização ibérica, devido à concentração do conhecimento formal e à relativa indisposição cultural da população nativa para a aquisição de instrumentos para o comentário formalizado dos conteúdos da vida civilizada, de talhe europeu,³⁴³ os homens de letras entre nós eram aqueles que realizavam as tarefas de administração dos regimes coloniais, especialmente brancos educados em Coimbra, Alcalá de Henares ou Salamanca, ou mesmo em alguma instituição criada na América nos moldes metropolitanos. Não raro eram os sacerdotes-poetas, os médicos-preceptores, os advogados-cronistas e de certa forma todos exerciam cargos políticos.³⁴⁴ À parte, como lembra Octavio Paz, ocorre “la fusión de la tradición cristiana con el humanismo clásico: la Biblia y Ovidio, San Agustín y Cicerón, Santa Catarina y sibilía Eritrea.”³⁴⁵ No entanto, a valorização oficial do componente autóctone

³⁴² Tulio Halperín Donghi, “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, en *Más allá del Boom. Literatura y mercado*, op.cit. p. 146. As itálicas entre parêntese são minhas.

³⁴³ Octavio Paz, “Una literatura transplantada”, en *Sor Juana Inés de la Cruz o la trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 471 y 472: “En el sentido más amplio de la palabra *cultura*, Nueva España fue una sociedad culta: no sólo vivió con plenitud la cultura hispánica –la religión y el arte, la moral y los usos, los mitos y los ritos- sino que la adaptó con gran originalidad a las condiciones del suelo americano y la modificó sustancialmente. Pero en el sentido más limitado de la palabra –colindante con instrucción: producción y comunicación de novedades intelectuales, artísticas y filosóficas- sólo una minoría de la población podría llamarse *culta*; quiero decir sólo una minoría de la población tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad. De esta circunstancia proviene otra característica: encerrada en las academias, universidades y seminarios religiosos, la cultura de la Nueva España era una cultura docta y para doctos.” Parece um consenso o carácter restritivo da colonização ibérica, não obstante haja que recordar que a empresa espanhola foi mais consciente em termos de aculturação dos povos nativos que da portuguesa e da britânica. Como se falou no subcapítulo 3.1., bastaria observar a construção de cidades e a criação de instituições administrativas e culturais pelos colonizadores espanhóis para percebermos o caráter peremptório de sua expansão.

³⁴⁴ Convém recordar que no caso do Brasil, a elite letrada era realmente muito reduzida, situação agravada pela ausência de universidades, o que não ocorria com a América Hispânica, como já foi referido nos subcapítulos anteriores. Aqui os intelectuais, advogados ou burocratas (que às vezes eram apenas uma pessoa desdobrada em várias funções sociais) eram preparados normalmente em Coimbra ou Lisboa. Gilberto Freyre, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, t. I, p.200, também citado por Angel Rama na *La ciudad letrada*, op. cit., corrobora essa idéia. Entre outros comentários sobre a mesma situação de hibridez intelectual e inclusive sobre a preponderância do gosto pelas formas refinadas do idioma em profissionais de áreas como a medicina, por exemplo, em detrimento do conhecimento e da objetividade requerida pela disciplina, o autor diz: “a medicina científica propriamente dita se viu, por vezes, em situação de estudo ou de culto quase ancilar do da Literatura clássica; do da Oratória; do da Retórica; do da elegância de dizer; do da correção no escrever; do da pureza no falar; do da graça no debater questões às vezes mais de Gramática que de Fisiologia.” Angel Rama recorda também do fenómeno de *diaglosia* a que estava sujeito em especial o funcionário público e o intelectual das colônias, vendo-se na obrigação de manejar ao menos dois registros lingüísticos com solvência, o de ordem culto firmado nos documentos escritos (pouco cambiante numa região cujas normas tendiam à conservação dos hábitos) e outro popular forjado na lide entre culturas diversas que compunham as sociedades locais sobretudo nos primeiros séculos da colonização. No entanto, outra veia da crítica e da história da literatura reporta a referencialidade histórica a um projeto invisível de hegemonia de classe, *grosso modo* uma ideologia, e adverte que a literatura é mesmo uma reprodução simbólica das condições de produção de uma região. Sobre as particularidades das elites letradas do Brasil ver José Murilo de Carvalho, *I. A construção da ordem e II. Teatro de sombras*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1996. Já Flávio René Kothe, por exemplo, atribui a transição do código de representação romântico para o naturalista à trajetória das idéias que justificavam a ordem monárquica às da ordem republicana. *O cânone republicano I*, Brasília, Universidade de Brasília, 2003, p.32: “A assim chamada literatura brasileira não podia, após o interdito inglês de 1850 à escravidão, continuar centrada no cultivo da bela imagem que a classe escravagista fazia de si mesma (*A moreninha*, *Senhora*, etc.) e teve de buscar alternativas: voltar-se para problemas sociais, enunciando-os somente sob sua perspectiva (como em *O mulato*); ignorar a má realidade refugiando-se no belo sonho, como fizeram os assim chamados parnasianismo e simbolismo, etc.”

³⁴⁵ Octavio Paz, op.cit., p.70.

ou talvez a assunção de sua ingerência na clivagem cultural das nações latino-americanas apenas ocorra mesmo a partir do romantismo e da Independência, e obedece mais a uma razão de Estado, visando a legitimar uma determinada ordem, que a alguma inspiração propriamente de coesão cultural. Convém recordar que o número de alfabetizados era reduzido na região e que em geral os escritores tinham como público uma espécie de classe social com gosto homogêneo à qual eles mesmos pertenciam, tributária das letras francesas ou mesmo britânicas que reclamavam como figuras proeminentes no período o visconde François-René Chateaubriand e sir Walter Scott.

A tendência à combinação de conhecimentos e como conseqüência da prática de um estilo de construção textual de convergência se fortificou anos depois com o advento das chamadas ciências sociais e humanas como disciplinas autorizadas, passada a voga positivista, quando vários antropólogos, historiadores e sociólogos se inclinaram por imprimir uma dimensão literária ou ensaística a seus estudos.³⁴⁶ Um dos seus momentos cumes ocorreu na região andina como constata Angel Rama na introdução ao conjunto de ensaios publicado com o título de *Formación de una cultura nacional indoamericana*, por exemplo, ao dizer que o “romancista peruano José María Arguedas ha opacado, hasta casi hacerlo desaparecer, al etnólogo peruano José María Arguedas”.³⁴⁷ Entre os brasileiros, como lembra

³⁴⁶ A seguir alistam-se os nomes dos jornalistas, historiadores, antropólogos e sociólogos da América Latina que tiveram uma forte ressonância literária e ensaística em suas obras. Muitos deles desenvolveram paralelamente uma atividade de romancistas ou poetas. Todos, no entanto, publicaram textos sobre a identidade nacional ou regional, marca incontornável do ofício intelectual no continente desde a Independência até a década de 1970. Optou-se aqui pelos escritos publicados no século XX: Euclides da Cunha era engenheiro e jornalista, mas seu pendor para as belas letras ficaram plasmados no texto *Os sertões*, 1902, em que relata em português elevadíssimo o primeiro grande contencioso da República recém-estreada. Euclides da Cunha foi enviado ao interior da Bahia, na região de Canudos, às margens do rio Vaza-Barris, como correspondente de *O Estado de São Paulo* para cobrir a resistência de uma espécie de comunidade messiânica que se organizara por volta da década de 1890 e impunha resistência aos primados laicos da República. A comunidade tornou-se famosa por seu líder Antonio Conselheiro entoar um discurso misto de elementos monarquistas e católicos, e por uma capacidade de organização militar que exigiu três investidas infrutíferas das forças oficialistas antes de capitular no quarto intento. Outro texto seu igualmente híbrido é *A margem da história*, em que narra sua experiência na região Norte do Brasil, publicado em 1909. Sergio Buarque de Holanda, especialmente em *Visão do paraíso*, 1936, estabelece sua vocação de historiador com grande ânimo literário ao prescrutar, como o faz no capítulo “Experiência e fantasia”, as imagens edênicas nos relatos sobre o descobrimento do Brasil. Gilberto Freyre, desde o seu manifesto do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em 1926, no Recife, até *Casa grande e senzala*, 1933, e no ensaio “O ânimo folclórico no comportamento e na cultura do brasileiro, inclusive na literatura”, de *Alhos e bugalhos. Ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à chacaça; de José Lins do Rego ao cartão postal*, 1978, mostra uma veia historiográfica e antropológica munida de evocações subjetivas. No mesmo período, na Argentina está a presença de Ezequiel Martínez Estrada, com sua interpretação da cultura do gaúcho na sociedade local esboçadas em tom romanesco em *Radiografía de la Pampa*, 1933. Em 1934, no México, Samuel Ramos publica *El perfil del hombre y la cultura en México*, e em 1949 Octavio Paz lança *El laberinto de la soledad*, ambas as obras ensaios bastante reputados na reflexão das ciências sociais sobre o país, apesar das notórias motivações retóricas em sua elaboração da linguagem. Na Colômbia, Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”, 1963. Na Venezuela, em 1952, Mariano Picón-Salas publica “Tradición y voluntad histórica”, outro grande estudo com perfil literário. O cubano Fernando Ortiz, em 1949, publica “Los factores humanos de la cubanidad”, e poderíamos continuar com os exemplos. Posteriormente, serão mencionados os poetas ou romancistas que incorreram também em práticas científicas de análise e interpretação da identidade nacional ou regional, em seus textos literários ou em estudos à parte.

³⁴⁷ José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, seleção e prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1975, p. IX. Em situação diversa, mas na mesma dimensão de Arguedas o engenheiro fluminense Euclides da Cunha anos antes, como já foi indicado, publicara um livro de todo híbrido. *Os Sertões* havia sido proposto como reportagem, mais tarde ganhou a densidade de um estudo antropológico e finalmente alcançou a dimensão de um romance ou obra de arte literária. Se de fato os leitores atribuem valores que a primeira vista podem ser considerados arbitrários ou mesmo alheio à obra lida, no caso de *Os Sertões* conforme foram modificando-se os sistemas interpretativos ao longo dos cem anos de leitura, o texto foi adquirindo feições

José Guilherme Merquior, o título inequívoco é mesmo *Os Sertões*, 1902, de Euclides da Cunha, “essa obras de ficção embutida no ensaio.”³⁴⁸

Quando algo assim acontece, a nota ensaística deve ser definida então como uma das estratégias de figuração da narrativa, acrescentando ao texto de ficção um viés moral ou didático que pretende dar vazão a idéias preconcebidas em outros discursos ou na sociedade, recondicionadas à matriz literária. De maneira alegórica ou menos figurada, boa parte do romance latino-americano parece ensinar a verificação de uma hipótese menos estética que sociológica, propiciando que se note em suas linhas a *persona* do autor por meio da voz narrativa ou dos pontos de vista.³⁴⁹

Em “El ensayo como género”,³⁵⁰ o cubano Medardo Vitier realiza um recordatório do gênero na América Hispânica e predispõe ao consenso que aponta *El Ariel*, de José Enrique Rodó, como o primeiro texto considerado *como* um ensaio na região. Foi o escritor Leopoldo Alas que utilizou o termo ensaio, parece que quase inédito em espanhol, para referir-se à composição do uruguaio que reunia poesia e reflexão. Todavia, conforme John Skirius, o “problema era simplesmente de terminología en la Hispanoamérica del siglo XIX, dado que algunos de los más grandes escritores de ese período eran fecundos ensayistas: Sarmiento, Bello, Montalvo, Martí, Hostos, González Prada. Sus tios ibéricos se apellidaban Quevedo, Feijóo, Jovellanos, Cadalso.”³⁵¹

Em verdade foi Medardo Vitier quem encontrou no ensaio uma forma específica de pensamento e dedicou-lhe vários estudos. Sua observação mais valiosa foi atribuir ao ensaio realizado aqui um caráter de meio de reflexão da identidade cultural, uma preocupação das

renovadas e surpreendentes até desdobrarem-se em claros atributos de cunho artístico, científico e jornalístico. Há muitos outros nomes que ilustram a dimensão híbrida de parte da prosa produzida na América Latina. Relacionarei desta vez os escritores que tiveram maior presença na atividade propriamente literária que ensaística: no Brasil, estão Lima Barreto, com o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, 1911, e o ensaio “Literatura e política”, 1919; Monteiro Lobato com *Urupês*, 1914, e *O Saci*, 1919, obras mistas, que foram um dia cartas, ensaios e capítulos de livros de relatos; Mario de Andrade, com o romance “Macunaíma”, 1929, e o ensaio “A língua viva”, 1944, entre muitos outros. Na América Hispânica pode-se começar com o poeta e ensaísta mexicano Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, 1956; a chilena Gabriela Mistral, Nobel de literatura em 1945, com “Chile”, 1925; o romancista guatemalteco Miguel Angel Asturias, prêmio Nobel de literatura em 1967, com os romances *El señor presidente*, 1946, e *El hombre de maíz*, 1949, e o ensaio “Imágenes de Bolívia”, 1972; o argentino Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, 1935, e “La muralla y los libros”, 1952; o chileno Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, 1935, e “Nosotros lo índios”, póstumo, 1978; o cubano Alejo Carpentier, “Visión de América”, 1953, e o romance *Los pasos perdidos*, 1953; o venezuelano Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas*, 1931, e o ensaio “El mestizaje creador”, 1974; o argentino Ernesto Sábato com o ensaio *Tango, discusión y clave*, 1953, e o romance *Sobre héroes y tumbas*, 1961; o colombiano Gabriel García Márquez, com *El otoño del patriarca*, 1975, e a “Conferencia Nobel 1982: La soledad de América Latina”; o peruano Mario Vargas Llosa, com o romance *La guerra del fin del mundo*, 1981, sobre Canudos, e o ensaio “El país de las mil caras”, 1990, entre muitos outros.

³⁴⁸ José Guilherme Merquior, *De Anchieta e Euclides. Breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p.133.

³⁴⁹ José Luís Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp.: 33-36. Outra vertente para um fenômeno trivial desde épocas remotas da formação cultural do Brasil, relaciona-se ao gênero da poesia encomiástica, em que as linhas da história são aludidas em clave simbólica, como refere Ivan Teixeira em *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) e Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), 1999. No estudo, o poema épico do século XVIII *O Uruguay*, de Basílio da Gama, é visto como “alegoria do Estado português”.

³⁵⁰ Medardo Vitier, “El ensayo como género”, em *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

³⁵¹ John Skirius (compilador), *El ensayo hispanamericano del siglo xx*, trad. de David Huerta, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.10.

primeiras gerações posteriores à independência. Para Medardo Vitier, o ensaio é antes um exercício de interpretação da história e da cultura e não apenas, como no caso das tradições francesas de Michel de Montaigne (*Essais*) e inglesa de Francis Bacon (*Essays*) um suporte para a indagação filosófica.³⁵²

Anteriormente, os primeiros romances escritos na América Latina independente também tendem à glosa dos comentários mundanos ou eruditos sobre a nova circunstância. Carlos Monsivais chega a dizer que na “literatura latinoamericana del siglo XIX no hay tema alejado de lo popular”,³⁵³ isto é, as representações sancionadas pela código de construção do imaginário das Repúblicas recém-constituídas enseja os temas correntes na voz das majorias que haviam estado em silêncio e que foram convocadas por *criollos* e liberais a lutarem pela emancipação, mesmo que o ponto de vista adotado nos textos seja o da sublimação romântica ou da análise cientificista própria do naturalismo. Não é necessário pensar muito para encontrar correspondência entre os eventos da história política e os textos de ficção produzidos, não como reflexo um do outro, mas ambos como componentes representativos de uma atmosfera de época em que o esclarecimento do projeto nacional era a norma.³⁵⁴ Mesmo assim, a França era mesmo o padrão político e espiritual e o que escreviam seus intelectuais chegava aqui redefinido para em seguida alçar-se a parâmetro em várias dimensões, do comportamento às instituições políticas, o que nos torna, de alguma maneira, reprodutores de segunda geração, embora não isentos de gênio. Beatriz Sarlo crê o seguinte:

Si no se puede decir que la novela realista o folletín modelaron las percepciones en el siglo XIX en ausencia de otros factores, no es imposible, en cambio, afirmar que una forma de organización proporcionada por la poética del realismo formó parte del aprendizaje cultural que acompañó a los procesos de alfabetización y escolarización que constituyeron un nuevo tipo de público (muy definitivamente en los sectores populares). La reorganización de la narración por el realismo desplaza o se mezcla con otras posibilidades narrativas (las del folclor, la religión y el mito). Fue precisamente con las estéticas decimonónicas que se constituye una esfera pública en América Latina: desde el nacionalismo cultural de los románticos hasta el darwinismo social de los positivistas liberales. La novela (y el folletín que la acompaña como su fantasma popular) fueron bancos de aprendizaje discursivo y práctico de destrezas que se ejercitarían en la agitación política, en el periodismo y en la fundación de las redes sociales que incluyeron los primeros sindicatos, las asociaciones de ayuda mutua, las bibliotecas

³⁵² Também Emir Rodríguez Monegal e Roberto F. Giusti concordam sobre o lastro nacionalista do ensaio hispano-americano, o primeiro em “El ensayo y la crítica en la América Hispánica”, *Ensayo y crítica literaria en Iberoamérica*, Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Toronto, ed. Universidade de Toronto, 1970, p. 224. O segundo em *Historia de la literatura argentina*, T. IV, Rafael Alberto Aurieta (dir.), Buenos Aires, Peuser, pp.488,489 y 490.

³⁵³ Carlos Monsivais, “Literatura Latinoamericana e industria cultural”, *op. cit.* p.191.

³⁵⁴ Hans-Otto Dill, “Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo*”, em Meyer-Minnemann, Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann, et al., *Aproximaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/Madrid, Vervuert Verlag/Iberoamericana, 1994, p. 66: “A la mutua compenetración sincrética de las ciencias se agrega el sincretismo también característico de esta etapa de la cultura y sociedad de América Latina, entre el discurso científico y el discurso literaria y narrativo.”

públicas y las universidades populares. Política y pedagogía están unidas en el discurso progresista a finales del siglo XIX y comienzos del XX, tal como aparece en el paradigma socialista, pero también en el anarquista y en el ideal democrático avanzado.³⁵⁵

Nos termos da narrativa literária, o problema nacional é portanto o tema mais solicitado entre os escritores que devem dar conta do novo *status*.³⁵⁶ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización o barbarie*, 1845, José de Alencar, *Iracema*, 1865, Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, 1872, José Hernández, *Martín Fierro*, 1873, Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, 1888 etc.³⁵⁷ são casos de escritores, romances ou poemas épicos que atendem ao clamor coletivo em busca de uma projeção de identidade comum.³⁵⁸ Não obstante alguns deles terem sido publicados passada a metade do século XIX, aludem a uma rede de valores que medrou na sociedade regional logo após as guerras de independência em geral encerradas no decênio de 1820.³⁵⁹ Daí o cronotopos tão claro em todas as obras do romantismo latino-americano, cujos autores em certos casos parecem recorrer à tradição de literatura exótica francesa, naquele então a exercitada por Benjamin Constant (*Adolphe*) e François-René Chateaubriand (*Atala*, *René*),³⁶⁰ apenas pela facilidade de utilização de um

³⁵⁵ Beatriz Sarlo, “Estética y pospolítica. Un recorrido de Fujimori a la Guerra del Golfo”, en Néstor García canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, *idem*, 1991, p.322.

³⁵⁶ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1957, p. 26, recorda que o homem de letras do início e meados do século XIX no Brasil, considerava “a atividade literária como parte do esforço de construção de um país livre”, e dono da “conscientização de que a função do escritor era escrever para a sua terra.”

³⁵⁷ José de Alencar, *Iracema*, São Paulo, Clube do Livro, 1959, pp. 107-179. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, José Hernández, *Martín Fierro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1983, Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Madri, Unesco/Archivos, 193, Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, México, Manuel Leon Sánchez, 1928. José de Alencar, à semelhança dos demais escritores mencionados, ocupou cargos políticos, mas sua obra, de outro lado, não permaneceu cingida a uma obsessão superior à representação de um imaginário nacional, tão vasto como o país que exprimia. Deve-se a tal ambição o dado de haver escrito desde histórias metropolitanas e burguesas até romance regionalista, indigenista, antropológico. Suas *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, organizada por M. Cavalcanti Proença, conta com um quadro cronológico e sistemático da ficção que classifica a obra do autor em romance urbano (*Cinco minutos*, 1857, *A viuvinha*, 1860, *A pata da gazela*, 1870, *Senhora*, 1875) romance histórico (*O Guarani*, 1857, *A neta d’Anhanguera*, 1917), lendas indianistas (*Iracema*, 1865, *Ubirajara*, 1874) e romance regionalista (*O gaúcho*, 1870, *O tronco do ipê*, 1871, *Til*, 1872, *O sertanejo*, 1875). Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, *op. cit.*, pp. 148 e 155 delinea amparado pelas próprias palavras de Alencar, as fases por que passou o autor. À página 151 atesta que “importava a Alencar cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil.”

³⁵⁸ Jacques Leenhardt, “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”, en *Más allá del Boom. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981, p. 136: “Yo diría, de buena gana, que el ensayo tiende a convertir al público en interlocutor. [...] Si la novela está dirigida a individuos aislados –que el disfrute literario confinará, por su parte, en su autonomía– el ensayo se dirige a una comunidad y tiende a constituir la.”

³⁵⁹ Regina Crespo, em *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, (Seleção, edição e notas de Regina Crespo e Rodolfo Mata), México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005, p. 12 e 14: “De hecho no se puede analizar la ensayística brasileña sin relacionarla con la hispanoamericana, precisamente porque ambas comparten la preocupación por lo nacional y la búsqueda de la identidad como tradiciones temáticas incuestionables, que son frutos de pasados coloniales, fusiones culturales, procesos de independencia política más o menos contemporáneos y de una modernización económica y social semejante. [...] En Brasil, el tema de la construcción de la identidad nacional ha sido clave en el ámbito de la producción intelectual y artística, lo cual refuerza la permanencia de esa tradición que se ha constituido en una verdadera pauta de reflexión sobre el país. Analizar, entender, valorizar e incluso construir y recrear ‘lo nacional’ fueron y en cierta medida siguen siendo tareas básicas tanto entre los intelectuales brasileños como entre los hispanoamericanos.”

³⁶⁰ A tradição parece ter sido iniciada na Grã-Bretanha com *Utopia* de Thomas More em 1516, e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe é de 1719. Na França houve epígonos importantes como Michel de Montaigne, nos *Ensaio*s (1580)

código já prestigiado e não por serem alheios ao meio, sendo o resultado de suas linhas mais a expressão de uma vontade que uma observação estética. Certamente esse dado provém da mesma situação social dos escritores e sua função na comunidade colonial e na transição pós-colonial, e da carência de um *campo literário autônomo*, nas palavras de Pierre Bourdieu.³⁶¹

O texto que inaugura a linhagem moderna dos romances-ensaísticos é o *Facundo* do argentino Domingo Faustino Sarmiento.³⁶² A disposição dos capítulos de *Facundo* obedece a uma certa intenção de crônica histórica, com anotações geográficas e sobretudo antropológicas. No entanto, seu foco na recriação da vida e peripécias do caudilho que exerceu o poder nas regiões de La Rioja e San Juan, “a través de datos, leyenda y fábulas”, confere ao relato um inegável ritmo de narrativa romantizada. Como diz Luis Mario Schneider no prólogo da edição de *Facundo* que utilizo:

Imposible es encasillar la obra dentro de un género específico ya que *Facundo* es otra característica del romanticismo –una síntesis de ensayo, biografía, novela, estudio histórico, investigación sociológica, psicología. Pero en esta aparente superposición o desorden existe un plan: hay un protagonista inserto en un medio físico particular que con el tiempo deberá transformarse en organización. Todo dentro de un conjunto de tesis que se manifiestan por vía de la integración antes que por un proceso analítico.³⁶³

Posteriormente, três elementos principais auspiciaram certa modernização formal e temática na literatura da região. Primeiro a urbanização crescente e a cada vez maior inclusão dos mais diversos estamentos sociais no âmbito das instituições cidadãs, depois o advento dos meios de comunicação de massa e por último a especialização das disciplinas das ciências sociais e de seus praticantes. A reflexão sobre os temas nacionais permaneceu, mas então orientada pelo alargamentos da noção de cultura devido a que a entrada das

quando comenta o Novo Mundo e especula sobre os canibais, por exemplo, seguida por Jean Jacques Rousseau, em seu *Emílio ou da educação* (1765). Antes, há o precedente do *Livro das maravilhas*, de Marco Pólo.

³⁶¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...op.cit.*, especialmente no capítulo “Tres estados del campo” (p.79), e nos apartados, “La conquista de la autonomía. La fase crítica de la emergencia del campo” (p.79) e “La emergencia de una estructura dualista” (p.175), como já foi dito, descreve como escritores como Charles Baudelaire e Gustave Flaubert contribuíram para a formação de um sistema literário mais ou menos à margem da órbita de valores burgueses que condicionavam o resultado da produção artística na época. Malgrado não seja possível estabelecer uma relação direta com a situação da América Latina no momento da emancipação das metrópoles, de vez que o sistema burguês era ainda incipiente numa sociedade ainda com resíduos da estrutura colonial, não resulta pueril uma analogia entre as duas séries de problemas.

³⁶² O livro apareceu em 1845 em Santiago do Chile com o título de *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga, aspecto físico, costumbres, i hábitos de la República Argentina*. Aqui se usa a edição *Facundo o civilización y barbarie*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982.

³⁶³ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie, op. cit.* prólogo de Luis Mario Schneider, pp. 6 e 7. Por outro lado, Hans-Otto Dill, “Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo*”, em *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX, op. cit.*, p. 62, diz que “Sarmiento no ha escrito, como sus correligionarios, una obra de ficción, ni siquiera formalmente una novela, sino más bien un texto entre ‘facticidad’ y ‘ficcionalidad’, ensayo y narración, producto híbrido y sincrético característico, hasta típico, de parte de la producción novelesca hispanoamericana posterior, constituyendo, como aquella, un modo de apropiación muy directa, casi documental.”

massas como atores políticos (com o *varguismo* e a *Revolución*) demandou também sua incorporação nos demais processos de produção simbólica. O arcabouço teórico que legitimou um pouco tardiamente esses movimentos foi primeiro o da teoria da dependência, nos decênios de 1950 e 1960, e posteriormente os estudos culturais. Esse último campo elaborou um revisionismo importante da produção discursiva, tanto no sentido historicista como no que tange às formas. Nestor García Canclini em “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”, aclara essas mutações.³⁶⁴

Na história do cinema na América Latina parece sempre haver estado latente a dimensão industrial do meio e o nosso atraso tecnológico, combinado com a necessidade de utilização do cinema para a criação do imaginário nacional requerido pela organização dos estados-nacionais no período das sociedades de massas, à qual nos inserimos também de maneira peculiar ou *desviada*, segundo Jesús Martín Barbero. Amplos contingentes de analfabetos e uma elite burguesa débil fizeram que o apelo visual fosse mesmo um instrumento político valioso, que os governantes e o capital estrangeiro dedicado à indústria do entretenimento souberam aproveitar.³⁶⁵ Como afirmou alguma vez Carlos Monsiváis, no México ninguém ia ao cinema para sonhar, mas para aprender. No caso do Brasil, o amadurecimento da cinematografia nacional foi concomitante com a industrialização do país e, como consequência, com uma posição cada vez mais crítica dos artistas diante das circunstâncias políticas suscitadas pelo avanço burguês, ao menos no plano do discurso. Sem embargo dessa posição intelectual, em muitíssimos casos o que ocorria era uma idealização dos fatores que compunham a nação.³⁶⁶ Em sociedades em que na década de 1960 a metade da população era analfabeta, um discurso visual (baseado mais na iconografia do que na plasticidade da imagem, mesmo em casos extremos com alguns filmes de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla) parecia mesmo ser idôneo para a tarefa de conscientização que os cineastas, tal qual os *criollos* e os liberais do século XIX e início do século XX, tentaram com resultados também controversos.³⁶⁷

³⁶⁴ Nestor García Canclini, “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”, em Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica...op. cit.* pp. 17-38.

³⁶⁵ Para mais detalhes sobre a incidência da indústria cultural norte-americana nos países da América Latina ver Francisco Peredo Castro, livro *Cine e propaganda para Latinoamérica. México y estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta, op. cit.*

³⁶⁶ A distância entre a imagem que os cineastas, em geral pertencentes às classes médias fazem dos temas folclóricos, históricos, populares, estende-se ainda mais quando o tema é o ponto de vista. Com uma leitura intelectualizada e quase postiza dos problemas sociais da região, os artistas até lograram algum lucro estético, mas geralmente apartado do grande público ao que parecia dirigir-se. Dessa maneira, aprofundou-se o debate sobre a posturas antropológicas e acadêmicas desses filmes.

³⁶⁷ Comentou-se já que no caso do Brasil, a atuação de Gustavo Capanema no ministério de Educação foi bastante eficiente na modernização de uma série de instituições que promoviam uma redefinição da cultura popular mediante a chave do nacionalismo, e dos meios de comunicação de massa. Ademais, em muitos casos suas ações alcançavam apenas as massas urbanas, incorporadas ao consumo do meios e dos suportes em que essa nova cultura popular se formava. Dessa maneira, destoava por seu suposto refinamento e sua postura normativa das manifestações populares realizadas nos grotões do país, onde vivia a maior parte da população em estado de penúria material e, portanto, debilitadas para uma assimilação negociada com a nova racionalidade. No México, também como foi comentado, a partir das políticas inclusivas de José Vasconcelos, 1921-1924, o sistema revolucionário que

É fato que na sociedade de massas, auspiciada pela renovação dos meios de produção e da nova divisão internacional do trabalho, em que a América Latina ocupava uma posição marginal na hierarquia, favoreceu a aceleração da divulgação de idéias entre nós. Nessa nova ordem da economia simbólica, os meios audiovisuais e em especial o cinema somou-se em definitiva à narrativa literária como suportes hegemônicos de exame e disseminação de conteúdos sociais. Mas sendo as produções de cultura cada vez mais especializadas e institucionalizadas, poucos eram os setores da sociedade que podiam participar da criação e difusão cultural, o que propiciou uma continuação dos vícios da colônia em que os letrados estavam encarregados de legislar inclusive em matéria de gosto. Com esse quadro, a produção de cinema no Brasil a partir de 1955 e mais acentuadamente depois do golpe militar, e nos períodos de ditaduras nos demais países latino-americanos (Argentina, Bolívia etc.) ou nos momentos de tímida do regime priísta no México a partir do governo de Adolfo Lopez Mateus, 1956-1962, e nos primeiros anos da Revolução Cubana, tiveram inspiração e faturas muito semelhantes, em geral baseado em teses sociais e políticas e numa idealização da cultura popular. Como foi dito, o neo-realismo e a *nouvelle vague* eram precedentes incontestes, ainda que houvesse uma ressignificação inevitável aqui flanqueada pelo processo de transculturação que já na época ocorria em quase todas as partes do mundo.

No caso boliviano, por exemplo, surge no país que em 1960 tinha 3.5 milhões de habitantes e 60 salas de cinema, um documentarista brilhante, Jorge Sanjinés, que desde *Revolución*, 1963, *Aysa*, 1965, *Ukamau* e *Yawar Mallku*, 1966, estabelece uma perspectiva tipicamente burguesa, mas crítica, sobre a situação de carestia em que se encontrava 70 por cento da população, de origem indígena, a maior parte analfabeta e sem mesmo compreender o espanhol. Certamente sem público, como a maior parte do cinema da região no período, é contudo um cineasta popular, no sentido que atualiza valores tradicionais da cultura local. Na Argentina, o cinema de Fernando Birri, especialmente com *Los inundados*, 1962, e outros filmes e diretores menos conhecidos como *Alias Gardelito*, Lautaro Murúa, *Três veces Ana*, David José Kohon, *Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, e *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, formam um panorama do engajamento político com renovação formal no período entre o peronismo, que encerrou seu primeiro ciclo histórico depois da morte de Eva Perón, em 1952 (Juan Domingo Perón cai em 1955, quando existia um cinema conhecido como populista, de muito êxito na América Latina), a sucessão de golpes ocorrida desde então até o início da ditadura em 1976, com o general Jorge Videla.

Sob a tutela do mundo comunista liderado pela antiga União Soviética, Cuba desenvolve uma indústria do cinema bastante prolífera. Apesar disso, como diz Georges Sadoul em sua *História do cinema mundial*, “o aparecimento no novo cinema cubano foi, a

organizou a vida nacional pôde granjear o apoio das camadas importantes da população, que mediante ações de doutrinação foi se acostumando a ver-se retratada nos filmes da *Revolución*, nas *comedias racheras* etc.

rigor [...] o início da história do cinema cubano”,³⁶⁸ ou seja, antes as manifestações cinematográficas na ilha estavam condicionadas ao estatuto que mantinha perante os Estados Unidos.³⁶⁹ Com a criação do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), primeiro ato de fomento cultural do governo revolucionário de Fidel Castro, pôde-se desenvolver uma escola cubana de documentário, encabeçada por Santiago Alvarez, e posteriormente os diretores Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa tornaram-se os grandes nomes da cinematografia cubana até pouco tempo atrás. Os filmes *Lucía*, 1969, de Solás, *Memorias del subdesarrollo*, 1968, de Alea, e *El joven rebelde*, de Espinosa, demonstram, em chave de tese, as novas diretrizes do cinema nacional cubano.³⁷⁰

No México, o cinema comprometido e a renovação formal surgem com a abertura política prometida por Adolfo López Mateos. No país o nacionalismo revolucionário era uma norma tácita da produção fílmica, o que determinava mesmo o campo semântico das produções. Devido ao forte aparelho sindical que os profissionais da indústria cinematográfica organizaram durante a *Época de Oro*, seguindo as diretrizes dos governos priístas de institucionalizar todos os setores sociais, os jovens que queriam estrejar na direção e ver seus filmes ter as mesmas oportunidades de distribuição que as produções dos sindicalizados, tiveram de exercer alguma pressão. Integrantes do grupo *Nuevo Cine*, fundado em 1961, conseguiram que a organização convocasse um concurso de cinema experimental, em 1965, com o intuito de promover a renovação dos quadros da indústria e de apresentar novas soluções narrativas para o obsoleto cinema nacional de fins da década de 1950. Acerto imediato do grupo foi a realização de *Viridiana*, 1961, de Luis Buñuel. Ademais, em 1965 estreiam *La fórmula secreta*, de Rubén Gamez, com participação de Juan Rulfo, *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, em 1966, *La soldadera*, de José Bolamos, visão descarnada das mulheres revolucionárias que acompanhavam seus esposos ou participavam diretamente da guerra civil. Em 1970, Felipe Casals estréia com *Emiliano Zapata*, e Arturo Ripstein, com *Crimen*. Ainda que a atmosfera no país esteja bastante tensa, devido à iminência de uma radicalização do PRI após a repressão a uma manifestação de estudantes em 1968, semanas antes das Olimpíadas, que ocasionou vários mortos e desaparecidos e mais de 100 feridos, os eventos tiveram pouca repercussão no cinema, talvez devido à ampla capacidade de controle do governo. No entanto, a questão social, os indígenas e alguns atavismos da sociedade mexicana eram retratados em tom de ensaio de costumes e com

³⁶⁸ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, trad. de Florentino M. Torner, México, Siglo XXI, 1996, p. 585.

³⁶⁹ Depois de sua Independência da Espanha, ocorrida entre 1895 e 1898, Cuba se vê sob o jugo de uma nova potência, os Estados Unidos, que apoiaram o país caribenho na sua luta de emancipação do império ibérico. No entanto, devido aos interesses norte-americanos na ilha, sobretudo no que concernia às plantações de açúcar e tabaco, na constituição cubana promulgada após a saída dos Estados Unidos em 1902, houve um anexo, chamada de emenda Platt, em 1909, que autorizava a intervenção dos Estados Unidos no país. Essa situação prolongou-se até o triunfo da Revolução em 1959. A primeira fita realizada em Cuba é anônima e foi filmada pelos militares norte-americanos que lutaram contra a Espanha: *Luchando con nuestros muchachos em Cuba*.

³⁷⁰ Michael Myerson, ed., *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary films of Cuba*, Nova York, Grossman Publishers, 1973. No livro, reúnem-se os roteiros de *Lucía* e de *Memorias del subdesarrollo*, ademais de conter uma seção iconográfica da cinematografia da ilha, um listado de filmes e uma introdução marcadamente simpática ao movimento político de Fidel Castro e seu grupo.

ponto de vista crítico. No México, no entanto, o neo-realismo e *nouvelle-vague* não tiveram a mesma penetração que nos demais países.

O comentário de Ismail Xavier em relação ao cinema brasileiro pode enquadrar-se em várias tradições cinematográficas da região, de vez que estabelece um marco político que definiu as estratégias da representação cinematográfica:

No início do percurso, há um ponto de referência. Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 64, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta no afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. As condições se alteram depois do golpe de 1964, mas isto não impede que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permaneçam pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias onde o nacional mantém seu privilégio como estrutura imaginária de referência.³⁷¹

No processo de exame dos conteúdos históricos mediante sua figuração nos romances *São Bernardo* e *Pedro Páramo* e posteriormente nos filmes homônimos, importa delimitar desde logo os pontos a serem considerados e de qual ótica serão observados. Primeiro, cumpre aclarar que não haverá disposição em buscar coincidências na abstração narrativa das situações concretas, entendidas as últimas como ancoradas no mundo da vida ou nos discursos da história e da sociologia, autorizados para legitimar seus objetos como *situações concretas* ou *verdadeiras*. O procedimento será então o de estabelecer uma relação sógnica, para usar o jargão da semiótica, em que se busca uma dialética entre traços de origem variada que funcionam como elementos de significação e sentido em um texto literário ou cinematográfico. Daí o termo índice para resumir o movimento de exposição.

³⁷¹ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, *op.cit.*, pp.11 e 12. O autor prossegue: “Tal imaginário se afirmou em obras de diversos estilos, seja no Cinema Novo (como *Terra em transe*), ou de ruptura com ele, como é o caso de *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), ou mesmo de produções do chamado Cinema Marginal. Este último, em muitos casos, se pautou pela idéia unificadora da ‘condição periférica’ como fator a instalar uma perspectiva na representação. [...] De qualquer forma, é nítido que, no momento de mergulho mais radical na descontinuidade, o programa nacional não tem a mesma vigência; filmes como *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao Cinema*, Bressane/1969, e *Bang Bang*, Andrea Tonacci,/1970, definem propostas que, guardando uma clara relação dialética com o Cinema Novo, solicitam uma discussão que privilegie a questão da vanguarda.” Embora a última asseveração de Ismail Xavier seja acertada, não se há de olvidar que a questão nacional quase norteou o cinema brasileiro até pouco tempo atrás, mesmo que na atualidade se firme como um gênero inscrito no cinema histórico. A busca de uma obra-síntese para a nação tem larga tradição: *O descobrimento do Brasil*, 1937, e *Os bandeirantes*, 1940 ambos de Humberto Mauro, *A Inconfidência Mineira*, 1938-1948, Carmem Santos, *Rebelião em Vila Rica*, 1958, Renato e Geraldo Santos Pereira, *Sinhá Moça*, 1953, Tom Payne, *Paixão de Gaúcho*, 1958, Walter G. Durst, sobre a Rebelião Farroupilha de 1836, *Ganga Zumba*, 1963, Cacá Diegues, sobre a criação do Quilombo dos Palmares, *Zumbi dos Palmares*, 1963, Walter Lima Júnior, sobre o mesmo tema, *Pindorama*, 1971, Arnaldo Jabor, sobre eventos inspriados no mito sebastianista de Portugal, o Brasil Colônia, este seguiu vigente em filmes como *Bye, Bye Brazil*, 1979, de Cacá Diegues, por exemplo, e na atualidade em *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, 1994, Carla Camurati, *O que é isso companheiro?*, 1997, de Bruno Barreto, e *Amélia*, 2000, de Ana Carolina. De alguma maneira, obedecendo ao sistema cultural da pos-modernidade, vê-se o incremento do romance e do filme históricos, mesmos que às vezes seja difícil perceber sua validade historiográfica, ou estético-historiográfica, de vez que essas obras tendem a homogeneizar o dado específico que evoca sob um verniz formal da sátira, do suposto revisionismo e da suposta experimentação.

Haja vista a natureza da tarefa, uma aclaração se torna incontornável e corresponde ao fato de que os romances tiveram como ambiência formativa e de recepção situações históricas particulares e até certo ponto sem precedentes que orientassem as decisões dos atores sociais que as protagonizaram. Decerto contavam com uma mesma circunstância internacional que lhes envolvia ainda em uma dinâmica colonialista, mas a assimilação da conjuntura teve mesmo o lastro do *ethos* local. Dessa maneira, em um plano de análise mais amplo, pode-se concluir que ao ser marginalizada pelos mecanismos que ordenaram a racionalidade do Ocidente ao longo da história e impedida de toda celebração cultural, a América Latina ganha maioria ao apresentar movimentos sociais alternativos em relação aos modelos europeus tradicionais. É o que Darcy Ribeiro chama de “Modelos de desenvolvimento autônomo”.³⁷² Por outro lado, se considerarmos o ensaio como um modo discursivo que surgiu em resposta a uma crescente onda cientificista, experimental, podemos relacionar os dois fatos e concluir que a superfície ensaística é propícia para a manifestação de idéias indagatórias. Para Hector Jaimes, inclusive “la belleza del género consiste en ser tan sólo una aproximación temática.”³⁷³

No México a deflagração da Revolução em 1910 carecia de precedentes nítidos que a norteassem, porquanto as forças internas que propiciaram a guerra-civil tiveram de lidar com situações em que uma inteligência local e original estava impondo sua dinâmica de atuação. No Brasil, o golpe às oligarquias cafeeiras perpetrado por Getúlio Vargas pautou uma série de condutas políticas e culturais no país, baseado em uma liderança reconhecidamente carismática mas alheia, na medida do possível, aos fluxos de soluções aportadas do exterior, mesmo as de coloração fascista imputadas aos métodos getulistas. Daí que na situação brasileira haja menos consenso sobre a definição ideológica do período, que passou do liberalismo pequeno-burguês a ações de simpatia com o fascismo e o nazismo, e inclusive empreendeu obras de corte esquerdista/populista que levaram os estudiosos a ver no regime uma necessidade estrutural de abarcar sob a estrutura do Estado todos os movimentos sociais suscitados pelas novas formas de organização cultural, econômica e política. No México a Revolução dissipou-se em ações de origem diversa, mas instituídas sob a égide das forças que emergiram a partir do período de guerra-civil intitulado *Revolución*

³⁷² Darcy Ribeiro, *As Américas e a civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. Op. cit.*, pp. 89-100, em que cunha a categoria de transfiguração cultural, e se explana sobre o tema das manifestações culturais autênticas e das espúrias, e sobretudo, às páginas 587-606, em que estuda o tema geral da “Civilização e desenvolvimento” e mais especificamente versa sobre os “modelos de desenvolvimento autônomo”. Para o autor, a Revolução Industrial operou como uma norma de processo civilizatório, em que tiveram proeminência os povos pioneiros no processo, notadamente Inglaterra, França, Países Baixos e os Estados Unidos. O estabelecimento desse modelo criou um sistema de valores que perpetuavam essas nações no centro da tomada de decisões, numa posição hegemônica rapidamente rota pela Alemanha e pelo Japão, configurando um *modelo tardio de desenvolvimento industrial*. P. 569: “Esta via adotada, mais tarde, pela Itália (1920/1940) e tomada como roteiro, posteriormente, com menos sucesso por muitas outras nações (Turquia, de Mustafá Kemal; Egito, de Nasser; Brasil, de Vargas; Argentina, de Perón; etc.)” O autor fala ainda de um *modelo recente de desenvolvimento*, com a industrialização de áreas até então consideradas marginais como a Austrália, o Canadá e a Nova Zelândia, mais os países escandinavos, e finalmente, numa terceira via, o *modelo socialista de desenvolvimento industrial*, que permitiu a entrada no sistema político e econômico internacional já articulado com os valores da burguesia industrial, dos países da Europa do Leste, da China e de Cuba.

³⁷³ Hector Jaimes, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, España, Fundamentos, 2001, p. 16.

Mexicana. No Brasil a Revolução de 1930 metamorfoseou-se rapidamente em ditadura explícita, e o fito era mesmo a substituição da oligarquia rural pelas classes médias.

No México e no Brasil os movimentos da *Revolución Mexicana* e do varguismo, com seu desdobramento em Estado Novo, parecem elaborações particulares de um quadro político e social específico para os problemas que a modernidade impunha. Neste capítulo os romances serão lidos como se fossem uma consciência crítica desses episódios.

Um dado que sobressai nesse ciclo histórico é que os romances interpretaram os fenômenos sob um enfoque crítico mesmo que seus procedimentos distavam muito da originalidade dos movimentos políticos aludidos, e pareciam apenas cumprir com a função de sincronizar a região com a sensibilidade e as discussões estéticas mais avançadas, como a que surgia do romance socialista, do realismo subjetivo arvorado no monólogo interior e as demais técnicas narrativas incorporadas pelas vanguardas anos antes e que pouco haviam se firmado por aqui. Antonio Candido se refere à incidência da Revolução de 1930 na produção cultural da seguinte maneira:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.³⁷⁴

Já no caso dos filmes, o subtexto histórico que os orienta torna-se mais nítido no panorama da guerra fria e os sintomas de uma homogeneização superficial dos costumes, mediante a difusão de mensagens por meio do rádio, da televisão e da predominância incontestada do cinema norte-americano na formação do imaginário regional e mesmo mundial, neutraliza qualquer opção pela autonomia, sob pena de ser incompreendida. Portanto, o influxo do cinema europeu mais difundido e que indicava alguma semelhança com os costumes, a compleição física, as tradições católicas, e mesmo os fenômenos políticos e sociais já correntes aqui como o terrorismo, a migração do campo para a cidade, as penúrias econômicas, ademais da sincronia entre as elites latino-americanas com as metrópoles culturais da época, entre outros fatores, estiveram na base da assimilação fácil das formas encontradas primeiro por eles (sobretudo na França e na Itália) para exprimir suas inquietações em clave estética.

Por último, convém aclarar que o exame que segue não está animado pelas teorias da adaptação, que talvez até perpassem algum comentário mas não chegam a incidir sobre as conclusões dos movimentos de análise dos romances e dos filmes. Antes observamos os esquemas empregados no Brasil por autores que definem parâmetros, como Antonio Candido (*função histórica na estrutura literária*) e também Ismail Xavier (*alegorização*), que se apóiam em grandes categorias e resumem nossa situação geral. Como eles, quer-se dar conta de obras que são produzidas em circunstâncias largamente estudadas pelas ciências sociais e

³⁷⁴ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, p. 182.

consideradas chaves históricas do nosso processo de formação, e que de alguma maneira estão naturalizadas pelas instâncias de figuração dos textos. Como já foi mencionado, intelectuais da América de língua castelhana também contam com tradição nesse campo.³⁷⁵

Nesse sentido, cabe referir ainda que tanto *São Bernardo* como *Pedro Páramo*, como foi explicitado no subcapítulo anterior, pertencem a séries genéricas, ou subgenéricas, que estão prescritas pelas linhas gerais que seus temas traçam no que concerne às coordenadas da geografia e da história. Isto é, os rótulos de *romance regionalista* e *novela de la Revolución* antecipam suas estruturas temáticas, que no primeiro caso se refere aos valores correspondentes a uma região do Brasil e no segundo a um período da história mexicana. Sem embargo dessas preliminares semânticas, entre as forças que dinamizam seus enredos estão prioridades, às vezes encontradas, a saber, como o dado histórico no caso de *São Bernardo*, um importante motor de intelecção do texto, ocorrendo o mesmo em *Pedro Páramo* com as condicionantes geográficas. Uma tal combinação de cronotopos associados à realidade extratextual só é elevada à sua dimensão estética quando se finaliza a leitura dos romances e a síntese entre os topônimos, as datas e a alusão aos episódios das vidas nacionais apresentadas pelos narradores em cada caso se reúnem para imprimir no leitor um resultado sensível.

No caso dos filmes, a remissão constante da iconografia ao mundo externo ao ícone (ou do ícone ao mundo externo à iconografia), isto é, ao mundo da vida (ou ao mundo textual, caso haja uma tal distinção) chancela a compreensão das intenções imediatas da narração dos enredos. Pode-se assegurar também que o ato de recepção se torna mais complexo quando a simbolização, por meio da metáfora, ocorre num espectador que logra associar o fato da adaptação desses textos específicos escritos anos antes, que contam com relevância acima das conclusões estéticas, com o momento da produção dos filmes e o presente histórico da recepção. Sem mencionar que as alusões verbais aos nomes de lugares existentes em ambos os filmes ratifica sua inscrição na experiência cultural mais ampla. Portanto, na qualidade da recepção desses filmes, importam a procedência do espectador, seus conhecimentos e sua argúcia perceptiva para reconhecer e enlaçar não apenas a situação geográfica, mas também o flanco teórico e ideológico que os delinea.³⁷⁶

³⁷⁵ Em quase todos os seus estudos, Antonio Candido nos remete ao que ele chamou de inserção da “estrutura literária na função histórica”. Notadamente, em *A educação pela noite*, Rio de Janeiro, Ática, 1989, e *Literatura e sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000, a tarefa de evocar a sociedade pelos índices do texto estético é crucial para a compreensão do seu sistema crítico. Seu método não elide a responsabilidade de descrever as articulações de sentido em obras específicas. *Noites na taverna* e *Macário*, de Alvarez de Azevedo, *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama, ademais dos textos também já canônicos sobre Machado de Assis e Graciliano Ramos. Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier se dedica ao exame de *Terra em transe*, Brasil ano 2000, *Macunaíma*, *O anjo nasceu*, entre outros, sob o perspectiva do mesmo método. Faço a observação de dois *standards* da reflexão sobre a cultura brasileira, remarcando assim o caráter paradigmático de suas perspectivas no nosso sistema cultural. Na América Latina, como já observamos, desde Pedro Henríquez Ureña, o liame história, sociedade e produção estética é uma constante. José Carlos Mariátegui, Angel Rama, Carlos Monsivais, Walter Mignolo, Beatriz Sarlo e Ana Pizarro exercitam a combinação regularmente. Poetas e narradores o fazem também, como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos, entre outros.

³⁷⁶ É recorrente na crítica a indicação da distância entre os filmes que retratam temas populares mas não contam com popularidade. Parece muito acentuada a desproporção entre a iconografia, que o espectador compartilha e reconhece, e o conhecimento teórico que deve possuir para lograr abarcar o sentido.

No romance *São Bernardo*, publicado em 1934, desde a primeira oração encontra-se o vínculo com o arcabouço teórico que o narrador em primeira pessoa possui ou parece possuir, ao menos isso é o que aí se nos insinua.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, diretor e redator do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.

[...] A princípio tudo correu bem, não houve entre nós nenhuma divergência. A conversa era longa, mas cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia. Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber idéias confusas que me fervilhavam a cabeça³⁷⁷

Posteriormente, ao longo do discurso saberemos que sua posição inicial é derivada de uma larga tentativa de educação sentimental que se esclarece na narração em analepse. É todavia o problema da divisão do trabalho e a atrofia intelectual de Paulo Honório que norteiam do princípio ao fim o drama humano que encerra o enredo. Ambos contribuem para a explicação da impossibilidade de Paulo Honório para exprimir aos seus amigos e sobretudo a sua esposa Madalena o reconhecimento dos fatos. Ao contrário, sempre prefere externar sua frustração com imprecisões que só traduzem o acirramento de sua impotência diante do bom-senso humanista de sua esposa Madalena, quem tampouco logra comunicar-se com ele e se deixa encaminhar ao suicídio. Ambos dados contribuem para explicar uma rara espécie de consciência de classe invertida, adquirida e revelada ao final, quando Paulo Honório esboça uma submissão que nunca tivera.³⁷⁸

No decorrer do romance, nota-se a complexidade que as novas idéias sociais e posteriormente o fato histórico da Revolução de 1930, ambos mencionados no texto, impõem a seu raciocínio, que reage a uma admissão completa de sua adesão, apenas secretada no

³⁷⁷ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *op. cit.*, pp. 7e8.

³⁷⁸ Em poucas passagens do romance se nota um tom submisso, imperando uma mixórdia de idéias e pontos de vista como os desenvolvidos nos fragmentos que reproduzo abaixo. Porém particularmente nesses, já se delinea a submissão a sua condição de classe anterior às empresas capitalistas que realizou. *São Bernardo*, *op. cit.* P0.182 e 183: “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. [...] Além disso, estou certo que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei. Quanto às vantagens restantes –casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc.- é preciso convir em que tudo está fora de mim. Julgo que me desnorteei numa errada. Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus.”

romance que será *publicado com pseudônimo*. Se a primeira oração exprime a curiosidade pelas noções recém-adquiridas, ao cabo de duas páginas dá por findo o método de composição comunitária e se interna na narração do individualismo e por vezes da resignação. Mas uma conversão ao materialismo, segundo suas próprias palavras, nunca ocorre de fato, malgrado o adensamento de seus sentimentos o desvie do pragmatismo de antes mas não logrem inculcar-lhe uma nova disposição à ação. É assim que os tópicos que compõem a teoria marxista/leninista e a Revolução de 1930, que em realidade era uma revolução burguesa, no romance são objeto de figuração e transfiguração em todo momento. Mesmo que os demais personagens tenham um talhe típico, é o narrador Paulo Honório o que melhor resume o clima de incompreensão da época, tanto no campo das discussões políticas como literárias. Sua dureza de caráter e sua pouca faculdade reflexiva expõem os alcances humanos e particulares de idéias gerais e podem ser definidas como uma abstração localizada dos postulados do materialismo e do socialismo europeus. O monólogo interior, o fraseado curto e a fragmentação das idéias são marcas formais dominantes no romance europeu, estadunidense e latino-americano.

No plano semântico, o romance retrata uma crise de humanização propiciada por idéias externas ao mundo do narrador e que portanto são assimiladas vagamente e à revelia, segundo ele mesmo deixa claro, devido a sua condição de classe. No entanto, não há nunca a interferência visível do autor no enredo, que se desembaraça sob o foco de Paulo Honório e sua percepção bruxuleante da vida e da história do país que lhe correspondem e que apenas vem acentuar o seu drama confuso. Pode-se inclusive aventar a hipótese de que sem o advento da Revolução de outubro no enredo da história de *São Bernardo* parece que a morte de Madalena e os demais episódios que se desencadearam a partir daí não teriam a ascendência sobre o seu ânimo como de fato ocorreu. Quando Paulo Honório diz: "Tenciono contar a minha própria história", anuncia a interiorização do que vem, mas a marca subjetiva do enredo, no romance, não se perde na escuridão do fracasso pessoal, mas vai encontrar-se com a história do mundo, que às vezes figura como o antagonista do narrador. Sinaliza o início de um drama entre um indivíduo e uma sociedade.

O que é narrado são os eventos de um percurso que levou a uma encruzilhada em que se encontraram o mundo com seus acontecimentos históricos gerais e a vida de um homem. Não há nunca o tom professoral apesar de a leitura poder enriquecer-se dessa orientação, e mais ainda estando a verossimilhança subordinada a dados certamente anteriores e externos ao texto e à história literária, que se internam segundo os arbítrios do gosto e da circunstância específica de criação. O lastro marxista, a Revolução de 1930, a peculiaridade histórica nordestina e seu desdobramento nos homens são caracteres que conformam o romance, que o determinam, mas que não chegam ao ponto da subordinação. Antonio Candido discorre sobre o tema em um estudo penetrante sobre a obra do escritor alagoano.

Se a percepção literária do mundo sensível aparece aqui refinada, é igualmente notável o progresso verificado nos mecanismos do monólogo interior, gênese dos sentimentos e evocação da experiência vivida. A narrativa áspera de um homem que se fez na brutalidade e hesita ante a confissão vai aos poucos ganhando contornos mais macios, entrando pela pesquisa do próprio espírito, até atingir uma eloquência pungente, embora freada pelo pudor e pela inabilidade em se exprimir de todo, tão habilmente elaborada pelo autor. O capítulo XXXI, no qual desfecha não apenas o seu drama íntimo, mas o da pobre Madalena, que se mata, é talvez o encontro ideal das linhas de construção da narrativa –desde o amadurecimento da autoconsciência até a primeira noção do seu fracasso humano, numa seqüência admirável em que vêm unir a paisagem e a rotina de trabalho na fazenda, o significado latente do diálogo, as entrelinhas cheias de ecos e premonições. E o capítulo XIX –um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea- pode ser citado como ponto alto daquela mistura de realidade presente e representação evocativa, cujo esboço vimos em *Caetés*.³⁷⁹

A autoconsciência indicada por Antonio Candido foi propiciada pelo encontro de motivos históricos com motivos pessoais, mas alcança o homem maduro de cinquenta anos e não o leva ao arrependimento e tampouco o transforma de todo, tudo indica que devido a sua firme e rude formação. Assim como não há tristeza nas palavras diante do fim de sua condição de jagunço bem-sucedido, durante toda narração de sua história há ironia que mesmo diluindo-se ao final, dá o tom em muitos momentos do texto. O que pelo crítico é chamado de aquisição de *noção de seu fracasso humano*, pode ser traduzido a um caráter que se afrouxou por causa das circunstâncias adversas, embora se acomodando em um ressentimento irônico.

Importa dizer a esta altura que na passagem do romance ao filme ocorre uma modificação qualitativa. Devido ao momento da produção das duas obras e aos leitores ou espectadores ideais que compõem os textos verbal e audiovisual, nota-se que se no caso do romance a atmosfera lúgubre é constantemente suavizada pelas ocorrências e as conclusões súbitas do narrador, que impõem um tom de ternura e, como foi dito, de ironia às suas reflexões, no filme não há ocasião para as meias-tintas, sendo as linhas da tragédia os eixos que encaminharão à conclusão diegética. No estudo crítico “O mundo à revelia”, de João Luiz Tafetá, o autor traça um desenho trágico para o romance, usando termos desenvolvidos por Northrop Frye. O que chama de “modos da ficção trágica” em que inclui um nível irônico que

³⁷⁹ Antonio Candido, *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 33. Se a disparidade entre o ponto de vista de Paulo Honório ao início da história contada por ele e ao final é mesmo distinto e essa transformação é revelada no capítulo XIX, como supõe Antonio Candido, então é mesmo uma elaboração hábil e não basta o fato de o mesmo narrador reconhecer que a vida e o meio em que foi criado impossibilitarem-lhe a ponderação racional das coisas do seu mundo. Quando o romance, cuja poética contempla a da figuração da rudeza, e que é narrado posteriormente aos fatos do enredo, apresenta-nos o presente da narração ou o período posterior aos fatos mais relevantes do enredo, o narrador Paulo Honório já está suavizado, o que pode ser constatado em algumas passagens como o capítulo XIX, não parece suavizado ideologicamente, posto que todo o tempo recorda sua aversão aos movimentos revolucionários, embora não lute contra eles. O que fica constatado mesmo é que ele quase se arrepende se ter assumido ou usurpado uma condição de classe que não era a sua, o que caracteriza antes que uma conscientização uma revelação de um espírito submisso

intitula “imitativo baixo”, serviria pois para considerar apenas o romance, já que no filme não há sequer a incidência de um episódio que permita uma conclusão irônica. Talvez caiba mencionar que no momento da criação do texto havia ensejo de humanização das relações sociais, quimera que não podia ser cultivada em princípios da década de 1970. ³⁸⁰

Entre os temas que dominam a reflexão sobre a sociedade de início do século XX estão o advento de um sistema produtivo, entre nós brasileiros, que na Europa trouxe modificações que de alguma maneira tiveram um curso de aclimatação natural. A industrialização, a criação de centros urbanos, a perda dos valores das sociedades rurais foi-se impondo mediante uma dialética simples em que os conflitos provinham de uma crítica, ou uma antítese aos primados que os modos de produção industrial trazia. No caso da América Latina, sabe-se que sua inserção no mundo industrializado deu-se condicionada por uma situação de subordinação das elites locais em relação aos grandes capitalistas estrangeiros que promoviam o investimento aqui, com o agravante de possuir uma população que sequer havia condensado de todo a situação colonial, que talvez não compreendesse. A relativa *organicidade* da sociedade europeia no seu desenvolvimento histórico é atestada pela historiografia que pôde construir um esquema evolutivo de organização política e econômica que, a partir do Renascimento, passou do feudalismo às revoluções industriais. Entre nós a esses ciclos próprios e apenas elucidados pelas primeiras populações de europeus, devem ser incorporados os fenômenos como a arregimentação de seres humanos de outros continentes e raças para conformarem a ordem social convencionada pela Europa mas aos poucos fora de seu controle. A mestiçagem generalizada ocorrida, a constante dependência política, a brutalidade da submissão dos seres humanos autóctones americanos, entre outros correlatos, são situações que nos identificam.

No primeiro intento de Paulo Honório para enveredar pela crítica aos modos de produção do capitalismo primitivo do Nordeste brasileiro dá-se um fracasso precoce. O esclarecimento de que o mofino empenho dele por mudar um costume arraigado e pilar dos modos de conhecimento da realidade dos homens da sua região, assemelha-se ao descaso pelo trabalho e mesmo pela propriedade demonstrado por Luís Padilha quando era dono da fazenda São Bernardo, aludindo às estruturas coloniais brasileiras, é um dado importante para a intelecção do romance. Essas incursões rápidas e malogradas pelas luzes são uma constante em nosso processo histórico que o romance parece projetar. ³⁸¹

³⁸⁰ João Luiz Tafetá, “O mundo à revelia”, em Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *op. cit.* pp. 189-213.

³⁸¹ Graciliano Ramos, *idem*. Ao princípio, como se viu, Paulo Honório tenta escrever a sua história com o método coletivo de composição. Na página 9 revela o fiasco: “[...]O mingau virou água. Três tentativas frustradas num mês!”. Essa anulação da vontade de progredir com novas técnicas de trabalho se associa com a imperícia de Luís Padilha para conservar a sua fazenda. P. 24: “Luís Padilla abriu a boca e arregalou os olhos miúdos. S. Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação: ali escondia a amargura e a quebradeira, matava passarinhos, tomava banho no riacho e dormia.” À p. 30: “-Por que é que você não cultiva São Bernardo? -Como? Perguntou Padilha esfregando os olhos por causa da fumaça e enostando-se a um mamoeiro que murchava ao calor do fogo. -Tratores, aradosuma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado? Luís Padilha revelou com a mão e com o beijo ignorância lastimável num proprietário e, sem ligar importância ao assunto, voltou às rodas interrompidas e às caboclas.”

Outra marca de idiossincrasia política brasileira nas entrelinhas do romance aparece quando Paulo Honório decide tirar o título de eleitor para votar e conseguir assim um empréstimo do agiota e chefe político para começar a sua vida. Bastou estar de posse do documento para poder empenhar o seu voto e obter lucro pecuniário. Mesmo por linhas tortas, Paulo Honório somente pôde almejar alguma empresa de lucro porque o supomos branco, sabe-se que aprendeu a ler (na cadeia, *com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes*) e que fez pacto com o Pereira, o chefe político local.³⁸² Outra menção das novas organizações sociais que se impunham com a mudança das estruturas oligárquico-latifundistas aparece quando Paulo Honório se refere ao momento em que conheceu o seu Ribeiro, antes major Ribeiro, por exemplo. Nesse episódio deixa claro o impacto que na povoação próxima de Maceió onde vivia teve a ordenação republicana e posteriormente o fomento à modernização econômica. Antes, o major era também juiz, médico, padre e professor, uma autoridade máxima do local. No texto essa transição resolve-se assim:

Mudou tudo. Gente nasceu, gente morreu, os afilhados do major cresceram e foram para o serviço militar, em estrada de ferro.

O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia.

Trouxeram máquina e a bolandeira do major parou.

Veio o vigário, que fechou a capela e construiu uma igreja bonita. As histórias dos santos morreram na memória das crianças.

Chegou o médico. Não acreditava nos santos. A mulher de seu Ribeiro entristeceu, emagreceu e finou-se.

O advogado abriu consultório, a sabedoria do major encolheu-se —e surgiram no foro numerosas questões.

Efetivamente a cidade teve um progresso rápido. Muitos homens adotaram gravatas e profissões desconhecidas. Os carros de bois deixaram de chiar nos caminhos estreitos. O automóvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos.

As moças e os rapazes não rodeavam, de braço dado, as fogueiras de São João: dançavam o tango, o frevo.³⁸³

No espectro ideológico do Brasil do terceiro decênio do século XX conviviam correntes opostas, mas todas almejando a vanguarda. Algumas fascistas, outras comunistas, outras neoconservadoras apenas, o integralismo, o tenentismo, as classes médias urbanas se debatiam pela hegemonia discursiva. No círculo de amizades e influências de Paulo Honório coabitavam o comunista-novo Luis Padilha, os progressistas Padre Silvestre e Madalena, João Nogueira era reacionário e alguns outros diletantes. Quando da deflagração da Revolução de Outubro, logo da morte de Madalena e do sumiço de dona Glória, as tendências se aclararam, pois antes havia ainda combinações estranhas como a má vontade

³⁸² Graciliano Ramos, *idem*, pp. 12 e 13.

³⁸³ Graciliano Ramos, *idem*, p.37.

de Luis Padilha com o Padre Silvestre, apenas pelo fato deste último ser religioso e o outro ateu, embora ambos tivessem idéias bem avançadas.³⁸⁴ Mas o que importa aqui é mesmo essa variedade de tendências a revelar o clima de desordem e polarização ideológica que dominava as discussões pelo predomínio.

Vê-se então que em *São Bernardo* a ancoragem na circunstância histórica é um elemento de inteligência necessário do texto. Também os topônimos são relevantes para a remissão dos personagens a uma situação geográfica que encerra sentidos, no caso, o Nordeste e seu longo atraso em relação com os modos de produção modernos, devido precisamente à descentralização dos assuntos do poder político e econômico de lá, nos três primeiros séculos da colonização, para o Sul e o interior do país, notadamente Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo. Cidades como Maceió, Viçosa, Pajuçara etc. são citadas pelo narrador como se o seu leitor ideal fosse mesmo um conhecedor da história que esses nomes, fora do texto, supunham. Mas Nelson Werneck Sodré enfeixa esses procedimentos utilizados em toda a obra do alagoano como artifícios retóricos que embelezam e instigam, de vez que revelam e obscurecem ao mesmo tempo: “Minucioso e exato no traço, reconstituindo a paisagem física muito menos que a paisagem humana, mas mostrando na segunda a influência da primeira, como nos quadros da seca...”³⁸⁵

Outro fato intrigante na composição do romance é que o próprio narrador indica as linhas formais que segue. Primeiro Paulo Honório intenta o método coletivo, à época em voga pela ação das vanguardas. Depois porque pretende escrever a própria história. No entanto, uma informação relevante e que está latente durante todo o relato corresponde a sua crença em que a oralidade pode ser reproduzida num texto.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos dactilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei.

-Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

-Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

³⁸⁴ Graciliano Ramos, *idem*, pp.68 e 69. As nuances de vertentes políticas, em especial as mais obscuras, aparecem nestes fragmentos: “O que é bom acabar é o Congresso. As leis deviam ser feitas por especialistas. –Ah! suspirou o doutor Magalhães, aliviado. Leis ou decretos, desde que estivessem no papel, em fôrma, era tudo o mesmo. Cruzou as pernas, balançou a cabeça, estirou o beijo e levantou um dedo: –O que precisamos é uma elite. –Perfeitamente, apoiou João Nogueira, uma oligarquia. Mas o doutor Magalhães embirrou com o nome: –Ah! não. –Ora essa! Exclamou João Nogueira. Só podemos ter no governo uma elite de poucos indivíduos. É oligarquia. –Mas que é que a oposição faz senão berrar nos jornais e nos *meetings* contra isso? perguntei. –A oposição não sabe o que diz. Nós temos lá oligarquia? Temos uma quantidade enormes de cavadores no poder. Só os congressistas! E os ministros, os presidentes, os governadores, os secretários, os políticos do sul. Muito dente roendo o tesouro. E que súcia! Veja os nossos representantes no Congresso federal.”

³⁸⁵ Nelson Werneck Sodré, *História da ...op. cit.*, p.532.

Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.³⁸⁶

Consoante à poética de Graciliano Ramos, à qual muita folha foi dedicada por críticos que em geral saudavam seu estilo como renovador, Paulo Honório se compraz em levar adiante a tarefa sozinho e escrevendo conforme lhe quadre, embora haja passagens no texto que revelem uma capitulação aos princípios da espontaneidade literária.³⁸⁷ Desse prisma, o fragmento transcrito anteriormente parece uma declaração de princípios do autor, antes mesmo que do narrador, não fosse sabermos das recorrentes contradições em que incorre Paulo Honório ao longo do texto, em que narra uma transformação de valores gerais e de comportamento, mesmo que não o consiga de todo. Sendo *São Bernardo* o segundo romance de Graciliano Ramos, depois do ainda tímido *Caetés*, 1933, parecia necessária a veia de manifesto reprimido, dada a inovação que significava para o romance nacional o advento dessa maneira de representar, nem realista nem romântico, num lusco-fusco literário que podia, segundo se infere pela preocupação com a definição da sua poética, perturbar o julgamento crítico e mesmo a fruição desinteressada. Ademais, como em obras posteriores ficará patente, Graciliano Ramos criou o vezo de aproximar os episódios da sua vida ao texto, consumado em *Memórias do cárcere*, 1953. Como Michel de Montaigne e José Carlos Mariátegui na introdução aos seus ensaios, Graciliano parece querer dizer que ele também está na obra.

Nos textos de Juan Rulfo, sua biografia pode ver-se cifrada em cenas tão cuidadosamente compostas que quase não deixam pistas para as associações. Seu indigenismo antropológico, seu reconhecimento da natureza mexicana, seu interesse pela fotografia e a plasticidade de seus textos podem induzir a um tipo de analogia que remete a situações e a lugares específicos pelos quais passou em razão das variadas profissões que exerceu e do hobby fotográfico.³⁸⁸ O que escasseia mesmo é a referência a posições teóricas

³⁸⁶ Graciliano Ramos, *op. cit.*, p. 9.

³⁸⁷ Graciliano Ramos, *idem*, pp. 77 e 78. De volta a um texto de Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, em *A educação pela noite e outros ensaios*, *op. cit.*, pp.181-198, pode-se ver que, conforme referido no subcapítulo anterior, os padrões da literatura brasileira nas décadas de 1920 e 1930 foram acrescidos de novas modalidades de composição, sendo que o romance regional, o do nordeste em particular, veio a cumprir de propósito ou não com a renovação que a poesia modernista e os romances de Antonio de Alcântara Machado, Mário e Oswald de Andrade haviam efetuado. Segundo Antonio Candido, p. 186, a reforma foi tão vigorosa que “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo.”

³⁸⁸ Alberto Vital, *Noticias de Juan Rulfo*, México, RM, 2003, relata as atividades profissionais realizadas pelo escritor nos anos de formação do livro de contos e do romance, isto é, na década de 1940, e sugere uma possível incorporação dessas experiências ao gosto do escritor. À página 166, por exemplo, informa que o autor tinha grande prazer em lidar com assuntos relacionados com os indígenas mexicanos: “[...] la tarea editorial más importante fue la que realizó en el Instituto Nacional Indigenista a partir de 1962. Lo invitó en persona el arqueólogo más importante de México, Alfonso Caso, máximo experto en Monte Albán y secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa del gobierno de Miguel Alemán, cuando el 4 de diciembre de 1948 se fundó el Instituto en el doble contexto del origen del Instituto Indigenista Interamericano como la consecuencia primordial del Primer Congreso Indigenista Interamericano, que se efectuó en Pátzcuaro en abril de 1940, siendo Presidente de la República Lázaro Cárdenas, y de los compromisos del Nuevo Régimen con aquel vasto sector de la población

ou ideológicas tal como se apresentam nos escritos de Graciliano Ramos ou José Revueltas. Mesmo assim, quando essas posições aparecem são como resíduos da energia empregada pelo autor à elaboração da forma, e ora estão sob o foco da ironia, ora com o *pathos* cristão ou de qualquer modelo ideológico popular, cujo efeito é facilitado pela subordinação da razão à sensibilidade. Crenças, mitos e sabedoria nativa povoam o texto.

Senti o retrato da minha mãe guardado no bolso da camisa, esquentado meu coração, como se ela também suasse. Era um retrato velho, carcomido nas beiradas; mas foi o único que conheci. Eu havia encontrado o retrato no armário da cozinha, dentro de uma caçarola cheia de ervas; folhas de capim-limão, flores de Castela, ramos de arruda. Desde então guardei o retrato. Minha mãe sempre foi inimiga de deixar-se fotografar. Dizia que os retratos eram coisa de bruxaria. E pareciam ser; porque o dela estava cheio de furos como de agulha, e na direção do coração tinha um bem grande onde podia muito bem caber o dedo médio.³⁸⁹

Essas indicações do imaginário rural são as que organizam o mundo representado em *Pedro Páramo* e conotam os valores que mais pesam no momento da busca do sentido pela decodificação do processo formal. Isto é, pouco há de sugestão teórica acadêmica, sendo a perspectiva da ciência ordinária a que explica o movimento do mundo representado no romance. Mesmo quando há alguma menção explícita a um fato histórico reconhecido o viés da ironia neutraliza a ação reflexiva. Quando o *Tartamudo* (o *Gago*, como traduz Eric Nepomuceno) diz a Pedro Páramo que chegaram revolucionários ao povoado e que mataram Fulgor Serdano, seu capataz, o caudillo assume uma posição desentendida e pragmática, deixando clara a marca episódica que a história tem na composição do texto:

Um homem chamado O Gago chegou à Media Luna e perguntou por Pedro Páramo.

- Para que o senhor o solicita?

- Quero faalar com ele.

- Não está.

- Diga aa eele, quando voltar, que venho da paarte de dom Fulgor.

- Vou buscá-lo; mas espera umas tantas horas.

- Diga a ele, é cooisa de urgência.

- Vou dizer.

O homem que era chamado O Gago esperou em cima do cavalo. Passado um tempo, Pedro Páramo, que ele nunca tinha visto, postou-se à sua frente:

- Em que posso servi-lo?

- Preciso fafalar diretamente comcom o patrão.

- Eu sou. O que você quer?

Popois é só isso. Mataram dom Fulgor Sesedano. Eu lhe fazia companhia. Tínhamos vindo pelos lalados dos

mexicana con el que Rulfo mejor se identificaba”. O autor tem também um sumário da vida profissional de Juan Rulfo, em que se percebe a oportunidade que teve de viajar por toda o México.

³⁸⁹ Juan Rulfo, *idem*, pp.,28 e 29.

“desaguadouros” para averiguar por que a água andava escasseando. E estávamos nisso quanquando vimos uma manada de homens que saíram ao nosso encontro. E no meio daquela mulmultidão brobrotou uma voz que disse: “Esse aí eu conheço. É o administrador da Media Luna.”

“Nenem ligaram para mimim. Mas mandaram dom Fulgor largar o animal. Disseram que eram revolucionários. Que vinham atrás das terras do sinhô. ‘Cocorra!’ disseram a dom Fulgor. ‘Vai lá dizer ao seu patrão que nos encontraremos.’ E ele largou o animal e saiu chispando, apavorado. Não muito depressa poporque era muito pesado; mas correu. Mamataram ele correndo. Momorreu com uma pata papara cima e outra para baixo.

“Então eu nenem meme mexi. Esperei aqui até dede nooite e aqui estou para anunciar o queque aconteceu.

- E está esperando o quê? Por que não se mexe logo?

Vai lá e diz a esses fulanos que estou aqui para o que eles quiserem. Que venham tratar comigo. Mas antes dê uma volta por La Consagración. Você conhece o Sucuri? Ele vai estar por lá. Diga a ele que preciso vê-lo. E avisa a esses fulanos que espero por eles assim que tiverem um tempo disponível. Que joça de revolucionários são?

- Nanão sei. Eles é que se chamaram assim.

- Diga ao Sucuri que preciso dele aqui mais do que depressa.

- Popode deixar patrão.³⁹⁰

Segundo Jorge Zepeda, que fez um dos estudos mais penetrantes da obra de Juan Rulfo nos últimos anos, a composição dos personagens em *Pedro Páramo* são outra chave importante para o êxito estético logrado por essa tênue evocação. Segundo ele, aciona-se uma espécie de dispositivo técnico que consiste em “dar énfasis a sus personajes y distanciarlos de la realidad” para “establecer con ésta una relación distinta a la que habían formado el realismo y naturalismo practicados durante las décadas anteriores, que procedían de manera inversa, poniendo a la ficción en función de circunstancias sociales [...]”.³⁹¹

Já para Alberto Vital, autor da melhor biografia sobre Juan Rulfo, o fato de nosso escritor começar a produzir seriamente no decênio de 1940 teria sido inequivocamente marcado pelos avatares liberais operados nos governos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e de Miguel Alemán (1946-1952), fase que cria o ambiente ideológico para os contos e o romance que publica mais tarde. Como já foi mencionado no apartado 3.1., durante os dois *sexenios* empreende-se um caminho à direita nos postulados da *Revolución*, o que fica claro pela ênfase na mecanização das técnicas agrícolas e do fomento ao setor primário, que tende a beneficiar os cidadãos em detrimento da população rural. As ações mais relevantes de Lázaro Cárdenas (1934-1940), como a reforma agrária e a nacionalização das indústrias elétrica e do petróleo foram o cume e o estertor da visão social dos primeiros presidentes pós-revolucionários, em seguida ignorada pela obsessiva modernização econômica.

³⁹⁰ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, trad. de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Record, 2004, pp. 153 e 136.

³⁹¹ Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005, p.137.

Na obra, a dimensão social do abandono das posições políticas mais progressistas estão presentes de maneira integrada à ação e até se perdem nos procedimentos do retrato da paisagem, que são as chaves do sentido do romance. Nenhum dos narradores ou das vozes narrativas que povoam *Pedro Páramo* se posiciona teoricamente, embora haja opiniões inscritas em suas falas. Como foi dito, o que *São Bernardo* faz com a explicitação dos modelos teóricos que são o ponto crucial da trama e perpassam todo o romance, *Pedro Páramo* faz em relação à geografia e à cultura popular, que também são protagonistas na articulação semântica do romance. Nele a história é aludida e naturalizada, como o é a paisagem rural brasileira em *São Bernardo*.

Daí surge outro motivo de comparação entre os romances (mas em que os filmes podem também participar) e se refere aos modos em que estão constituídos os momentos de descrição nos textos. Como foi dito no capítulo anterior quando se falou do cronotopos, da isotopia e de suas conseqüências nas estruturas narrativas e descritivas nos romances e filmes da *Revolución* e regionalistas, retoma-se a discussão agora para o esclarecimento de um dado importante para o bom curso deste exame.

Se nos concentrarmos no tema da descrição, por exemplo, grosso modo concluiremos que em um texto verbal essa é uma unidade do gênero narrativo que se manifesta mediante uma pausa no movimento temporal do relato para que se observe com mais cuidado o ambiente referencial e a subjetividade dos personagens por intermédio de suas maneiras de interiorizar os estímulos do mundo. No nosso caso, considerar os aspectos técnicos da descrição permite reconhecer com mais ordem quais são os componentes históricos, ideológicos e teóricos que flanqueiam a composição do mundo textual, tendo o cuidado para que esse arranjo nunca seja traduzido ou *explicado* como um mero reflexo da realidade física ou de outros discursos, mas como um seu complemento, de vez que está mediado pela consciência do narrador. Talvez este último aspecto seja mesmo o que delineie o programa de leitura e expectativa que devemos acatar para alcançar os significados contidos na obra. A partir do tipo de análise aqui proposto às quatro obras, ao menos no que tange aos dois romances notam-se algumas variações no emprego das descrições que chegam a ser determinantes para a compreensão dos textos.

Nos estudos mais apurados sobre a produtividade da figura da descrição no texto literário, como o realizado por Phillipe Hamon, por exemplo, em geral define-se a descrição como *uma expansão da narrativa* que requer de certas circunstâncias para a sua consecução, como a de que o narrador esteja a olhar prolongadamente para os objetos, ou mesmo que os evoque com conhecimento de causa ou ainda que o narrador esteja agindo sobre ele a fim de conformar uma *imagem* sobre o que está sendo observado. É portanto o momento *em que a narrativa marca uma pausa ao mesmo tempo que se organiza (presságio*

da continuação, redundâncias de conteúdos, redobro metonímico da psicologia ou do destino das personagens).³⁹² O mesmo ocorre no entendimento de Luz Aurora Pimentel:

En términos generales, para “representar” –es de decir, para significar- los lugares de un relato, los actores que pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido.³⁹³

Vê-se portanto que o fato de toda narração encerrar uma dimensão descritiva nos remonta a que a representação de fatos e acontecimentos em transformação deve convocar elementos sensíveis e com algum grau de referencialidade que no caso do texto escrito ganham o feitiço de uma alusão. No que concerne aos discursos visuais, pode-se utilizar o termo de apresentação para definir o efeito do recurso descritivo. Todavia, seja no texto ou no filme, o movimento ocorre mediante instâncias figurativas, sendo as propriedades alusivas e de apresentação marcas que participam de um mesmo sistema de simbolização. Noções como imaginário, mimese, iconicidade, motivação, verossimilhança ou mesmo a figura de *efeito do real*, cunhada por Roland Barthes, impõem a atualização de termos como predicação, denotação etc.,³⁹⁴ e são resgatadas para formular a situação semântica em que o narrador quer explicitar ou sugerir os conteúdos, aqui nos casos estudados os conteúdos sociais pre-enunciados que são transferidos para o discurso textual. Onde que a descrição funciona como uma manifestação de unidade temática que imprime continuidade semântica ao texto, seja verbal ou visual.

Se nos remetermos aos sistemas descriptivos de *São Bernardo*, como descobre Antonio Candido, vemos que quase não procede a técnica tradicional chamada de *romântica* e que concerne a um mero relatório dos objetos ou das características de outros elementos do mundo diégético mediante a enunciação de um substantivo acrescido de um predicado.³⁹⁵ De outro lado, parece importante a menção das conclusões a que chegou Gérard Genette ao estudar o mesmo fenômeno da descrição. Se Antonio Candido notou na obra de Graciliano Ramos originalidade no modo descritivo, Gérard Genette eleva a discussão sobre a descrição à categoria de recurso estrutural de toda literatura narrativa e sugere a problematização de seu desempenho no romance contemporâneo. Quando em “Fronteiras da narrativa” conclui que *mimese é diégese* (aludindo às distinções de Platão sobre imitação perfeita e imitação

³⁹² Philippe Hamon, O que é uma descrição? em *Categorias da narrativa*, trad. de Cabral Martins, Lisboa, Vega, s/d., pp. 55-76.

³⁹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1998, p. 23.

³⁹⁴ Roland Barthes, “L’Effet de Réel”, *Communications*, n. 11, Paris, École Pratique des Hautes Études – Centre D’Études des Communications de Masse, 1968, pp. 84-89.

³⁹⁵ Antonio Candido, *Ficção e confissão*, op. cit. p. 32: “Não há em *São Bernardo* uma única descrição, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente, visões ou arromamentos da natureza e das coisas. No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantas; o relevo; as estações; as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de tema, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa.”

imperfeita),³⁹⁶ tangencia a explicação desse recurso na prosa contemporânea, que tende a harmonizar componentes próprios da descrição com os da narração. Ao relatar e descrever simultaneamente, não interrompe a ação que se inscreve ao tempo para aditar classificações predicativas dos objetos e das circunstâncias psicológicas e atmosféricas. No cinema esse é o desempenho corrente das imagens narrativas, que sempre estão sustentadas por figuras descritivas, isto é, concorrem em um mesmo plano uma dimensão narrativa e uma dimensão descritiva. Nos romances de Alain de Robbe-Grillet houve uma radicalização do mecanismo, logo seguida por Lúcio Cardoso no Brasil e por Salvador Elizondo no México.

Observando comparativamente essas delimitações técnicas nos textos literários que são estudados aqui pode-se ainda distinguir algumas características particulares entre um e outro. Convém nos concentrarmos no fato de que em ambas (nas quatro) a verossimilhança se desprende da verdade histórica, embora nas quatro exista uma estrutura ensaística em coordenação com a estrutura narrativa que mediante a alusão (evocação ou apresentação) ativa tanto as habilidades associativas do leitor/espectador como sua capacidade de apreciação estética, ambas reportando-se ao fenômeno da intersubjetividade. Todavia, mesmo com as convergências estruturais o percurso por que se alcançam resultados de significação e sentido é bastante diverso, especialmente nas peças literárias, malgrado em todas elas estar justificado o uso do termo de intertexto para definir o procedimento em que as marcas da história política e social interagem com um discurso carente de função factual.

Nessa ordem de divergências, por exemplo, pode-se indicar que *São Bernardo*, salvo os topônimos, é muito mais tênue que *Pedro Páramo* na escolha do modo descritivo dos espaços, e a presença da iconografia do mundo rural brasileiro é enviesada e incidental, perpassando as ações como se fossem coordenadas naturais. De outro lado, quando se trata das alusões sobre a história e sobre as teorias que dão conta das estruturas abstratas que sustentam determinado modelo de sociedade, isto é quando se trata da interdiscursividade, os papéis se invertem sendo *Pedro Páramo* muito mais difuso e discreto no acento ensaístico do que *São Bernardo*.

Excessivamente motivadas, as descrições espaciais em *Pedro Páramo* são inclusive um tema que mereceria ser tratado à parte. Basta dizer que o próprio título do romance encerra um preâmbulo descritivo e semântico, mobilizando com o termo *páramo* os principais motivos do texto (algo assim como semas), como a região árida em que se desenrola o enredo, o desamparo da população local, a solidão do caudilho, que mais adiante serão reconhecidas em vários momentos do texto até consolidar-se, como resultado da leitura, como o padrão semântico do romance. Veja-se como todo substantivo mencionado no texto obedece à mesma carga evocativa, tornando essa regularidade um elemento estilístico privilegiado para a leitura. Ademais, a cidade de Comala (lugar em que ardem as brasas), o nome Pedro (sua relação com pedra e com a fundação da igreja católica), a busca da

³⁹⁶ Gérard Genette, "Fronteras del relato", em *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorriots e Ana Nicole Vaisse, México, Coyoacán, 1997, p.203.

sinestesia, as inúmeras ações metagógicas ou de personificação em que incorrem as descrições,³⁹⁷ atribuindo qualidades humanas aos fenômenos naturais, entre outros, são pontos que compõem um conjunto de recursos que redundam ainda no caráter imagético do texto. São variações iconográficas e plásticas a remeterem a uma história das representações visuais que re-processando sua inteligência mediante novos posicionamentos, o que suscita uma vertente imaginativa particular ao mesmo tempo que revela sua inserção no imaginário local.

A seguir transcreverei duas passagens do romance. A primeira alude ao vezo estilístico de descrever os cenários e as atmosferas de maneira demasiado retórica, cheio de sinestésias, personificações, metáforas que nos permitem visualizar o cenário desértico de uma região chave para entender-se parte dos conflitos que propiciaram e também das seqüelas da *Revolución*. A segunda passagem relaciona-se com o caráter pouco engajado de Pedro Páramo, que tende a ver a Revolução como a maioria da população mexicana parece havê-lo feito, de maneira esquiva, confusa e portanto sem uma postura ideológica clara. No fragmento escolhido, o caudilho resolve seu percalço revolucionário pragmaticamente, oferecendo dinheiro e homens aos insurgentes para que sigam com sua guerra longe de sua propriedade. Como já foi visto no capítulo anterior, no gênero da *novela de la Revolución*, a norma é a imprecisão moral e o oportunismo. No romance de Juan Rulfo, sem embargo do cronotopos da *Revolución*, essa tem ainda um aspecto episódico.

1) Não havia ar. Tive de sorver o mesmo ar que saía da minha boca, parando-o com as mãos antes que ele fosse embora. Sentia o ar indo e vindo, cada vez menos; até que se fez tão fino que se filtrou entre os meus dedos para sempre.³⁹⁸

2) Empardecendo a tarde, apareceram os homens. Vinham encarabinados e cruzados de cartucheiras. Eram cerca de vinte. Pedro Páramo convidou-os para jantar. E eles, sem tirar o chapéu, se acomodaram à mesa e esperaram calados. Só se ouviu-os sorver o chocolate quando lhes trouxeram o chocolate, e mastigar tortilha quando lhes passaram os feijões.

Pero Páramo os olhava. Não lhe parecia que fossem caras conhecidas. Bem atrás dele, na sombra, o Sucuri aguardava.

-Patrões – disse a eles quando viu que acabavam de comer -, em que posso servi-los?

- O senhor é o dono disso? – perguntou um deles abanando a mão.

Mas outro o interrompeu dizendo:

- Aqui, quem fala sou eu!

³⁹⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, trad. de Eric Nepomuceno, *op. cit.*, p. 96: “Ao amanecer grossas gotas de chuva caíram sobre a terra. Soavam ocas ao estampar-se no pó branco e solto dos sulcos. Um pássaro brincalhão cruzou no rés do chão e gemeu imitando o queixume de uma criança; um pouco adiante ouviu-se como ele dava gemidos como de cansaço, e ainda mais longe, e ainda mais longe, lá onde o horizonte começava a se abrir, soltou um soluço e depois uma gargalhada, para tornar a gemer depois.” Esse é um procedimento trivial no sistema estilístico de Juan Rulfo.

³⁹⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 91.

- Pois bem. Em que posso servi-los? – tornou a perguntar Pedro Páramo.
- Como o senhor está vendo, nós nos alçamos em armas.
- E?
- E isso é tudo. Acha pouco?
- Mas fizeram isso por quê?
- Pois porque os outros também fizeram. O senhor não está sabendo? Espere um pouquinho até que cheguem nossas instruções e então vamos esclarecer a causa para o senhor. Mas para começar, já estamos aqui.
- Eu sei a causa – disse outro. – E se o senhor quiser, eu conto. Nós nos rebelamos contra o governo e contra os senhores porque já estamos fartos de suportá-los. O governo porque é ordinário, e os senhores porque na passam de uns desavergonhados bandidos e uns ladrões sebentos. E do senhor governo não digo nada mais porque vamos dizer à bala o que queremos dizer.
- De quanto vocês precisam para fazer a sua revolução? – perguntou Pedro Páramo. – Pode ser que eu possa ajudá-los.
- O que o senhor aqui está dizendo está bem dito, Perseverancio. Você não devia ter soltado a língua. Precisamos agenciar um rico que nos habilite, e quem mais melhor do que o senhor aqui presente? Vamos ver, Casildo, diga você quanto acha que nos faz falta? ³⁹⁹

Apesar de a Revolução apenas ser mencionada ao final do romance, sentem-se suas conseqüências em todo o texto devido à dimensão iconográfica que o autor lhe imprime. *Pedro Páramo* é antes de qualquer coisa um romance integrante do sistema cultural mexicano da metade do século XX, que em suas manifestações cinematográficas e literárias está maiormente povoado de textos realistas e regionalistas. Daí o espaço rural, a presença de personagens indígenas e camponeses, as terras improdutivas e alguma manifestação que remeta aos problemas do campo naquela época, entre eles o do latifúndio, serem temas bastante banais não fosse a maneira peculiar em que são transfigurados pelos recursos empregados em *Pedro Páramo*. Mesmo assim, à parte a qualidade estilística, campeiam alusões bastante codificadas (e *motivadas*, segundo os semióticos) a povoações do interior que foram teatro de ações emblemáticas da guerra civil, tais como Apango, Contla, Comala, Sayula, nos estados de Jalisco e Colima (também palco da calamitosa *Guerra Cristera*, 1926-1929), sem contar as alusões à aridez da terra desértica, ao vazio das cidades poeirentas, ao vento intermitente, todos *leitmotiv* do quadro representativo das narrativas do período.

A disparidade qualitativa entre o romance *Pedro Páramo* e o filme homônimo de Carlos Velo não será aqui um norte de indagações. É fato que o leitor e o espectador ideal de ambos eram diversos, de vez que apesar das cercanias o momento histórico em que foram realizados apresentava diferenças substanciais. Sendo assim, o conteúdo (em geral o que se adapta de um romance a um filme é o conteúdo) incide sobre novas fibras da sensibilidade de um público também renovado, mesmo que a Revolução e seus corolários gerais

³⁹⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *idem*, p. 140.

referendem o arranjo dos materiais das duas obras, o que significa dizer que recai tanto sobre as regras gerais da sua produção quanto age como um horizonte de possibilidades para a composição formal. Como são os estímulos do campo estético, da história social e política nos períodos da confecção do romance e do filme o que tentarei localizar aqui, como já disse anteriormente, o que anima o método é uma dinâmica de intertextualidade que enseja reunir as estruturas sociais abstratas com a materialidade interna do texto e também o inverso, as estruturas mais profundas originadas pelo texto com a materialidade da vida social, salientando o filme como produção social e os efeitos estéticos como demarcados historicamente.

Posto isso, talvez fosse conveniente deslindar a presença de influências do romance no filme, dado que a operação de intertextualidade promove a refuncionalização de um fato que a influência absorve passivamente. No caso aqui nos referimos à transformação do tópico da *Revolución* em um e outro, tanto como tema de alguma ação como gestor da conjuntura de produção das obras.

Como acontece também com *São Bernardo*, toda alusão irônica aos costumes políticos do México revolucionário está ausente no filme *Pedro Páramo* de Carlos Velo.⁴⁰⁰ No livro, por exemplo, sente-se o intuito de ridicularizar o movimento armado no momento em que Pedro Páramo pergunta aos revoltosos de quanto precisam para fazer a *sua* revolução. No filme, a guerra civil mexicana é tratada como redentora das injustiças históricas, em razão de que foi produzido em um período de fôlego dos movimentos de esquerda. A cena da morte do capataz da fazenda *Media Luna*, Fulgor Sedano, assemelha-se a uma emboscada vingativa, ao tempo que no livro a situação não tem acepção tão determinada.

Outro ponto divergente pode ser a questão do latifúndio, central na *Revolución* e em seu quadro representativo. No filme, ela é explicitada ao retratar a fazenda do caudilho como uma espécie de casa grande de um feudo pré-capitalista, bem como no tempo dedicado à seqüência do almoço que Pedro Páramo oferece aos insurgentes para dissuadi-los. Proporcionalmente, a interferência de Pedro Páramo nos rumos da *Revolución* aparece como superestimada no filme em relação com o livro, talvez devido a que a atmosfera da esquerda intelectual do decênio de 1960 havia experimentado o enrarecimento dos postulados da *Revolución Mexicana* iniciada em 1910, mas encontrava-se perante uma oportunidade histórica de resgatá-los com o advento da *Revolución Cubana*, 1959, que promoveu uma reanimação do imaginário comunista/socialista auspiciado ainda pelas tímidas promessas de distensão política de Adolfo López Mateus.

A efetividade da atualização da história de *Pedro Páramo* pelo cinema pode estar ainda vinculada ao anúncio de um novo modo de produção fílmica no México. Como foi visto

⁴⁰⁰ Ficha técnica de *Pedro Páramo* (1966): Produção: Clasa Filmes Mundiales y Producciones Barbachano Ponce, Manuel Barbachano Ponce. Direção: Carlos Valo. Adaptação: Carlos Fuentes, Carlos Velo e Manuel Barbachano Ponce. Fotografia: Gabriel Figureroa. Montagem: Gloria Shoemann. Intérpretes: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciella Doring, Carlos Fernández, Alfonso Arau, Roberto Cañedo, Jorge Rivero, Narciso Busquets, Augusto Benedico, Beatriz Sheridan, Claudia Millan, Rosa Furman. Duração: 105 minutos. Formato: 35 milímetros, em preto e branco.

nos capítulos anteriores, até então favoreciam-se os sindicatos liderados pelos profissionais que haviam participado da época áurea do cinema, inibindo o ímpeto dos jovens realizadores. A despeito dessa circunstância interna, os movimentos europeus e norte-americanos do cineclubismo, do cinema independente e a relativa popularidade das câmeras portáteis em formatos menores fomentavam o interesse pelo registro cinematográfico, que em definitiva não deveria estar condicionado apenas aos interesses do Estado. Com verve juvenil, fundou-se o grupo *Nuevo Cine* em 1961 com o afã de que seus componentes infiltraram-se no restrito sistema de produção e distribuição do país, que ficou até meados da década subordinado aos modelos de institucionalização promovidos pelos governos revolucionários.⁴⁰¹ Daí a afirmação sobre as proporções desmesuradas do sistema da *Revolución Mexicana*, a mediar toda iniciativa política e cultural, individual ou coletiva.

O filme *Pedro Páramo* foi produzido durante o surto de cineclubismo e cinema independente no país.⁴⁰² A adaptação feita por um escritor como Carlos Fuentes, a tradição alternativa de Carlos Velo, o clima de abertura política, o esgotamento das fórmulas narrativas dos cineastas da *Época de Oro* e sobretudo a orientação subversiva que sugeria a forma do romance de Juan Rulfo impunham certa ordenação ao filme, que à semelhança do romance reedita a discussão sobre a *Revolución*, já algo obsoleta na literatura de fins do decênio de 1950. No entanto, o filme acaba sugerindo uma intenção muito mais politizada que o romance, que ideologicamente pode ser lido como o réquiem de um ciclo, a despeito de reanimar formalmente a literatura nacional.

Mesmo não pertencendo integralmente ao modelo de produção independente e sendo o primeiro filme profissional (industrial) de Carlos Velo, o seu lastro de engajamento pode ser advertido em sua falta de ênfase nos recursos narrativos, que são até certo ponto sóbrios e tentam manter um equilíbrio em relação à estrutura do romance. No que tange ao manejo do tempo, por exemplo, percebe-se um resíduo de influência, embora com efeitos menos rebuscados porque baseados numa explícita tergiversação da causalidade. No romance, a temporalidade é nota distintiva e principal promotor de efeito estético, mas as

⁴⁰¹ Em 1934 se conforma a *Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México*, durante o governo de Lázaro Cárdenas, primeiro intento de reunir numa corporação os profissionais da área. Em 1942 institui-se a *Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana* e o *Banco Cinematográfico*. A presidência da República, encabeçada por Manuel Ávila Camacho, esboça a criação do *Filmoteca Nacional*. Em 1945 ocorre a cisão do *Sindicato de los Trabajadores de la Industria Cinematográfica* (STIC) com a criação do *Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana* (STPC). Em 1946 é subscrita a ata constitutiva da *Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas* que promove a premiação anual dos melhores filmes realizado no país. Funda-se ainda a agremiação *Periodistas Cinematográficos de México* (PECIME). Em 1949, publica-se a *Ley de la Industria Cinematográfica*. Todas essas iniciativas vieram a unificar as políticas oficiais para o setor. Mais informação sobre o processo pode ser encontrada em Fernando Del Moral González, “Cronología del cine mexicano”, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, V. II*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 277- 291.

⁴⁰² Não se deve olvidar que o filme anterior de Carlos Velo, *Torero*, 1956, foi inteiramente produzido no sistema independente, que no México era acanhado e nunca pôde concorrer, como no caso do Brasil, com as películas respaldadas pelos estudios e sindicatos. Nesse sentido, o chamado cinema independente mexicano tem um marco com a filmagem de *Raíces*, 1953, de Benito Alasraki, um contraponto à idealização do indígenua feita pelos diretores mais reconhecidos.

marcas que alinham o tempo da história ao tempo do discurso são opacas e resultam em ambigüidade, impressão nem sempre buscada pelo filme.

Já os elementos que podemos chamar descritivos, que compõem a mobília do espaço representado no filme de Carlos Velo, tendem a uma fidelidade às projeções que os artistas mexicanos soem fazer da paisagem do país e dos acessórios correntes da cultura rural. Nesse ponto, pode-se dizer que a peculiar iluminação que dava o contorno à iconografia das *comedias rancheras* do período revolucionário, já com bastante carga expressionista, tenha-se acomodado ao registro obscuro do filme *Pedro Páramo*, que conta com fotografia de Gabriel Figueroa.

A análise aqui esboçada tem um caráter operacional para o escopo da tese, de vez que em diversas ocasiões os críticos e mesmo o diretor do filme rejeitaram algum valor estético na obra, a qual sempre encontraram demasiado anexada às diretrizes do romance. O diretor não aceita uma versão dos fatos que resgate algum saldo positivo para o filme, mas uma apreciação dos resultados parece demonstrar que este não foi de todo canhestro. A adaptação a cargo de Carlos Fuentes e sob a supervisão ocasional do próprio Juan Rulfo é acusada de ser mal interpretada por Carlos Velo, que chega a culpar o tipo de experiência à qual teve de se submeter pela duvidosa qualidade cinematográfica obtida:

Así es que la culpa es mía por haber aceptado estas ideas y estas “amables sugerencias” que hicieron híbrido, frío, el film, cuando contaba con un guión magnífico, con actores estupendos, llenos de entusiasmo; sin embargo, todo fue sometido a un rasero de producción, a un nivel de mediocridad industrial odioso.⁴⁰³

O filme *São Bernardo* se assemelha em intenção a *Pedro Páramo*. Realizado durante o momento mais estrito da ditadura militar, reproduz uma preocupação dos intelectuais de revisar a história nacional mediante a elucidação ao novo público sobre a permanência dos velhos problemas. É por isso que em sua modulação cinematográfica sobressaem tanto os temas mais expressivos do debate da esquerda, pautado pela carestia social, como uma inspiração formal nos recursos que outros artistas, mesmo de outras regiões, empenhavam-se em desenvolver para demonstrar a situação limite do homem e da arte no século XX, depois das guerras, da homogeneização dos sentimentos e da confirmação dos valores econômicos mais violentos como modelador da convivência. No caso do filme, a técnica do estranhamento ou do distanciamento, alinhada à teoria da alienação e da *coisificação*, é especialmente visível nas seqüências em que há planos gerais ou, no que concerne ao foco, em que o narrador homodiegético encarnado por Paulo Honório (Othon Bastos) pensa ou fala (fora do quadro, isto é, em *off*).

No primeiro caso, uma constante do filme, as seqüências são enquadradas em plano geral, propriamente à distância, sugerindo um tipo de observação típica do espectador do

⁴⁰³ Carlos Velo em entrevista a Emilio García Riera, em *Historia documental del cine mexicano, T.9*, México, Era, 1984, p. 370,

teatro. Com efeito, as conotações desse posicionamento quase constante ressaltam uma imobilidade passiva mas algo perplexa sobre a ação que transcorre à frente, em que fatos mediados pelas relações de poder e do capital, todos eles, são levados a termo. No segundo caso, ao se considerar o narrador autodiegético da prosa um personagem que tanto participa como relata os fatos da história, *São Bernardo* é a confirmação de que os esforços de tornar correlatos os narradores da literatura e o mediador ou os mediadores do cinema são quase sempre infrutíferos.

Como o filme está temporalmente organizado entre ações no passado e no presente da *narração* (em movimentos de analepse e prolepse), a constatação dessa insuficiência da terminologia literária ocorre quando se *vê* e se *ouve*, no presente, Paulo Honório em sua sala, diante da mesa ou caminhando pela casa, narrando verbalmente suas ações, refletindo diante de nossas vistas o drama de verter o seu passado vivencial na prosa narrativa que tenta escrever. Nesses momentos podemos nos perguntar, por exemplo, quem possibilita a nossa expectativa do seu conflito expressivo? Quem nos mostra o narrador que pensa em *off*?

Tema recorrente na teoria do cinema, convém repisar que essa dúvida é suscitada pela confluência no filme de canais informativos diversos mas simultâneos a nos oferecer indícios semânticos. A banda sonora, a iluminação, os movimentos de câmera, a escala, o *décor* e a *mise-en-scène* concorrem na articulação dos sentidos fílmicos, sempre orientados pela visibilidade ou pelo visível. No texto escrito, isso acontece por intermédio da significação verbal de um mundo sensível, mais ou menos referencial. No filme faz parte de sua convenção o fato de que o arranjo da montagem e a visibilidade sempre comandam a estrutura narrativa profunda, sendo tácito o acordo que o espectador faz com a história que *vê* e *ouve* no filme para aceitar que, em geral, este está construído por si mesmo e sem instâncias mediadoras. No entanto, no caso de *São Bernardo* o processo de estranhamento desnaturaliza a aplicação da norma e faz que nos sintamos incômodos ao perceber que há ao menos duas instâncias importantes organizando a *narração*, uma guiada pela voz e o olhar de Paulo Honório em *flashback* (ou analepse) e outra, intrigante, que aparece quando o vemos pensando, no presente, sobre o ato da *narração*, sobre o material que será explicitado e como o será. Poderíamos dizer que em *São Bernardo*, mesmo que haja uma voz levando a atenção do espectador para o passado, haverá um fenômeno de metanarrativa, pois há necessidade de uma outra fonte de informação desvelar a primeira. Ismail Xavier em “O olhar e a voz”,⁴⁰⁴ faz um exame de certos modos discursivos no romance e no filme e tangencia as anotações que fiz anteriormente:

[...] a hipótese de uma outra instância atuando por cima ou por trás da fala de Paulo Honório não parece decisiva, pois o estado de espírito do narrador estaria, de qualquer modo, comandando o

⁴⁰⁴ Ismail Xavier, “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*”, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 2, 1999, p. 135.

processo e definindo o princípio de convergência. Apesar da música de Caetano Veloso e da possibilidade de vermos Paulo Honório em ação de um ponto de vista 'externo' (o olhar da câmara), pode-se assumir que a voz que diz 'eu' e a disposição atual do protagonista dão a tônica ao processo narrativo. Neste sentido, São Bernardo, até este ponto, não parece o melhor exemplo para evidenciar as ambigüidades apontadas pela teoria[...]

Importa lembrar que para Ismail Xavier alguns dados cronotópicos podem ser considerados como pseudodiegéticos, porquanto não parece conceber todos os recursos empregados para compor a narração como atuantes na significação, ao menos de maneira direta. Mesmo assim, recorrendo ao termo pseudodiegético, que pode haver inspirado as categorias de transtextualização, ou de paratexto e metatexto, entre outras que evocam os recursos que estão na obra mas transcendem o espaço do texto, Ismail Xavier acaba analisando um aspecto que para o trabalho de exame que faço se incorpora ao campo semântico do texto de maneira definitiva. Por exemplo, quando recorda que os créditos iniciais do filme aparecem sobrepostos à imagem de uma nota de mil réis que tem a figura de uma jovem que poderia ser tomada para uma possível discussão sobre a função social da mulher no mundo rural, ou na órbita capitalista das relações mercantis etc., eu reconheço nisso um aspecto decisivo na elaboração das interpretações possíveis que o filme sucessivamente oferece, portanto um recurso intradiegético, no caso do filme, que pode dispensar a voz como se concebe na literatura:

[...] o estatuto de tal composição extradiegética que antecede a palavra do protagonista – sinal de que, no filme, a voz é emoldurada por outras presenças que a aclimatam ao *medium*, não guardando a mesma soberania do texto na literatura. Sinal também de que os temas do Capital, da reificação e da inscrição da figura feminina num circuito de poder não precisam da voz para se afirmar; nem mesmo eles se instauram antes que a narrativa propriamente dita se inicie e instale o espaço-tempo da ação diegética.⁴⁰⁵

Quando sugere acertadamente que no cinema há sempre uma multiplicidade focal, mesmo que alguns elementos não sejam tão atuantes quanto outros, eu acrescentaria com uma sentença de Roland Barthes que determina que entre os componentes de uma obra de arte específica nada é ocasional ou, de alguma maneira, nada é externa a ela.

Um dado importante na relação do filme com o romance diz respeito à descrição. Como Antônio Cândido advertiu para seu caráter incidental no texto, podemos confirmar também sua dimensão apenas complementar no filme, em que as cores privilegiadas por Lauro Escorel, os objetos que compõem a cena e as paisagens da mata e da terra lavrada são uma inflexão plástica discreta do argumento da decadência, da ruína do capital empregado para a exploração humana e material. Nesse sentido, são vistas que confirmam

⁴⁰⁵ Ismael Xavier, "O olhar e a voz...", *idem*, p. 135.

os grandes cronotopos do filme, ancorados na paisagem que remete aos postulados de uma teoria econômica e social, resultando às vezes numa abstração.

Ismail Xavier fala de um *olhar descritivo*, porque no filme há planos-sequências longos, com uma *montagem lenta*. Mesmo assim, a ênfase desse olhar é antes nessa sua imobilidade do que no espaço projetado, concordando de alguma maneira com a significação dos momentos descritivos no texto. Certamente mais incisiva, em razão da visualidade fílmica, a informação que nos fornecem as descrições com os recursos da fotografia são sutis mas determinantes. Insinuações como as da nota de mil réis que antecipa um cronotopos do filme (realizado em 1972, podemos ativar a denúncia do atraso ideológico do tempo da expectativa, a permanência das estruturas sociais retrógradas, ademais dos laços mais comuns entre o capital e o tema geral de *São Bernardo*, as relações humanas mediatizadas pelas relações de poder econômico, pela *reificação* e *coisificação* etc.) aparecem a todo instante para provocar uma modalidade de verossimilhança necessária para que o vínculo com o espectador seja o mais ativo e rico possível. Nesse caso parece ser que o recurso é retirar da ostensiva dimensão realista que nos apresenta o filme, favorecida pela alta presença de cronotopos e referencialidade, índices de argumentos ou traços de proposições que resultam numa espécie de reflexão de cunho estético que apenas se concreta no movimento de subjetivação.

CAPÍTULO 3

3. Noções de teoria da recepção e de teoria narrativa aplicadas a *S. Bernardo e Pedro Páramo*, os romances e os filmes

3.1. Simetrias na recepção dos romances e dos filmes

3.2. A categoria de descrição como mediadora de significação nos romances e nos filmes

3.1. Simetrias na recepção dos romances e dos filmes

Até o momento foi desenhado um panorama com tópicos que deram sentido histórico às sociedades brasileira e mexicana, em especial em suas variantes políticas, estéticas e no que concerne à instauração dos chamados discursos midiáticos como um dos modeladores dessas duas instâncias. Malgrado persista ainda o prisma que privilegia os comentários sobre a convergência de enunciados de proveniência diversa em modalidades textuais surgidas com a modernidade (romance, filme etc.), neste capítulo nos encerraremos em temas que compõem o corpus epistemológico da chamada teoria ou estética da recepção e sua aplicação aos romances e filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*.

A intenção deste capítulo é descrever aspectos da produção e reprodução das obras que podem, à primeira vista, parecer exteriores a elas, mas em verdade encontram-se aderidos às estruturas que lhes conferem identidade. O termo recepção aqui será empregado para definir aqueles fenômenos que configuram a intratextualidade, como são a influência e a intertextualidade, mas também o que se considera extratextual.⁴⁰⁶ Trata-se portanto de um esforço para recolher, primeiro, as marcas das tradições literária e fílmica ou iconográfica inscritas nas obras, sua obediência ou distanciamento de um código estético específico e, por outro lado, os elementos extratextuais, como são a atmosfera social propiciada pela recepção dos romances e dos filmes, em sua vertente de mera fruição, isto é, de leitura e expectativa simples (a tiragem, as edições etc.) e também da leitura e expectativa especializadas (críticas, livros e filmes epigonais etc.).⁴⁰⁷

Convém esclarecer que a disjunção entre dados intratextuais e extratextuais é funcional para o bom termo da proposta deste capítulo, mas fora dessa apreciação comprometida das obras não tem nenhum fundamento empregá-la. Cumpre dizer ainda que o título do capítulo sugere a busca de simetrias no horizonte em que se apresentam as obras

⁴⁰⁶ Helena Berinstán em *Diccionario de retórica e poética, op.cit.*, define os procedimentos intratextuais como opostos aos extratextuais. Entre os intratextuais está a intertextualidade (p.269): “Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de transtextualidad (transcendencia textual del texto), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discursos), ya sea renovados y metoforseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación.” Já extratexto é definido assim por Helena Berinstán, p. 206: “Contorno del texto, exterior a él, constituido por la historia, la cultura y los otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor. Dicho contorno condiciona el texto y éste, en cambio, tiende a integráserle. [...] Dentro del área de la extratextualidad de un texto se perciben zonas que corresponden a aquellas series y aquellos códigos con los que se relaciona el texto. Así pues, la elección de una poética, el género, el modelo convencional de época (que contiene las reliquias de la tradición que lo respalda, como ciertos ‘topoi’, ciertos esquemas lingüísticos), las referencias culturales, las instancias biográficas, la ideología y los valores que revelan la pertenencia del autor a un estrato social, las referencias a las obras contemporáneas, etc., constituyen el extratexto de una obra dada.”

⁴⁰⁷ Como a intenção não é o inventário exaustivo, mas uma amostragem que assegure a coerência das idéias que defendo sobre a ingerência e os lugares ocupados pelas obras no regime de representação simbólica de ambos os países e mesmo da América Latina, não recorro às teses produzidas sobre as obras, tampouco esgote as publicações especializadas. Seleccionei o que considero mais pertinente para levar a termo as hipóteses desta tese.

e que são por elas alterados e que, a despeito de que nos capítulos anteriores (2 e 3) haja esboçado o ambiente de formação estética, histórica e social que propiciou os códigos e orientaram as obras (sem intenção de forjar uma genealogia, mas nortear, mediante índices, os caminhos que levaram a sua consecução), neste (4) me concentrarei nos eventos que atravessaram as obras e tiveram conseqüências visíveis em seu interior.

Todavia, no que tange ao arco temporal abarcado, se antes circunscrevi o interesse aos processos de constituição, portanto ao passado e ao presente da produção das obras, aqui, especialmente neste 4.1, me ateno tanto ao momento em que foram realizadas e à recepção imediata que elas suscitaram, descrevendo como apreenderam a tradição e se integraram ao sistema simbólico regional, como aos estímulos que *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* puderam provocar em manifestações ulteriores. Já no apartado 4.2 tratarei de apresentar relações meramente sincrônicas, por se tratar de uma leitura concentrada no arranjo formal que sustenta as trilhas semânticas mais nítidas ou mais exploradas das obras. Se nestes primeiros lineamentos do capítulo recorre-se à aparelhagem conceitual da teoria da recepção, o posterior (4.2) integra as propostas da teoria narrativa. A reunião dessas vertentes visa a dar conta, ao menos parcialmente, dos espaços ocupados pelos romances e pelos filmes no sistema de representações latino-americano.

Pode-se dizer que no momento em que o alcance do aparato teórico do estruturalismo nos estudos estéticos e literários começaram a levantar novas indagações, permitiu a advertência sobre o caráter do expectador ou do leitor como uma espécie de figura textual, com certo vínculo com tipos sociais e suas condições reais de recepção, mas sobretudo com marcas de identidade registradas na obra.⁴⁰⁸ Importa reiterar que, afora a propalada noção da teoria literária de que em cada texto está inscrito um feitiço de leitor –o leitor implícito, *implied reader*-⁴⁰⁹, na compreensão da leitura e da expectativa fílmica como

⁴⁰⁸ Pode ser que desde que Wolfgang Iser publicou o texto *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1978 [1972], cujas teses foram reafirmadas em *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore-Londres, The John's Hopkins University Press, 1981 [1976-1978], que a figura do leitor haja aparecido como um componente estrutural do texto. Há uma versão ao português, com o título de *O ato de leitura. Uma teoria do efeito estético* vol. 1 e 2, trad. de Johannes Kretschmer, São Paulo, Editora 34, 1996. Mesmo assim, outros estudos são realizados concomitantemente e se aproximam do pólo da recepção da obra literária. Gerard Génette publica algumas notas sobre o narrador e o narratário (*Figures III, Paris, Seuil, 1972*) em que abstrai por completo essas categorias da realidade social. Esse dado distancia um pouco suas idéias do leitor implícito de Wolfgang Iser. Umberto Eco, em *Lector in fabula. A cooperação interpretativa no texto narrativo*, trad. Attilio Cancian, São Paulo, Perspectiva, 2002 [1979], anuncia a amplificação da categoria (leitor modelo) para o universo semiótico. Apesar de estar circunscrito à literatura, sua obra sempre repercute em outras esferas da significação. Já Stuart Hall realiza pesquisas sobre os efeitos dos discursos dos meios de comunicação nos receptores. Acerca dessa última vertente, isto é, dos efeitos dos meios sobre o público, há uma larga tradição, que esboçaremos posteriormente, mas o estudo de Stuart Hall parece mesmo o mais pertinente de citação aqui, devido a que nele se reflete um ponto de vista dos meios como componentes de um processo civilizador determinado, amiúde homologável na categoria de modernidade. O seu texto "Encoding and decoding", publicado em *Culture, Media, Language* (org. Andrew Lowe, Doroty Hobson, Paul Willis e Stuart Hall), Londres, Hutchinson, 1980, sistematiza as preocupações sobre a tipologia do expectador do filme.

⁴⁰⁹ Como disse, muito embora o leitor implícito seja uma categoria que Wolfgang Iser precisou em 1972 no livro homônimo, já era anunciada há tempos na teoria literária e na estética. Agora bem, cabe um comentário sobre a sorte da categoria nesta tese. Aqui, seu emprego não estará condicionado às especificidades atribuídas a ela por duas vertentes excludentes e dominantes na teoria literária e da estética contemporâneas: a acepção de leitor ou expectador como uma abstração, somente concebida pela teoria de inspiração idealista, ou, por outro lado, como

ato de co-produção, como reunião de consciências, defendido pela estética da recepção, está implicado o que a hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (1960), definiu como horizonte.⁴¹⁰ Dessa maneira, tanto o leitor implícito (aquele que pertence ao programa textual, no cinema representado pelo expectador) como o leitor empírico (aquele que participa do mundo social e pode comentar a obra), estão supostos nos parâmetros de inteligência da obra de arte.

Com efeito, deriva-se do conceito de horizonte empregado por Hans-Georg Gadamer a idéia de recepção da obra de arte como algo que de alguma maneira transcende os limites imediatamente inteligíveis do suporte ou o sistema de signos que o propicia como forma, porquanto concebida como uma atividade historicamente determinada, e reclama a vinculação da experiência estética com o ato de conhecimento e o ato comunicativo, sem reduzir este último a um conjunto de proposições, argumentações e contra-argumentações. Tanto o ato de conhecimento como o ato comunicativo encerram um *sujeito cognoscente* que não existe como *tabula rasa*, mas como uma consciência complexa que espera que no estímulo –no caso, os romances e os filmes- inscrevam-se perguntas e respostas de origem diversa, como foi formulado por Hans Robert Jauss em sua Aula Inaugural de 1967 na Universidade de Constança, Alemanha.⁴¹¹ Aqui cabe a remissão a outro precursor da estética da recepção, Roman Ingarden, cujo estudo fixado em “Concretização e reconstrução”

uma materialidade social e historicamente determinadas, da teoria marxista, sociológica etc. Para os fins desta tese, considera-se a categoria de leitor operacionalmente, isto é, como abstração quando os comentários estiverem relacionados com a necessidade de confirmar instâncias de autonomia para a formação de realidade da obra de arte, e como entidade histórica e socialmente reconhecíveis quando forem evocados os dados materiais da produção (campo cultural), textualização (códigos representativos hegemônicos, equivalências sociais possíveis) e recepção (classe social de quem recorre à experiência proporcionada por determinado texto, tipologia da crítica que comenta a obra, incluindo sua orientação ideológica etc.). Com essa reunião conjuntural das variações teóricas dos termos leitor e expectador, crê-se possível, por exemplo, explicitar que o sujeito que lê um livro ou aprecia um filme está habilitado para ler qualquer obra ou assistir a qualquer filme de qualquer período, e mais ou menos atribuir-lhes valores básicos, como o reconhecimento do fato de serem aquelas obras literárias ou fílmicas, que sua noção de verdade é provisória e circunscrita ao mundo conformado nas obras, que certas projeções sociais que possam compor as obras devem ser relativizadas e não tomadas com os critérios de valoração dos atos sociais etc. Em todo caso, para nosso trabalho, leitor ou o expectador é o personagem que fundamenta a existência dos eventos apresentados nas obras e autor, obra e receptor são tanto uma relação em si (abstrata) como uma determinação histórica, portanto sujeita a modificações qualitativas. Em muitas ocasiões, para aclarar a tendência desta tese a reunir termos da teoria literária e da comunicação, optou-se por chamar receptor àquele sujeito que frui da obra.

⁴¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, Vozes, 1997 [1960], p. 452: “Horizonte é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível a partir de um determinado ponto. Aplicando-se à consciência pensante falamos então de estreitez do horizonte, da possibilidade ampliar o horizonte, da abertura de novos horizontes etc. A linguagem filosófica empregou essa palavra, sobretudo desde Nietzsche e Husserl, para caracterizar a vinculação do pensamento à sua determinidade finita e para caracterizar, com isso, a lei do progresso de ampliação do âmbito visual.” É importante recordar termos que se agregam a horizonte com o fim de precisar-lhe o emprego, como horizonte de sentido, horizonte de expectativa etc. De certa maneira, pode-se consignar as formas horizonte de sentido e horizonte de expectativas à de campo, atribuída a Pierre Bourdieu. De outro lado, de acordo com Nicola Abbagnano, no *Dicionário de filosofia*, tradução coordenada por Alfredo Bosi, São Paulo, Mestre Jou, 1970, p.492, horizonte tem sido utilizado para marcar o “limite que circunscreve as possibilidades de uma pesquisa, de um pensamento ou de uma qualquer atividade: um limite que se pode locomover mas que se reapresenta após cada movimentação. [...] No sentido moderno o conceito foi esclarecido por Kant, que entendeu por horizonte o limite ou a medida de extensão da consciência[...]”.

⁴¹¹ Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994 [1967]. No texto, ampliado para sua publicação, o autor discorre sobre o tema das questões e das soluções, das perguntas que os diferentes leitores, de diferentes épocas, formulam ao apreciar uma obra e as respostas que essa suscita em diferentes épocas para diferentes receptores.

(1975),⁴¹² advoga pela compreensão do ato de leitura como uma operação relacional, em que é necessário o compartilhamento de mais de um código entre os emissores e os receptores.

413

Minha apropriação das diretrizes da estética da recepção é feita de maneira operacional. Se entre os autores que tratam do tema há discrepância sobre a orientação das pesquisas e as categorias que devem contemplar, aqui tendo a aceitar tanto dados de origem imanente relacionados com o gosto, como dados tangíveis que prometem desenhar um perfil quantitativo e qualitativo da produção e do consumo das obras.⁴¹⁴ Salvo engano, creio que foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, entre 1967 e 1970, que cunharam as principais noções do que denominaram a estética da recepção. Como venho afirmando, a despeito de que ambos lidassem profissionalmente com textos literários,⁴¹⁵ suas indagações tiveram acesso a outros sistemas simbólicos, como o cinema, o teatro, a televisão etc. Em linhas gerais, as idéias pioneiras de Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1967, valem também para a expectativa cinematográfica, mas a articulação teórica específica nesse campo apenas foi empreendida depois que vários estudiosos começaram a dedicar energia analítica aos pormenores da recepção fílmica.⁴¹⁶

⁴¹² Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*, trad. de Albin E. Beau et.al., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 [1965]. No texto são realizados os estudos sobre a escrita, a obra e a leitura como modalidades necessariamente intersubjetivas.

⁴¹³ É necessário fazer dois comentários aqui. Primeiro, o advento da idéia de leitor ou expectador como integrante estrutural da obra de arte encerra inúmeras advertências sobre as proposições que o prefiguram como entidade social. Deve-se assinalar o nascimento dessa função estética do leitor ou do expectador (do receptor), como parte de um movimento para pontuar uma ancoragem mínima (em modo de analogia, se for o caso) do mundo dos textos ao mundo da vida, num momento em que vários críticos e escritores (Paul Valéry, Jorge Luis Borges, Roland Barthes, Michel Foucault etc.) advogavam pela autonomia do mundo textual ao reclamar, entre outras coisas, a morte do autor como único sujeito ativo e dotado de inspiração para a produção da obra artística. De fato, houve inclusive uma teoria da inspiração artística, de perfil romântico, que dava prerrogativas ao autor de um ente criador genial. Em segundo lugar, para repisar o caráter conjuntural e provisório das hegemonias teóricas, a teoria da recepção teve certo auge durante o que se convencionou chamar cinema de autor (André Bazin), isto é, uma fórmula nova de se produzirem filmes que se distanciava do esquema industrial do cinema norte-americano. De qualquer maneira, como a teoria estética da recepção pretendeu erigir modelos de descrição estética sem distinguir o suporte (ainda que seus propagadores fossem sobretudo filólogos), desconsideramos, em primeira instância, as possíveis contradições epistemológicas que possam sugerir as afirmações sobre a morte do autor e o nascimento do leitor, e admitimos as figuras do leitor e do expectador como operacionais para a idéia elementar que pareceu animar as primeiras indagações sobre o tema. Essas remetem especialmente à afirmação de um sistema estético geral a reger, a par com outras séries de enunciados, signos e estímulos, a vida social e, conseqüentemente, concebem leitor, expectador e autor como termos utilitários, cujas funções se confundem na prática. Isto é, não é possível conceber-se a autoria como abstração sem supor a existência de um sistema de leitura e expectativa a referendar essa prática. Desse prisma, leitor, expectador e autor são apenas funções intercambiáveis, assim como emissor e receptor para as teorias da comunicação.

⁴¹⁴ As divergências entre os teóricos que usam o instrumental da teoria ou estética da recepção são várias. Penso por exemplo nas distâncias entre as proposições sobre uma história dos efeitos estéticos e sobre a estética da recepção, salientado por Karlheinz Barck, em “El descubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?”, em *En buca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), trad. de Sonia Franco e outros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 171-184. Um tema candente nas reflexões é o que Heinrich C. Seeba salientou sobre a inclusão da crítica na história do efeito estético, por exemplo.

⁴¹⁵ Hans Robert Jauss era romanista e Wolfgang Iser era anglicista, ambos da Universidade de Constança, na região Sul da Alemanha. Daí que suas teses sejam consignadas a uma Escola de Constança.

⁴¹⁶ David Morley, *The Nationwide audience: Structure and Decoding*, Londres, British Film Institute, 1980; Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Carlos Monsiváis e Carlos Bonfil, *Através del espejo (el cine mexicano y su público)*, México, El milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994. Ana Wortman (coord.), *Pensar las clases*

As notas sobre a história da literatura como “a idéia da individualidade nacional a caminho de si mesma”, ou sobre o método maiêutico como aquele que, entre receptor e texto, pode “retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa mesma resposta faz-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e de sua solução”, a inspiração na poética formalista dos russos com o fito de “superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico”, a noção da distância estética como “aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova –cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por conseqüência uma ‘mudança de horizonte’-, tal a distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia [...])”, entre outras, não perdem pertinência ao serem empregadas em outras modalidades da produção simbólica, de vez que são o resultado de pesquisas que precisamente contemplam a familiaridade entre os registros artísticos.⁴¹⁷

Não obstante, segundo Robert Stam, no cinema a prática de observar o espectador como parte integrante do filme se iniciara com os primeiros trabalhos de pesquisa sobre o meio, a princípios do século XX, quando “todas as teorias do cinema continham implícita uma teoria do espectador”.⁴¹⁸ O fato é que o fenômeno cinematográfico desde sempre foi objeto de especulação dos historiadores e dos sociólogos preocupados com os efeitos da escalada de um discurso de massa como formador de opinião, em sentido amplo –opinião política, critérios de gosto, prescrição de comportamentos.⁴¹⁹ Tampouco faltaram as indagações mais especializadas, de lingüistas, dos mesmos cineastas/críticos e de sociólogos ou intérpretes da modernidade, na Europa e na América, que afiliavam as questões sobre os efeitos do filme nos espectadores a um enfoque estético, portanto mais próximos aos postulados da teoria estética da recepção.⁴²⁰ Decerto, se simplificarmos um pouco as indagações históricas sobre

medias. Consumos culturales y estilos de vida en la Argentina en los noventa, Buenos Aires, La Crujía, 1999. Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, trad. de Fernando Mascarello, Campinas, Papyrus, 2003.

⁴¹⁷ Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, op. cit. pp. 5,9,22 e 31. Minha asseveração sobre a direção da estética da recepção no sentido de observar a obra de arte como fenômeno estético-cultural, e não apenas se concentrar em questões literárias, é sancionada pelas inúmeras citações de Hans Robert Jauss aos formalistas russos e ao grupo da Opoiáz (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), cujos trabalhos versavam sobre poética geral, e não apenas sobre poética literária. Tinham portanto uma afiliação à estética e não à história da literatura, disciplina que até inícios do século passado se encarregava de dar conta do campo literário especialmente mediante uma tradição filológica.

⁴¹⁸ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, op. cit. p. 255.

⁴¹⁹ As primeiras teorias sobre o cinema foram realizadas por Ricciotto Canudo, Vachel Lindsay e Luois Delluc e seus interesses foram o cinema como arte (arte total), o cinema como movimento (pintura em movimento, escultura em movimento, arquitetura em movimento) e o cinema como experimentação poética. Não obstante, segundo J. Dudley Andrew, em *As principais teorias do cinema. Uma introdução*, trad. de Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989 [1979], p. 24-36, e também de acordo com Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema...op.cit.* pp.44 e 45, foi Hugo Munstemberg, em *The Photoplay: A psychological Study* (Nova York, Dover, 1970 [1916]) quem iniciou as pesquisas sobre as teorias dos efeitos do cinema sobre o público, algo que teria bastante influência posterior em autores como Rudolf Arnheim e Jean Mitry.

⁴²⁰ Entre os estudos de cunho lingüístico, estão os realizados pelos formalistas russos, muitos deles enfeixados em *Poética Kino* (1927). Os trabalhos de Vítor Chklovski (“Literatura e cinema”, 1924) certamente foram relevantes também, mas creio que foi Vladimir Ivanov, “Sobre a estrutura dos signos no cinema”, em *Semiótica russa*, org. e

a sua origem moderna, podemos apreciar a estética da recepção como uma vertente filosófica e portanto menos restrita das pesquisas empíricas realizadas pelos norte-americanos e mesmo pelos alemães no período entre as duas guerras mundiais, pesquisas cujos métodos e resultados se tornaram célebres como referência dos efeitos dos meios de comunicação de massa sobre o público.⁴²¹

Como mencionei, no meu entendimento do que seja recepção confluem dimensões intra e extratextuais. Grosso modo, as primeiras estão compostas pelos códigos estilísticos empregados nos romances e nos filmes e as seguintes pelos hábitos de produção e leitura ou expectativa. Das primeiras, aceito também a recepção como uma atitude produtiva, isto é, como se em uma obra pudesse ocorrer uma espécie de repercussão do estilo de outras obras, próximo ao que é classificado de intertextualidade ou influência.⁴²² Nas palavras de Hans Robert Jauss, são aqueles casos em que “a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor [...] um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas.”⁴²³ Desde já, cumpre comentar que no caso dos filmes *Pedro Páramo* e *S. Bernardo* há mesmo a possibilidade de serem observados como fruto de uma tal

trad. de Boris Schnaiderman, São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 255-260, que nos dá um melhor resumo dos problemas dos modos de significação cinematográfica. Posteriormente, Christian Metz, *Linguagem e cinema*, trad. de Marilda Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1980 [1971], entre outros do mesmo autor, seguiram pelo mesmo caminho de indagações sobre o aspecto lingüístico da forma cinematográfica. Outra obra central sobre o tema é a de Sergei Eisenstein, *A forma do filme*, trad. de Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990 [1949]. Entre os latino-americanos, creio que os trabalhos mais reveladores foram produzidos posteriormente e tem perfil sociológico, como o realizado por Paulo Emilio Salles Gomes, por exemplo, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980 [1973]; ou José Carlos Avelar, “Cinema e espectador”, em *O cinema no século* (org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 217-243; e também Paulo Antonio Paranagua, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, *op. cit.*, especialmente no capítulo 3, “Autorretrato”, pp. 64-73. No México, as obras de Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas, 2002 [1987]; Carlos Monsiváis e Carlos Bonfil, em *A través del espejo (el cine mexicano y su público)*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, El milagro, 1994; e Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano. En la Época de Oro y después*, México, Grijalbo, 1993, tornaram-se fundamentais para a compreensão do fenômeno do cinema no país e mesmo na América Latina, haja vista a penetração da indústria cinematográfica mexicana no continente.

⁴²¹ Sem nos determos nos estudos da retórica e da poética clássicas, possíveis fontes da teoria estética da recepção, vamos diretamente aos comentários de Miguel de Moragas Spá em *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios em América y Europa*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, p. 28: o “libro de Lasswell (1927a), *Propaganda Technic in the World War*, inicia una preocupación por la propaganda política que ya no abandonará a la investigación de la comunicación en toda su historia [...] Junto a estas investigaciones [...] se desarrolla en esta misma época un amplio campo de estudio que puede calificarse de ‘moralista’. Se estudia la influencia, a nivel del comportamiento, de los nuevos medios de comunicación iniciándose la preocupación, que se irá haciendo obsesiva, por las referencias a la violencia y a sus posibles efectos sociales.” Quando fala da pesquisa propriamente alemã (pp.133-141) recorda que neste país os estudos para conformar uma “ciencia del periodismo se remonta a los años 1910-1920 [...]”.

⁴²² Como adoto aqui os critérios da estética da recepção, vou me furtar ao emprego pontual de categorias cunhadas por Mikhail Bakhtin, seguida por Julia Kristeva e de alguma maneira reciclada por Gérard Genette. As construções textuais híbridas que apontou Mikhail Bakhtin como fundamento de todo modelo discursivo e de toda atualização desse modelo abstrato em obra, são inerentes a todos os estudos comparativos, de narratologia, de estática da recepção e da comunicação, com tentei apontar desde a introdução desta tese. As teorias sobre a intertextualidade de Julia Kristeva e os *hipo e hiper-textos* de Gérard Genette seguem os sinais analíticos apontados por ele. Creio que a posição deles é bastante esclarecedora, mas prefiro manter-me em uma perspectiva de ordem história e filosófica nos comentários dos processos de recepção das obras aqui ressaltadas, a fim de ampliar o campo de possibilidades. De qualquer maneira, ao longo deste capítulo pode haver situações em que se evoquem termos desses autores para precisar o sentido de alguma afirmação.

⁴²³ Han Robert Jauss, *op. cit.* p. 41.

combinação de planos da recepção, que se afilia desde já ao conceito de círculo hermenêutico.⁴²⁴ Então, considera-se o texto verbal e o filme como culminações discursivas de um processo que opera como dispositivo de funcionamento de outro processo – de interpretação, de fruição, de sensibilização- e é essa virtualidade do encontro entre texto, filme, leitor e espectador, o que se tomará aqui como um dado de valor analítico.

Seja do ângulo histórico, sociológico ou estético, campos em que a teoria da recepção recolhe seus parâmetros, as cercanias entre as conjunturas internas às obras e as extratextuais sobressaem porque elas se ajustam tanto a uma tradição representativa como a uma atmosfera do tempo na América Latina. De fato, as quatro obras não são apenas ilustrações correlatas e coetâneas de vários códigos, mas se perfilam para questionar o equilíbrio forjado pelos estilos e discursos hegemônicos do início do século XX no Brasil e no México.⁴²⁵ Isto é, houve reacomodo de horizontes nas quatro obras, muito embora sua fatura estética seja diversa.

Para ilustrar as asseverações anteriores, retomarei a distinção entre *sistema* e *projeto* nacionalistas que alguma vez utilizei para realizar uma análise de *Pedro Páramo*. De maneira geral, o sistema nacionalista ao qual aludo foi uma derivação política naturalizada, no século XIX, a partir dos regimes de representação simbólica nos países que acabavam de se constituir como unidades territoriais e políticas. Nesses, as histórias da literatura começavam a ser realizadas com o fim de assegurar o idioma como uma das marcas de identidade nacional. Segundo afirma Hans Robert Jauss, à época “de Gervenius e Scherer, de De Sanctis e Lanson, escrever a história de uma literatura nacional era considerado o apogeu de uma carreira de filólogo.”⁴²⁶ O sistema é, pois, uma decorrência naturalizada dos esforços epistemológicos e políticos baseados em elementos como o idioma e as tradições culturais que conformam determinadas sociedades, para articular-se e dar visibilidade a certos valores que ajudam a conformar os limites da nação. Já o projeto nacionalista é a apropriação utilitária e pontual que se faz dessas marcas de identidade e desses desdobramentos teóricos

⁴²⁴ Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, Vozes, 1997 [1960], pp.400-408, usa o conceito de círculo hermenêutico, cunhado por Martin Heidegger, para definir o que chama de “pré-estrutura da compreensão”. Significa que todo processo de absorção de informação nova e formulação de idéias e conhecimentos está condicionado por situações que servem de horizonte para a nova formulação. A novidade, portanto, não é uma iluminação súbita, mas um *continuum* de experiências que absorvem dados e os orientam em determinada direção. Aplicando essa conclusão ao nosso campo de interesse, à recepção de obras por leitores e espectadores que apenas buscam a fruição e por aqueles que buscam reeditar a experiência em uma forma semelhante, isto é, escrevendo ou filmando, redundamos na possibilidade de fazer visível a maneira como as quatro obras examinadas pertencem a um campo comum de experiências estéticas e sociais.

⁴²⁵ Não creio já ser necessário me deter nas coordenadas do que considero como discursos hegemônicos e suas relação, em especial, com a formação da imaginação nacional nos países da América Latina. Sobre o tema, prefiro remeter agora a autores como Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do paraíso. Motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000 [1958]; Edmundo O’Gorman, em *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1992 [1958]; Edward Said, em *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*, trad. de Tomás Rosa Bueno, São Paulo, Companhia das Letras, 1996 [1978]; Benedict Anderson em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; e Eric Hobsbawn e Terence Ranger, em *The Invention of Tradition*, Grã-Bretanha, Canto, 1991 [1983].

⁴²⁶ Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, op. cit. p. 5.

para legitimizar um ou outro programa político, como ocorreu nos países da América Latina nos primeiros anos posteriores às independências, notadamente na apropriação que os brasileiros fizeram do movimento romântico, e recrudescer com os governos autoritários do século XX e sua intenção de controlar as representações nacionais.⁴²⁷

Aqui adaptarei a distinção entre sistema e projeto nacionalistas para enquadrá-la, como horizonte de expectativas, à produção imaginativa do Brasil de início e metade do século XX e do México pós-revolucionário, em sua incidência sobre os processos de produção e recepção de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, aludindo às disjuntivas entre dados intratextuais e extratextuais. O sistema é portanto esse campo de possibilidades de representação, nem sempre institucionalizada, que se apresenta de maneira consecutiva em determinadas sociedades e tem, ao menos em aparência, um caráter natural. Já o projeto nacionalista é uma aplicação episódica e conjuntural de certos dados do sistema e tem uma origem e uma finalidade meramente instrumental. Daí que uma obra de arte possa participar do sistema sem integrar o projeto e que todas as obras programáticas remetam ao sistema.

Como foi dito nos capítulos anteriores, havia um quadro político e social propício à reprodução dos signos mais ostensivos do nacionalismo, promovido pela urgência da modernização dos modelos que atribuíam identidade nacional e portanto foi objeto de cooptação institucional sem precedentes em ambos os países. Viu-se no capítulo 3 que no Brasil o movimento de outubro e no México a *Revolución* de 1910 e os quadros de funcionários que forjaram suas políticas culturais chegaram a realizar um empreendimento de unificação cultural que ajudou a determinar os esquemas de representação e, como conseqüência, os de interpretação. Esses já haviam sido esboçados, mais ou menos anarquicamente, pelos esforços de organização nacional realizados por governos anteriores. Também como já referimos, a renovação apregoada pelas revoluções (de 1910 e de 1930) teve alcance limitado, tão-somente o necessário para relevar o grupo anterior e recolocar outros atores como protagonistas, que nesse caso tiveram o papel de dar sustentação política para a democracia de massas em substituição à democracia oligárquica no Brasil e à ditadura de Porfírio Díaz no México.

Os intentos de corrigir falhas no plano cultural fizeram que as possibilidades do sistema nacionalista ficassem restritas às opções do projeto e apenas se manifestassem em narrativas de convergência que buscassem imagens de consenso. A proliferação de quadros ou murais, romances e filmes cujo tema era a marcha trabalhadora em direção a seus direitos e a *Revolución*, mesmo que tanto no Brasil como no México boa parte dos romances fossem críticos ou ignorassem esses movimentos e as películas fossem muito conservadoras em suas apostas estética e políticas, dá conta do empenho das instituições culturais do estado no sentido de reproduzir seus ditames e, às vezes, mesmo com boas intenções, restringir o campo representativo.

⁴²⁷ Sebastião Guilherme Albano, “El *codex* Pedro Páramo”, em *Tríptico para Juan Rulfo. Poesia, fotografía, crítica*, coords. Victor Jiménez, Alberto Vital e Jorge Zepeda, México, Editorial RM, Fundación Juan Rulfo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 369-401.

Nem os romances nem os filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* se distanciam desse sistema, de vez que os sinais que fazem inteligíveis seus modelos de mundo concordam com os parâmetros do nacionalismo, a despeito de os romances não participarem imediatamente do projeto e, conseqüentemente, promoverem a adoção de um novo ponto de vista sobre o horizonte, a ponto de gerarem os filmes. No caso da película dirigida por Leon Hirszman tampouco cabe sua filiação ao projeto, mas na fita de Carlos Velo se considerarmos todas as circunstâncias de produção cinematográfica no México e mesmo as opções narrativas e estéticas feitas pelo diretor e sua equipe, podemos inseri-lo ao menos parcialmente no projeto nacionalista de meados do século XX.

Em termos de representação, creio que o nacionalismo ao qual nos remetem os romances correspondem a uma espécie de atualização de uma ancestralidade ou pré-consciência nacional. Para *S. Bernardo* cabe a projeção que teve no período de sua publicação o tema nordestino, ou regional, que ficou sendo o nacional por antonomásia durante um bom tempo e migrou do papel à tela. De outro lado, especialmente no *Pedro Páramo*, os melhores termos para discutir seus procedimentos relacionados com a verossimilhança remetem-se àquelas questões referidas por Antonio Cornejo Polar ao lembrar que “muitos hispanistas imaginam que as nações andinas começam com a conquista, e todos os indigenistas encontram as raízes nacionais muito antes, na época pré-hispânica.”⁴²⁸ Em ambos os casos, o nacionalismo apresenta-se como uma latência de formas que permeiam os romances de muitas maneiras e resulta na consumação de elaborações culturais anteriores, revigorando o regime representativo brasileiro, mexicano e até latino-americano. Para o crítico Jorge Zepeda, a apropriação particular do sistema nacionalista que faz o livro de Juan Rulfo se manifesta na

[...] develación de elementos asociados al nacionalismo mexicano, que adquieren una eficacia mayor al expresarse con habilidad lingüística. Ello demuestra que representaba [...] un artífice y un no imitador o anotador. Mediante una introspección lírica, el narrador consigue enfocar con novedad sus asuntos y temas, logra la automatización de personajes y referentes sin caer en el lugar común. Consciente de que, en apariencia, la obra rulfiana ‘consigna’ una realidad conocida [...] El carácter *mexicano* de la novela rulfiana puede rastrearse en lo social, pero su centro reside en la posibilidad de inaugurar, por si misma y en tanto objeto artístico, una tradición.⁴²⁹

Ademais do panorama nacionalista incontornável ao que ambas as obras se inscrevem como contra-partes aos excessos do projeto, há outros dados que podem delinear o roteiro de leitura dos dois romances e antecipam a circunstância de expectativa de ambos os filmes. Numa mesma linha de raciocínio que a utilizada para apontar os modos em que o

⁴²⁸ Antonio Cornejo Polar, “A invenção das nações hispano-americanas: reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma”, *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*, trad. de Ilka Valle de Carvalho, org. de Mario Valdés, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, p. 57.

⁴²⁹ Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo/RM, 2005, p. 95 e 97.

nacionalismo se manifestou nos textos e nos filmes, bastante valorizada pela crítica, está a aclamação de uma originalidade calcada no arranjo do tema ou das formas narrativas nos romances. Em *S. Bernardo*, publicado em 1934 pela editora Ariel, do Rio de Janeiro, com tiragem de dois mil exemplares, conforme atesta Antonio Candido, ocorre o fato de no decênio de 1930 haver uma supervalorização do tema regional, o que parecia fomentar um “gosto pelo informe” e pelo “espontâneo”, levando à crítica a valorizar o romance “pelo temário, considerado inconformista e contundente”, em prejuízo dos aportes de fatura que o texto fazia.⁴³⁰

Creio, sem embargo, que ademais de uma norma regionalista do período, nessa primeira apreciação temática da crítica houve mesmo uma incompreensão da ausência de recursos sintáticos espetaculares ou de certo *pitoresquismo* (como se nota em *Cacau*, 1933, de Jorge Amado, por exemplo), o que pavimentou o predomínio de uma leitura que destacava o tema. Ledo Ivo, em “Um estranho no ninho”, 1933, já fala da incidência de Eça de Queiroz em Graciliano Ramos, notadamente em *Caetés*, e chega a apontar dados intertextuais, mas conclui que ali se estava gerando um reposicionamento do romance nordestino, que passaria do enfoque meramente plástico para o social.⁴³¹ Outros indicam a presença de Fiodor Dostoievski e Leon Tolstoi, o que parece coerente mesmo, não apenas em vista da formação do nosso autor, mas à densidade moral dos personagens que põe em jogo.

No que concerne a *Pedro Páramo*, até a sua publicação na célebre coleção *Letras Mexicanas*, do *Fondo de Cultura Económica*, em 1955, também com dois mil exemplares, poucos textos no México poderiam ser considerados como portadores de uma nova postura narrativa, especialmente entre aqueles que aludiam ao regime simbólico gerado pela *Revolución*, o mesmo que *Pedro Páramo* refundou, ao representar aquele mundo como algo entre a vida e a morte. Com teor social, estavam os romances do comunista José Revueltas, que conferia também profundidade analítica aos narradores que relatavam as ações dos personagens, no talhe dos romancistas russos oitocentistas. Mesmo assim, seu pendor à tese obstruía qualquer solvência poética que se pudesse adivinhar em suas linhas. Por outro lado, excêntricos, e não apenas fora do sistema nacionalista, mas contrário a ele, somente estavam as novelas líricas de alguns integrantes do grupo *Contemporáneos*.⁴³² Mais como exceção, suas obras revelam talento e sincronia com as vanguardas européias, mas não participam dessa norma nacional que recorria a uma realidade diegética povoada ainda por valores das sociedades rurais.

Nelly Campobello, Agustín Yáñez e José Revueltas, já referidos no 3.3, por exemplo, chegaram a escrever textos que reordenaram o campo hegemônico do nacionalismo

⁴³⁰ Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p.198.

⁴³¹ Lêdo Ivo, “Um estranho no ninho”, em *O estado de São Paulo*, p. 12, ano III, número 206, 1984, pp.12-14. O texto está ainda em *Colóquio de letras*, n.77, pp. 35-44, 1984. Originalmente foi publicado em 1933.

⁴³² Um bom estudo sobre o lugar dos romances líricos do grupo *Contemporáneos* no campo literário do México é o de Juan Coronado no prólogo da antologia que intitulou *La novela lírica de los Contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

revolucionário, mas o romance de Juan Rulfo é duplamente revelador. Ele amplia o horizonte dos leitores (especialistas ou não) porque descobre relações extraordinárias em um espaço familiar aos mexicanos e demais latino-americanos. O impacto de *Pedro Páramo* foi tão determinante que, posteriormente a sua publicação, o número de romances que aludiam ao mundo camponês foi-se reduzindo até serem relegados à marginalidade em que se encontram desde os anos de 1970, certificando as mudanças no horizonte. Ademais, o tópico da *Revolución* apenas pôde incutir alguma energia narrativa para a sátira, mesmo que no cinema o decênio de 1960, motivado pelas correntes neo-realistas e documentais que ganhavam auge e entre tendiam a imprimir um olhar marxista a tudo, houve certo pendor, entre os intelectuais, por valorizar a história nacional e *estetizar* as mazelas urbanas e rurais.

É difícil estabelecer a origem formal de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, até mesmo avaliar sua ingerência na literatura e nas demais artes. Mas, no caso do romance mexicano, os trabalhos de Alberto Vital e de Jorge Zepeda sobre a recepção das obras do autor, especialmente quando tratam das primeiras críticas a respeito delas, a partir de 1955, demonstram que houve um verdadeiro desconcerto provocado pela combinação textual de dados incompatíveis. O alto grau de fruição potenciado pelo romance e a incapacidade de inteligência de sua história, que se desenvolvia, apesar de tudo, em uma ambiência realista, foram as substâncias que impuseram os principais problemas aos leitores, que apreciavam algo que estava composto de signos que pareciam conhecer, mas não conheciam. Já na crítica a *S. Bernardo*, simplesmente olvidaram-se da preocupação pelos procedimentos literários mais elaborados (o tempo, a ausência de descrições puras etc.), e concentraram-se na linguagem parca, na qual identificaram uma isonomia com a incapacidade de Paulo Honório de compreender-se e de compreender o mundo em seu redor. Álvaro Lins, por exemplo, lembra que “os seus romances nos tentam a confundir, em análises convergentes, a sua figura de escritor e a sua figura de homem.”⁴³³

Se tratamos de alistar os parâmetros teóricos que os especialistas adotaram para compor um marco interpretativo de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, observamos que a norma entre eles é a obediência a tendências epistemológicas conjunturais. No romance brasileiro, viu-se que desde o princípio houve uma predominância pela abordagem temática, cuja dissidência estava obstruída pela espessura ideológica dos intelectuais do período. O curioso é que no Brasil, malgrado as injunções teóricas da moda, houve domínio desse método até muito tempo depois, revelando sempre o pendor à abordagem culturalista, sociológica, antes que apenas literária. Talvez devido a isso boa parte da crítica brasileira não incorreu em equívocos graves, confirmando a explícita vocação materialista do romance. Já na aplicação dos modelos teóricos a *Pedro Páramo*, muitas das linhas dedicadas à exegese da obra foram escritas inclusive às expensas do que o próprio texto encerra, e não apenas num primeiro momento.

⁴³³ Álvaro Lins em “Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo”, escrito em 1941 mas tomado do posfácio a *Vidas secas*, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 128.

Deve-se notar que nos decênios que abrangeram os anos de 1920 e 1960, houve mesmo uma perplexidade generalizada da teoria literária em face das exigências renovadas e cada vez mais complexas que as obras apresentavam. Ademais, somado ao advento de outros discursos que cumpriam funções semelhantes (?), levou ao descompasso e à atual crise dos estudos literários, que aos poucos parecem dissolver-se nos genéricos estudos culturais. Para nossos fins, esse fato tornou-se patente ao momento de estudar a história das aproximações teóricas a obras como *S. Bernardo*, mas especialmente a *Pedro Páramo*. Nas aplicações que relacionaremos aqui, os resultados soem deixar um travo de parcialidade gratuita que, às vezes, por efeito contrário, ilustra a grandeza dos textos precisamente por intermédio do impasse em que se encontram os profissionais da interpretação, tanto na Europa como na América. Devo precisar que os textos críticos que enfeixarei são os que considero pertinentes a esta tese. Não obstante, é um fato que atesta seu prestígio o volume da fortuna crítica que as obras obtiveram e, posteriormente, que se multipliquem filmes baseados nos dois romances e, no caso de Juan Rulfo, também em seus contos. Sobre esse particular, o saldo quantitativo é muito mais favorável às obras do mexicano, de vez que a do brasileiro tão-somente estimulou, de maneira explícita, quatro incursões cinematográficas.⁴³⁴

Se sintetizarmos as tendências históricas dos estudos literários de acordo com um modelo comunicativo composto de emissor-mensagem-receptor, constata-se que, em geral, a teoria literária partiu das indagações sobre o ânimo autoral (o emissor), logo se concentrou no texto (a mensagem) e atualmente se detém nas condições de leitura (o receptor). Isso ainda que sempre haja obras literárias que elidam a circunscrição ao paradigma e requeiram outro critério para sua descrição, como se percebe serem os casos de *S. Bernardo e Pedro Páramo*.

Agora bem, se é correto afirmar que, em termos gerais, a crítica traçou uma trajetória semelhante na análise de ambas as obras, de alguma maneira no romance brasileiro houve maior homogeneidade perspectiva que no mexicano. Esse fato denota o impacto da obra de Juan Rulfo no cenário cultural de seu país, que teve experiências de modernização particulares. Cabe recordar que no Brasil a literatura de 1930 é fruto de uma estabilização das subversões do modernismo de 1922, que se tornaram norma,⁴³⁵ o que no México não ocorre

⁴³⁴ Devo comentar que ademais de *Vidas Secas*, 1963, Nelson Pereira dos Santos, *São Bernardo*, 1971, Leon Hirszman, e *Memórias do cárcere*, 1983, Nelson Pereira dos Santos, há o filme *Insônia*, 1980, composto de três histórias baseadas em contos do livro homônimo e dirigidas por cineastas diversos. O primeiro episódio *Dois dedos*, é de Emanuel Cavalcanti, o segundo *A prisão*, J. Carlo Gomes, e o último, *O ladrão*, foi dirigido por Nelson Pereira dos Santos. A fita foi produzida por uma cooperativa de atores e técnicos afiliadas a sindicatos do Rio de Janeiro e foi exibida no Festival de Brasília de 1985, sem obter nenhum prêmio. O filme não teve exibição comercial. Em 1996 saiu em vídeo um documentário, *Mestre Graça*, de 1996, dirigido por Jorge Oliveira, produzido pela Ema Vídeo e JVC.

⁴³⁵ Antonio Candido, “A revolução de 30 e a cultura”, em *A educação pela noite*, *op. cit.* pp. 182 e 186, comenta a incorporação das novidades literárias reveladas pelos modernistas da primeira geração ao gosto médio a partir de 1930: “Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos 20, quando muitos deles se definiram e manifestaram. Mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto ‘normais’, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar. Pode-se dizer, portanto, que sofreram um processo de ‘rotinização’ [...] A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando

dessa maneira, sobretudo devido à menor influência que a vanguarda literária mais radical (a do grupo *Estridentista*) teve sobre os escritores (os romancistas), que estavam, em sua absoluta maioria, dedicados à representação do movimento revolucionário de 1910 e suas seqüelas.

Recorro a seguir a um breve relatório dos textos críticos dedicados ao exame do romance de Graciliano Ramos, para em seguida relacionar a fortuna crítica de *Pedro Páramo*. Na comparação que fiz de ambos, pude perceber a maior padronização da crítica brasileira e a heterogeneidade da mexicana, que parece mesmo estar mais apegada ao modelo antes esboçado, que corresponde às tendências gerais da teoria literária, primeiro com enunciados com ênfase no autor, depois no texto e por último no leitor. Serei, por isso mesmo, breve no alistamento das interpretações de *S. Bernardo* e prolixo na de *Pedro Páramo*.

Depois do repertório de críticas (elementos extratextuais, afinal de contas), incorrerei no comentário dos dados de influência e intertextualidade (elementos intratextuais), que observei em livros e, posteriormente, em filmes auspiciados pelos romances de Graciliano Ramos e Juan Rulfo e as películas homônimas, de Leon Hirszman e Carlos Velo. Creio que tanto esse panorama elementar de suas fortunas críticas, bem como dos romances, dos contos e dos filmes auspiciados pela mera existência dos romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, desenham um gráfico útil das circunstâncias extratextuais e intratextuais que compuseram o romance e mais tarde o filme, e refletem a importância que ambos alcançaram na cultura mexicana.

Elaborei uma classificação das críticas sob três égides para concordar com o modelo comunicativo referido antes. Na primeira estão trabalhos que refletem sobretudo o espanto diante da perícia narrativa de Graciliano Ramos e Juan Rulfo, em geral sem o afã de descrever as obras, mas indagarem o temperamento ou o gênio do leitor. Na segunda, agrupam-se estudos com alguma intenção estrutural de buscar os processos e não os efeitos. Na terceira, apenas menciono os livros mais importantes que se reportam à estética da recepção ou à teoria interdisciplinar aplicados a *S. Bernardo* e a *Pedro Páramo*.

Começo com a perspectiva personalista de Otto Maria Carpeaux, em “Visão de Graciliano Ramos”, 1943. Este texto é já clássico por explicitar o ponto de vista subjetivo desde as primeiras linhas, em que o autor diz criar no texto o seu próprio Graciliano; também de 1943 é *Homenagem a Graciliano Ramos*, organizado por Augusto Frederico Schmidt, desde o título uma coletânea de cunho laudatório e de culto à personalidade.⁴³⁶ No segundo

essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo.”

⁴³⁶ Otto Maria Carpeaux, “Visão de Graciliano Ramos”, em *Origens e fins*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 339-351. Augusto Frederico Schmidt (org.), *Homenagem a Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, Alba, 1943. Poderia incluir aí também os comentários de Sérgio Milliet reunidos em *Diário crítico*, terceiro e oitavo volumes, São Paulo, Livraria Martins, 1947 e 1948. Certamente, figura entre eles Álvaro Lins, nos textos “Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo”, 1941, “As ‘memórias’ do romancista explicam a natureza e a espécie dos seus romances”, 1945, e “Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista”, 1947, reunidas no posfácio de *Vidas secas*, Rio de Janeiro, Record, 1999. Wander Melo

modelo, concentrado numa leitura fechada do texto, pode-se mencionar o estudo de Fábio Freixeiro, *O discurso indireto livre em Graciliano Ramos*, 1971; a pesquisa realizada por Regina Zilberman em *São Bernardo e os processos da comunicação*, 1975; o texto de Fernando Alvez Cristóvão, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, 1977; também Hermenegildo Bastos (que oscila entre o primeiro este), em *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*, 1998, e Luiz Lafetá, “O mundo à revelia”, 1978; e Rui Mourão, *Estruturas – Ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*, 2003.⁴³⁷ No último esquema, destaco especialmente Wander Melo Miranda, *Corpos escritos – Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, 1992; em certo sentido, os textos de Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, 1992, também obedecem a uma vertente que contempla os antecedentes e prevê as influências. Mesmo obedecendo a trajetória dos sistemas hegemônicos da teoria literária, as aproximações à obra do autor brasileiro tem um marcado acento de interpretação livre.

A fortuna de *Pedro Páramo* segue basicamente a mesma trajetória, mas o livro publicado em 1955 pelo *Fondo de Cultura Económica* do México, com uma tiragem inicial de dois mil exemplares, foi sujeito a maior interesse crítico, bem como de traduções e adaptações. Não é possível precisar o montante da crítica e tampouco as traduções, mas de acordo com Jorge Zepeda, o romance de Juan Rulfo foi vertido para mais de 20 idiomas, ao passo que *São Bernardo* deve contar com cerca de cinco versões.⁴³⁸ Cabe a ressalva que as obras mais promovidas de Graciliano Ramos são *Vidas Secas*, 1938, e *Memórias do cárcere*, 1953. No que tange às adaptações ao cinema, como veremos, o mexicano tem uma larga vantagem quantitativa.

Nos dados e comentários que alisto nas próximas linhas, não se pode advertir, em termos gerais, a desafinação dos leitores *profissionais* (os críticos) com o romance *Pedro Páramo*, mas de fato ela é bem maior do que em relação a *S. Bernardo*. É importante remarcar que essas manifestações extratextuais materializadas na crítica, afinal de contas são derivadas de uma apreensão realizada a partir do texto, que no caso do romance de Juan Rulfo impõe mesmo níveis de leitura e, como se verá, propõe uma espécie de *semiose*

Miranda, *Corpos escritos – Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, Belo Horizonte/ São Paulo, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de São Paulo, 1992.

⁴³⁷ Fábio Freixeiro, “O discurso indireto livre em Graciliano Ramos”, *Da razão à emoção II*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971, pp. 102-104. *São Bernardo e os processos da comunicação*, Porto Alegre, Movimento, 1975. Fernando Alves Cristóvão, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1971. Hermenegildo Bastos, *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*, Brasília, UNB, 1998. João Luiz Tafetá, “O mundo à revelia”, em Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 1978. Rui Mourão, *Estruturas- Ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2003.

⁴³⁸ Jorge Zepeda, *La recepción inicial...op.cit.* pp. 305 e 306.

infinita,⁴³⁹ conceito que explica algumas leituras delirantes que foram feitas do romance, mas às quais omito a menção aqui.⁴⁴⁰

Neste segmento inicial consta o que se considera a primeira resenha crítica assinada sobre o livro, de 30 de março de 1955, no jornal *Novedades*, escrita por Edmundo Valadés. Marcada pela *doxa*, sua opinião é favorável, mesmo que tingida pela perplexidade que expõe sob o predicado de *desconcertante*.⁴⁴¹ Na mesma órbita de opinião não estudada, Alí Chumacero escreve em oito de abril de 1955 na *Revista de la Universidad* e se mostra francamente confundido pela novela e, com um aparato léxico mais preciso que Edmundo Valadés, chega a dizer que lhe chama a atenção a falta de obediência ao parâmetro genérico da literatura fantástica. Ele assinala supostas *falhas* estruturais que são o dado distintivo da obra. Como adverte que a ordem da história não obedece à ordem do discurso, pode-se entender na sua proposta uma nota formal. Outro bom exemplo de textos que estão enquadrados nessa classificação e também no apartado seguinte é a *Recompilación de textos sobre Juan Rulfo*, de *Casa de las Américas*, 1969.

Entre os estudos que se alinham no segundo tipo, estão os que se baseiam nos enfoques imanentes, ainda que nunca estejam circunscritos de todo a esse sistema. Pode-se mencionar Carlos Blanco Aguinaga, em “Realidad y estilo en Juan Rulfo”, publicado na *Revista Mexicana de Literatura*, em setembro de 1955,⁴⁴² e o já clássico estudo sobre *Pedro Páramo*, realizado pela sua primeira tradutora, a alemã Mariana Frenk, em *Letras Potosinas*, chamado “La novela contemporánea en México”, de 1959.⁴⁴³ Ambos os textos demonstram curiosidade sobre a partilha interna da história, estabelecida pela incidência de duas vozes narrativas que prevalecem em cada segmento. Incorrem também sobre o tema da trajetória temporal e a segmentação da obra em cenas marcadas por estratégias de criação de sentido, o que delata uma mentalidade estrutural. Mariana Frenk inaugura a tendência ao enumerar esquematicamente os elementos de composição do romance, consagrando alguns deles como motivos principais de reflexão sobre a obra até os nossos dias. Neste apartado está também Luis Leal, com “La estructura de *Pedro Páramo*”,⁴⁴⁴ que apareceu em 1964 e, como os demais, antes que uma leitura estruturalista ortodoxa, realiza uma aproximação personalizada da sintaxe narrativa do romance. Também em 1964 aparece o texto de José de la Colina, “Notas sobre Juan Rulfo”, em que o autor começa com um comentário biográfico e pouco a pouco se interna na obra, ainda que ao final regresse à opinião personalizada. Nesse

⁴³⁹ *Semiose infinita* é um conceito cunhado por Charles Sanders Peirce e tomado dos famosos *Collected Papers*, vols. 1-6, editado por Charles Hortshorne e Paul Weiss, Mass., Harvard Uni. Press, 1931. Foi adaptado por Umberto Eco, *A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica*, trad. de Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1974. Refere-se ao processo de interpretação ininterrupto que certos signos promovem, muitas vezes devido a sua complexidade.

⁴⁴⁰ Alí Chumacero, “El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *Revista Universidad de México*, IX, 8, abril de 1955, pp. 25 e 26.

⁴⁴¹ Edmundo Valadés, “Tertulia literaria”, *Novedades*, 30 de março de 1955, segunda seção, pp.1-5.

⁴⁴² Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, em *Revista mexicana de literatura*, I, 1, setembro-outubro de 1955, pp. 59-86.

⁴⁴³ Mariana Frenk, “La novela contemporánea en México”, *Letras potosinas*, XVII, 132-133, abril-setembro de 1959, pp. 8-12.

⁴⁴⁴ Luis Leal, “La estructura de *Pedro Páramo*”, *Anuario de letras*, IV, 1964, pp. 287-294.

mesmo tom, mas de corte histórico e panorâmico, encontra-se o estudo de Manuel Durán, “Juan Rulfo: la máscara y la voz”, em *Ínsula*, em 1970.

Na última tendência, a que se aproxima da obra mediante a inspiração da estética da recepção, somente cabe citar algum estudo de Dietrich Rall, “La muerte como espacio vacío”, 1987, de Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, 1993,⁴⁴⁵ e de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, 2005.⁴⁴⁶

Devido à variedade de procedências teóricas nas aproximações a *Pedro Páramo* e à larga fortuna crítica que teve a obra, maior que a de *S. Bernardo*, pode-se mesmo consignar esse interesse à categoria de semiose infinita referida antes. A armação narrativa do romance, que respeitava o realismo sendo um romance fantástico, que remetia ao sistema nacionalista sem condicionar-se ao projeto, resultou numa singularidade cultural para o México de metade do século XX. Alberto Vital resume, com vocabulário teórico da estética da recepção, o fenômeno literário e cultural em que se tornou *Pedro Páramo*:

La historia de la literatura podría verse, en efecto, como un largo proceso de acumulación, multiplicación, consumación y pérdida de energía a través de la escritura y lectura de textos con valor formal y cultural: en épocas de esplendor, como la que funda, casi ella sola, la obra de Rulfo, surgen textos generativos, en los cuales muchos escritores y artistas se reconocen, y a partir de los cuales éstos se sienten incitados a engendrar otras obras, que tienen un carácter filial con respecto a las primeras.⁴⁴⁷

Finda essa primeira manifestação da recepção dos romances, agora procederei ao registro sumário da ingerência dos textos entre os leitores não especializados, entre os mesmos escritores e entre artistas de outros formatos, notadamente o cinema. Esses fatos de recepção serão aquilatados de duas maneiras. No primeiro caso, recorro às cifras fornecidas pelas editoras e revelam a quantidade de edições posteriores às primeiras, de 1934 e 1955, da Ariel e do *Fondo de Cultura Económica*. No segundo caso, recorro a textos e a filmes que estão, estilisticamente, próximos ao romance. Estilo aqui compreende as operações narrativas e os temas recorrentes numa obra. Os filmes *Pedro Páramo* e *S. Bernardo* são os principais exemplos da apreensão das obras literárias no cinema. Mas esses dois casos serão observados com algum detalhe por se tratarem de fenômenos de recepção com significação especial para a tese.

De acordo com Nádia Bumirgh, a primeira edição de *S. Bernardo* data de 1934, pela casa carioca Ariel, com uma tiragem de dois mil exemplares. A segunda edição seria feita

⁴⁴⁵ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio: recepción de Juan Rulfo en el ámbito de lengua alemana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

⁴⁴⁶ Jorge Zepeda, *La recepción inicial...op. cit.*

⁴⁴⁷ Alberto Vital, “Rulfo en el milenio”, *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, n.2, segundo semestre de 1999, pp.15 e 16. Nesse caso, cabe mesmo a referência às categorias de hipo e hiper-texto que Gérard Genette cunhou em *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Os textos tendem a cumprir funções solidárias no processo de formação do universo literário. Um hipo-texto seria o que Alberto Vital chama de “generativos”, como *A Odisséia* e a *Iliada*, que geraram o *Ulisses* de Joyce, que seria o hiper-texto. Não obstante, o *Ulisses* de Joyce pode desempenhar-se como hipo-texto para *Grande Sertão: veredas*, por exemplo.

pela editora José Olympio, em 1938, de vez que a partir de 1936, ano da prisão do autor por atividades subversivas durante o regime getulista, os direitos de publicação de sua obra são passados para essa empresa onde ficam até 1960. Durante esse período houve cinco edições de *S. Bernardo*. A editora Martins, de São Paulo, compra os direitos nesse ano e os vende em 1974 para a Record, atual responsável pela edição dos textos do autor. Até 1999, o livro contava com mais de 65 edições. Mesmo que a primeira adaptação ao cinema de uma obra de Graciliano haja sido *Vidas secas*, 1963, por Néelson Pereira dos Santos, antes houve uma transposição ao rádio, feita por Amaral Gurgel, e transmitida em 1949.⁴⁴⁸ Como foi referido, a obra conta com versões para mais de 10 idiomas.

A ingerência de *S. Bernardo* no mundo literário é tão ambígua e fundamental como a de *Pedro Páramo*. Devido a sua força expressiva, é pouco freqüente que haja uma influência clara imediata, mas essa ocorre, mesmo que destilada em outros suportes, muito mais a partir de *S. Bernardo* que do romance mexicano, que fechou as portas para o tema rural e projetou os procedimentos formais (polifonia, simultaneidade etc.) ao âmbito da norma num momento em que fazia mais sentido escrever sobre as cidades. *S. Bernardo*, muito mais parco nas suas estratégias narrativas, a despeito do virtuosismo no que concerne à temporalidade e às descrições, operou mais no sentido de confirmar um modelo de mundo que estava sendo habitado já por inúmeros escritores, mesmo que no Brasil também houvesse o processo de urbanização. Se *Pedro Páramo* é também um componente da *novela de la Revolución*, o desgaste do tema foi neutralizado na obra de Juan Rulfo (que não é apenas uma *novela de la Revolución*), que seguiu esse quadro de representações tão-somente para implodi-lo.

Se havia já um panorama regionalista independentemente de *S. Bernardo* e prosseguiu havendo-o, o emprego do idioma e a habilidade no arranjo das marcas temporais e da voz narrativa são elementos de estranhamento imediato para todo o espectro de leitores brasileiros. Eqüidistante da necessidade de romper com o beletrismo apregoadado pelo modernismo de 1922 e também do modernismo conservador nordestino do manifesto de 1926, bem como da geração de 30, a rigor *S. Bernardo* não encontra referência imediata na literatura brasileira. Por isso, sua recorrência à tradição oral e seu alinhamento ao nacionalismo coadjuvam na reformulação dessas duas instâncias dos códigos sociais e estéticos brasileiros.

No prefácio de *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*, Antonio Candido indica que “os chamados romancistas do Nordeste, [...] nos anos de 1930 tinham conquistado a opinião literária do país.”⁴⁴⁹ De qualquer maneira, esse mesmo sistema narrativo tinha suas variantes. Antonio Candido referia-se a um gênero de regionalismo que logrou impor um modo de ver o país e as coisas da vida que preencheram a lacuna de representação que outras modalidades de regionalismos (o gaúcho, por exemplo) não

⁴⁴⁸ Nádía Bumirgh, “Para uma edição crítica de *S. Bernardo*”,

⁴⁴⁹ Antonio Candido, *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira/34, 1992, p. 7.

ofereciam. Decorre disso sua ingerência no imaginário da nação e sua prolongação aos outros discursos que surgiram e ganharam relevância com a modernização social, como o rádio, o cinema e a televisão. As constantes imigrações de homens com características as mais variadas (de intelectuais e políticos, até mão de obra para o campo e a indústria) do Norte para o Sudeste, a bagagem de imaginação local que foi trasladada com eles e as circunstâncias históricas do Brasil, que se tornava um país de valores citadinos, faziam da peculiaridade da cultura e da circunstância nordestina um grande manancial dramático e narrativo.

Nesse processo de ascensão do regionalismo nordestino como parâmetro nacional,⁴⁵⁰ não deve ser escamoteado o grande auge do universo sertanejo firmado a partir do filme *O cangaceiro*, 1953, que projetou a estilização do Nordeste como um dado estrutural de representação simbólica que perdura até hoje. A consagração dessa trajetória ocorreu com a televisão, que reproduziu um consenso das representações literárias e fílmicas do sertajeno, recorrendo a uma dramaticidade menos elaborada, porém de substancial efetividade plástica e emocional. Como foi visto no capítulo 3.3, o regionalismo foi um movimento que modernizou a representação das culturas locais, especialmente a do Nordeste. Mas, se antes de *O quinze*, 1930, de Raquel de Queiroz, e *S. Bernardo* havia uma âncora numa visão nutrida pela melancolia, a partir desses romances o conflito humano dos tipos que apareciam ou como antagonistas ou como pano de fundo naturalista, passaram ao primeiro plano, trazendo à tona também as mazelas das relações sociais no campo.

De qualquer maneira, o efeito de provocação de *S. Bernardo* deu-se sobretudo na economia lingüística, no tom e na velocidade das ações, que se tornaram introspectivas e sugeriam observação, menos descritivas do exterior que dos mecanismos de ponderação moral. Isso porque tanto seu elemento de crítica social, como sua insinuação paisagística, eram já, de alguma maneira, freqüentes, desde os intentos de Franklin Távora no século XIX, com o resgate do personagem *O Cabeleira*, 1876, até *O Quinze*, 1930, de Raquel de Queiroz, e *Cacau*, 1933, e *Seara Vermelha*, 1948, de Jorge Amado. A denúncia clara ou velada, a paisagística, a dramaticidade da circunstância social e histórica eram as pulsões primordiais dos romances do Nordeste e assim permaneceram, inclusive quando esse mundo agreste foi representado em outros meios. Deve-se a isso a minha crença de que *S. Bernardo* não fechou um ciclo, mas acrescentou dados, à diferença de *Pedro Páramo*.

Devo comentar, todavia, que essa oferta de possibilidades expressivas que as representações sobre o Nordeste e o sertão, tanto antes e principalmente depois do romance de Graciliano Ramos, com o passar do tempo derivou em maior lucro para o cinema e as artes plásticas, cujo caso de Candido Portinari é patente. No campo literário, especialmente entre os afetos ao estilo de Graciliano Ramos foram os poetas, que não se furtaram a assimilar as provocações, de vez que os prosadores, em sua maioria, preferiram enveredar

⁴⁵⁰ Antonio Candido em "A Revolução de 30 e a cultura", *A educação pela noite*, op. cit., traça essa projeção do regional no nacional.

pelas grandes revelações lingüísticas, posteriormente com notável subsídio do estilo de Guimarães Rosa.

Foi a introspecção psicológica, a ausência de efeitos rebuscados e sobretudo a suposta correspondência entre essa contensão de recursos e o tipo do homem retratado em *S. Bernardo* e em outros textos de Graciliano Ramos, notadamente *Vidas secas*, que se infiltrou pela imaginação dos artistas contemporâneos e posteriores. Mesmo com maior grau de estilização, devido ao suporte das artes plásticas, Candido Portinari talvez mantenha alguma relação no plano pictórico com as propostas imaginativas plasmadas em *S. Bernardo*. *Café*, 1935, *Boi*, 1939 e a série *Retirantes*, 1944, são bons exemplos, muito embora proliferem outros. Os meios audiovisuais posteriormente identificariam a latência expressiva daquele espaço e seus habitantes, e o retrataria sucessivamente, mas o registro combinaria a rudeza dos semblantes e da caracterização dos personagens, com certo gosto pelo abuso das descrições, no talhe da prosa de Guimarães Rosa. Como disse, em princípio o ofício literário preferiu despender maior energia na sondagem do idioma, na re-elaboração da língua, mesmo que essa passasse, primeiro, por um processo de ressecção (a poesia de João Cabral de Melo Neto e Carlos Dummond de Andrade o confirmam), e em seguida, no caso dos regionalistas do Nordeste, alcançaria um afã criativo que culminaria na figura de Guimarães Rosa, quem igualmente reconfiguraria uma parte do horizonte.⁴⁵¹

No cinema, por exemplo, nota-se a infiltração dos códigos de Graciliano Ramos (estilo mais marcas da verossimilhança), a partir de *O cangaceiro*, 1953, Lima Barreto (que teve diálogos de Raquel de Queiroz), mesmo se tratando de uma película de aventuras. Contudo, vejo na iluminação e na simbiose entre natureza e homem uma correspondência com os modelos que se erigiram de *S. Bernardo* em diante. Certamente, *Vidas secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos, é um marco, mas até *Menino de engenho*, 1965, de Walter Lima Jr., cuja visão de mundo expressa no romance de José Lins do Rego é tão diversa, apresenta uma depuração fílmica dos arroubos românticos contidos na descrição da paisagem e dos personagens literários, o que sugere uma filiação com a poética surgida com a obra de Graciliano Ramos. Por outro lado, apesar do tema nordestino, vejo nas produções de Glauber Rocha⁴⁵² maior proximidade com Guimarães Rosa e seu lastro épico e grandiloqüente.

⁴⁵¹ Como nota, importa recordar que em 1980, o escritor e crítico Silviano Santiago publicou *Em liberdade*, um romance (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981), que, em registro pós-moderno, reconstrói o mítico último capítulo de *Memórias do cárcere*, 1953, em que supostamente Graciliano Ramos contaria suas primeiras impressões da saída da prisão, logo de passar quase um ano na cadeia, entre 1936 e 1937. A detenção foi motivada pelo fracasso do levante comunista de fins de 1935, que promoveu sublevações em Natal, no Recife e no Rio de Janeiro. Graciliano Ramos era então diretor da Imprensa Pública em Alagoas. *Em Liberdade* conta com diversos planos de leitura, de vez que o narrador é Graciliano Ramos que, entre outras coisas, escreve a história do mártir da Inconfidência mineira, Cláudio Manuel da Costa. Silviano Santiago disse: “Imaginei um diário íntimo (falso, é claro), que ele teria escrito ao sair da cadeia, em 1937. A melhor etiqueta para *Em liberdade* seria a de prosa-limite. É a biografia de um momento crucial da vida de Graciliano, e não o é.” (*Folha de São Paulo*, suplemento Mais!, 9 de março de 2003).

⁴⁵² Falo especialmente de *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963 e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1968.

Como no caso de *Pedro Páramo*, foi na composição de um imaginário promovido pelo cinema que *S. Bernardo* e os *romances do nordeste*, como eram chamados, parecem ter oferecido um aporte mais vultoso, enjeitando os excessos dramáticos e visuais do cinema da *Época de ouro* e dos estúdios brasileiros, principalmente Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, imprimindo um caráter particular aos filmes, às produções e às histórias, perdendo público (menos no caso de *O cangaceiro*), mas ganhando prêmios e reconhecimento da crítica. Não obstante se indique *Rio, 40 graus*, 1955, Nelson Pereira dos Santos, como o precursor do movimento do Cinema Novo no Brasil, isto é, um filme urbano, houve grande safra de filmes ambientados no interior do país, muitos no Nordeste.⁴⁵³ Mesmo que Graciliano Ramos talvez não seja o estímulo imediato, de vez que o neo-realismo inspirou claramente os modos de produção, grande parte dos filmes brasileiros dos decênios de 1950, 1960 e 1970 reproduziam um padrão estético (pela iluminação, pela introspecção do olhar em face da paisagem exuberante ou deprimida etc.) inspirado no quadro retórico formado por *S. Bernardo*. A culminação dessa poética foi o filme *S. Bernardo*, que por ser censurado, permanecer enlatado e precipitar a produtora Saga a um processo de falência que durou quase dez anos, não permitiu que a película se tornasse uma influência imediata.

Apesar de ter participado de festivais como o de Berlim, Cannes e Pesaro, *S. Bernardo* é um filme cuja carreira foi atropelada pelas circunstâncias políticas brasileiras.⁴⁵⁴ Uma das primeiras fitas a ser distribuída pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969, sofreu de excesso de zelo dos censores da época, que a retiveram por mais de seis meses, colocando a Saga Filmes, da qual Leon Hirszman era sócio, em situação precaríssima. A excelência do filme fez que houvesse premiações as mais diversas. O *Margarita de Prata* concedido pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil, em 1972, foi importante porque lhe proporcionou uma visibilidade que impediu a ação mais agressiva das instituições de censura do governo de Emílio Garrastazu Medici, permitindo-lhe concorrer em festivais internacionais, mas sem exibição comercial no Brasil. Ademais, Othon Bastos e Isabel Ribeiro foram laureados como melhor ator e atriz no *VII Prêmio Air France de cinema* de 1973, e Lauro Escorel ganhou o prêmio de melhor fotografia no *Festival de Gramado* de 1974. Os percalços e sua exibição em situações de exceção, como ciclos e festivais, retirou-lhe a oportunidade de ser apresentado a um público mais diversificado e restringiu sua fruição imediata, mas nem por isso anulou a repercussão do seu modo de representação.

No que tange à recepção de *Pedro Páramo* entre os leitores e expectadores não especializados e entre o gosto artístico predominante, há registros de que até 1984 foram feitas seis edições de *Pedro Páramo* na mesma editora (FCE), totalizando, com as

⁴⁵³ Maria do Rosário Caetano (org.), *Cangaço, o Nordeste no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Avatar, 2005, e Célia Aparecida F. Tolentino, *O rural no cinema brasileiro*, São Paulo, UNESP, 2002.

⁴⁵⁴ A ficha técnica de *S. Bernardo* é: duração, 110 minutos; lançado em 1972 no Brasil; distribuição: Embrafilme; direção: Leon Hirszman; produção: Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch; co-produção: Saga Filmes, Mapa Filmes e Produções Cinematográficas L.C.Barreto; música: Caetano Veloso; fotografia: Lauro Escorel; câmera: Cláudio Portioli; desenho de produção: Luiz Carlos Ripper; edição: Eduardo Escorel; elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Jofre Soares, Rodolfo Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José Lucena, Andelo Labanca e Luiz Carlos Braga.

reimpressões, 1.143 milhão de exemplares até 1997.⁴⁵⁵ A sede do *Fondo de Cultura Económica* está na Cidade do México, mas há filiais em Bogotá, Buenos Aires, Madri e Santiago do Chile, onde também foram editadas as obras de Juan Rulfo, mas não parece possível sistematizar sua presença como no caso do México. O romance de Juan Rulfo foi editado, em espanhol, por outras editoriais fora de seu país, como Casa de las Américas, 1968, de Cuba, Planeta, 1969, Barcelona, Ediciones Aliadas, 1972, Lima, Biblioteca Ayacucho, 1977, Caracas, entre muitas outras. A primeira tradução do romance de Juan Rulfo foi feita por Mariana Frenk, ao alemão, em 1958, e a primeira em português, em 1969, por Jurema Finamour, foi publicada pela Brasiliense, de São Paulo. Há três traduções do romance ao português. Como já mencionei, para os efeitos desta tese uso a de 2004, feita por Eric Nepomuceno para a Record.

Na leitura realizada por escritores e outros artistas encontram-se os elementos intertextuais mais relevantes (entre eles os que se consideram influências). Creio que houve corolário do estilo (dos estilemas) de *Pedro Páramo* no cinema, por exemplo, mas vou me concentrar por ora nos textos verbais que mais se inspiraram nos procedimentos de Juan Rulfo no romance. Em seguida comentarei as películas e especialmente *Pedro Páramo* (1966), de Carlos Velo.

Parece que a primeira impressão do romance entre os escritores da época ocorreu em Juan José Arreola, outro *jaliciense* (natural de Jalisco, cuja capital é Guadalajara, estado natal de Juan Rulfo). Muito embora haja começado a publicar contos em princípios do decênio de 1940, seu primeiro livro é de 1949, *Varia invención*. Um *provincianismo* (regionalismo) diferente acena nessa obra, cuja linguagem combina os dialetos locais com a norma castelhana, mas é em *La feria*, 1963, em que a temporalidade fragmentada se consolida e o cinismo do narrador nos faz recordar passagens de *Pedro Páramo*. Entre os autores da metade do século, é Fernando del Paso quem melhor sintetiza os lineamentos de Juan Rulfo. Em *José Trigo*, 1966, a disposição temporal e a intenção sintética da linguagem remetem aos procedimentos mais técnicos e menos próprios de *Pedro Páramo*. Elena Poniatowska, em *Hasta no verte, Jesús mio*, 1970, também recria um mundo às vezes muito próximo dos contos e do romance de Juan Rulfo.

Um aspecto importante da recepção que fizeram escritores e artistas da obra de Juan Rulfo consiste em que no livro de contos *El llano en llamas*, 1953, e no romance, estão marcas quase emblemáticas de articulação da imaginação mexicana e da história do país, o que dificulta qualquer inspiração discreta, antes impelindo à imitação ordinária ou à rejeição consciente de seus sinais. Se a ingerência de *Pedro Páramo* na imaginação coletiva e no regime de representações é inegável, sua ascendência direta é portanto dificultada pela intensidade do estilo, o que faz os autores evitarem se aproximar demasiado com receio da pecha de êmulos. Talvez esse seja outro dos motivos por que *Pedro Páramo* tenha-se

⁴⁵⁵ Todos os dados foram recolhidos do livro de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, op.cit. pp.289-305.

tornado um romance marco na literatura mexicana e latino-americana, fundador de uma modernidade de procedimentos que esteve em voga durante os decênios de 1950 e 1960. A polifonia e as variações temporais de livros como *La muerte de Artemio Cruz*, 1962, de Carlos Fuentes,⁴⁵⁶ de *Cien años de soledad*, 1967, de Gabriel García Márquez⁴⁵⁷ e *La casa verde*, 1965, de Mario Vargas Llosa,⁴⁵⁸ são exemplos de uma leitura que combinou as vanguardas narrativas internacionais e a síntese que efetuou o mexicano antes que qualquer outro na região.⁴⁵⁹

Todavia, pode-se dizer que no âmbito literário mexicano o romance cancelou qualquer intuito de utilização de procedimentos narrativos radicais com temas demasiado idiossincráticos, como a *Revolución*, os conflitos agrários e a mitologia indígena. Isso em verdade não significa, por suposto, que o romance haja sido negligenciado, mas suas contribuições para a recomposição do horizonte foram assimiladas com parcimônia, ao menos na literatura. Cabe recordar que recentemente o escritor mexicano (de Sinaloa, fronteira com os Estados Unidos), Élmer Mendoza, escreveu *Cóbraselo caro*, 2005, um romance que é a clave da apropriação pós-moderna para a leitura formal de *Pedro Páramo*, bem como *Em liberdade* de Silviano Santiago o é também. Nele, Élmer Mendoza usa um tom de analogia explícita ao narrar o regresso de um homem de origem mexicana que vive nos Estados Unidos para procurar seus pais em Jalisco, no México.

Esse mesmo cuidado que os integrantes do mundo literário utilizaram para filtrar as provocações formais e temáticas de Juan Rulfo, não foi tomado pelo cinema mexicano. Primeiro, se observamos que mais de dez filmes foram realizados a partir dos contos, do romance ou de argumentos originais e roteiros do autor, percebemos sua contribuição ao meio. Ademais, o resgate do universo camponês, em registro de denúncia, teve nos anos 1960 e 1970 um auge motivado pela conjuntura internacional, e renovou a norma de representação da *Revolución* e do problema agrário mexicano, vagamente ancorado no neo-realismo, mas sobretudo tomando suas posições da tradição nacional do cinema e do romance com intenção social. Como dissemos, o campo cultural e o horizonte de sentidos e expectativas do México moderno, do século XX, estava permeado pelas lutas agrárias, mas com um viés do discurso revolucionário de modificar os esquemas de propriedade da terra e atualizar o país com instituições que promovessem a educação básica, a industrialização e mesmo a mecanização das técnicas agrícolas. Esse discurso, com a vitória da *Revolución* mexicana pelas elites militares, implementou-se como uma espécie de ação política para respaldar os desvios do ideário social dos primórdios do movimento.

⁴⁵⁶ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

⁴⁵⁷ Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad*, México, Diana, 1986 [1967].

⁴⁵⁸ Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1983 [1965].

⁴⁵⁹ Deve-se relativizar a profusão de recursos narrativos considerados radicais naquele então no texto de Juan Rulfo com a incidência que teve Jorge Luis Borges sobre os narradores latino-americanos. Não obstante, o contexto de utilização dos recursos do argentino é mais cosmopolita e obedece a tradições claramente identificáveis, enquanto os textos de Juan Rulfo tem origem mais hermética.

De fato, o *Pedro Páramo* de Carlos Velo ilustra a recepção produtiva que a obra propiciou entre os cineastas e marcou o quadro de representação do *México profundo* no cinema, sobretudo, creio, devido aos estímulos visuais que se desdobram das operações verbais do romance. Se antes o cinema nacional era caracterizado por *comedias rancheras*, cuja posição política, caso houvesse, era conservadora, ou pelos dramas camponeses de Emilio *el Indio* Fernández, em que os estímulos visuais provinham mais do muralismo e da iconografia laudatória dos valores indígenas, o romance de Juan Rulfo promoveu novas combinações entre forma e conteúdo, com novos procedimentos narrativos sem apartar-se de uma verve nacionalista tão cara aos mexicanos. Mesmo assim, nenhum dos implicados na confecção da película ficou satisfeito com os resultados, sobretudo devido às inúmeras restrições impostas pelos produtores (CLASA e Producciones Barbachano Ponce) e mesmo pelas diretrizes do Estado, os primeiros em razão de uma possível aceitação em massa do filme, e os outros devido à confusão entre moral e estética.⁴⁶⁰

As convergências formais do filme de Carlos Velo com o texto de Juan Rulfo são flagrantes. Inclusive, muitas das limitações do filme parecem ter origem no afã de analogia entre as imagens sugeridas por intermédio das figuras de descrição que se multiplicam em *Pedro Páramo*, e que serão objeto do apartado 4.2.⁴⁶¹ Toda a atmosfera onírica do filme está ancorada nas sugestões de composição do espaço contidas no romance, bem como sua proposta de estabelecer simultaneidade temporal em ações realizadas em períodos distintos. Na tela, sem embargo do caráter indicial que as marcas de identidade têm no romance, tais como o dialeto, as coordenadas geográficas etc., no filme, por força do discurso cinematográfico, adquirem o estatuto de signos de reconhecimento, e mais do que insinuam o lugar, o tempo e os eventos históricos que podem ter inspirado o romance, mostram-nos ostensivamente. O crítico Jorge Ayala Blanco, por exemplo, diz que

A fuerza de respeto, temor y veneración a la novela de Juan Rulfo, la película no sirve a su antecedente ni cobra vida autónoma, se conforma con ser una aproximación disimulada y subsidiaria, incapaz de recrear, de trastocar, de sustituir o de encontrar la equivalencia, la solución inteligente y específica. A

⁴⁶⁰ Gabriela Yanes Gómez, *Rulfo y el cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986, pp. 53 e 54: “Manuel Barbachano me ofreció dirigir una película y le dije que quería hacer Pedro Páramo. El secretario de Gobernación (*ministro do Interior*) era entonces don Luís Echeverría, muy amigo mio, quien me preguntó por qué quería yo filmar esa historia. Le dije que como no podía matar al dictador Francisco Franco por lo menos iba a matar al cacique Pedro Páramo. [...] En mi adaptación incluí escenas y elementos que eran –para mi gusto- fundamentales y no pude filmar. Me acuerdo de dos secuencias. Una, la de Pedro Páramo niño con Susana San Juan cuando están en el río. *Pedro Páramo* bajay ve los vellitos del sexo y el cuerpo de la niña debajo del agua. Siente una emoción, como una revelación sexual, erótica, y esto le queda grabado para toda la vida. Puse esta secuencia en el script original, pero la producción le fue retrasando. Me dijeron que se haría después; luego –ya cuando estaba el reparto- que era difícil conseguir a los niños. [...] La otra secuencia es la historia de los dos hermanos que en el pueblo de Comala –incluso tenía visualizado el lugar- , en una casa totalmente derruida, sin techo, se encuentran totalmente desnudos. En el contexto de Rulfo, son los únicos que pueden repoblar ese pueblo. Esta parte yo la pensaba fortísima. [...] Además, producción me decía: ‘No hombre, cómo vas a hacer eso; no te lo va a dejar pasar la censura’. Era una secuencia que le hubiera dado una gran belleza a la película.”

⁴⁶¹ Gabriela Yanes Gómez, *idem*, 1996, p. 15: “En la primera versión de *Pedro Páramo*, Carlos Velo se iniciaba en la producción industrial y se observa que el texto de Rulfo pesaba tanto que no pudo decir nada de personal: el texto lo calló.”

fuerza de acumulación de grandes vuelos poemáticos, los diálogos, falsificados desde su base, culturalmente cursis y declamatorios, se colocan en labios de figuras teatralizadas y que sólo pueden resonar a través de ellos.⁴⁶²

Muito embora o cinema seja um meio muito mais disponível ao grande público, o filme *Pedro Páramo* não gozou da sorte do romance.⁴⁶³ Basta tão-somente constatar a tiragem inicial de *Pedro Páramo* (duas mil), o número de salas de cinema no México no período de publicação do romance e de sua adaptação e exibição nos cinemas (em 1950, 2459; em 1960, 2500; em 1970, 1841)⁴⁶⁴ para sabermos que, potencialmente, a penetração social do filme haveria de ser muito superior. Não obstante, como essa dimensão do fenômeno da recepção não é mensurável de maneira estatística, pode-se afirmar que a força de síntese cultural do texto foi maior e por conseguinte causou uma ingerência maior também. Ademais, a película não usufruiu aceitação em nenhuma frente, sendo fracasso de crítica e público e sem perspectivas, até o momento, para a alteração desse estado de coisas.

Agora bem, afinal de contas o filme *Pedro Páramo* foi um ato de recepção produtiva, como vimos, e logrou criar uma tipologia de representação para as outras adaptações de textos de Juan Rulfo ao cinema. Seu apego ao texto conseguiu constatar a reprodução em versão audiovisual das estratégias verbais de visualização do romance, mas com pouco saldo estético. Mesmo assim, o mundo rural mexicano, nos moldes líricos esboçados por Carlos Velo, teve ainda algum sopro de vida no cinema graças às incursões politicamente determinadas de cineastas como Felipe Cazals, Jorge Isaac etc., que, à diferença do impulso lírico de *Pedro Páramo*, pareciam buscar as raízes dos males sociais do México moderno e não se contentavam em criar um mundo, mas desejavam recriar estruturas sociais no filme. O *Pedro Páramo* de Carlos Velo foi a constatação de que um filme poderia tentar ser formalmente virtuoso e ao mesmo idiossincrático como um texto verbal.

Se for observada uma parte dos filmes realizados entre 1955 e 1986, vemos que o ânimo suscitado pelos textos de Juan Rulfo no cinema, não obstante as intenções e os resultados, foi muito superior às provocações explícitas em textos literários. Ademais, intuímos a permanência de um modo de representação, de um horizonte, que combinava

⁴⁶² Citado em Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, México*, Era, 1978-1984, tomo 9, p. 373.

⁴⁶³ Sobre as primeiras experiências de recepção do filme e o fato de a adaptação ter mesmo sido considerada deficiente, menos como adaptação que como filme, o diretor Carlos Velo, em uma entrevista ao crítico Emilio García Riera, em *Historia documental del cine mexicano, México*, Era, 1979-1984, t. 9, pp. 370-373, diz que “El film, aunque ha hecho un gran papel em Cannes dentro del marco de la producción latinoamericana, aunque va dignamente a todas partes, es un film frustrado. Algún día publicaré mi guión y explicaré lo que nunca debe aceptar un realizador cuando está seguro de su obra. Rulfo no intervino en la adaptación: leyó el guión y ayudó corrigiendo algunos diálogos. Todo el mérito es de Carlos Fuentes, que fue un colaborador entusiasta, tenaz: era su primera adaptación. Él la considera como su aprendizaje. Cuando Fuentes vio la película en Paris con intelectuales como Cortázar, Asturias, Carpentier... a unos les gustó, a otros no, se pusieron a discutir; yo estaba bastante satisfecho pero Fuentes no, porque le hicieron críticas a su adaptación.”

⁴⁶⁴ George Sadoul, *Historia del cine mundial*, trad. Florentino M. Torner, México, Siglo XXI, 1996, p. 617 e 620.

procedimentos líricos muito acentuados, figuras temporais, fotografia em preto e branco, luz e sombra, superexposição ou filtros excessivos, com um mundo de problemas agrários sérios, de tradições culturais fortes, de mitos regionais, de violência e autoritarismo, enfim de estruturas sociais que, em termos das ciências sociais, poderiam ser consideradas pré-modernas. Vemos portanto que no filme de Carlos Velo se assenta o código de adaptação da obra do autor mexicano.

O primeiro filme baseado em um texto de Juan Rulfo foi *Talpa*, 1955, de Alfredo Crevenna. Daí nasceu a obsessão pelo lirismo que os filmes posteriores sobre a obra do autor repercutiram. *El despojo*, 1960, Antonio Reynoso, é um curta metragem que conta com argumento e roteiro de Juan Rulfo, e nele se estabelece a tônica de transposição do mundo de *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* ao cinema. *Paloma herida*, 1962, de Emilio Fernández, conta com argumento e adaptação de Juan Rulfo. Mas foi *El gallo de oro*, 1964, de Roberto Gavaldón, em que Juan Rulfo participou mais ativamente na composição do roteiro, que estava baseado em um uma história sua. Mesmo assim foi em *Pedro Páramo*, 1966, de Carlos Velo, com adaptação e roteiro do já célebre escritor Carlos Fuentes, conjuntamente com Carlos Velo e o produtor Manuel Barbachano Ponce, que o mundo criado no romance é transposto quase como por simbiose ao cinema, conquanto com resultado que delata a pouca experiência dos roteiristas no momento da adaptação. Em 1972, Jorge Isaacs adapta os contos *Anacleto Morones* e *El día del derrumbe*, no filme *El rincón de las vírgenes*. Outro conto, *No oyes ladrar a los perros*, ganha um argumento cinematográfico de Carlos Fuentes, para uma co-produção com a França dirigida por François Reinchembach, *N'entends-tu pas les chiens aboyer?*, 1974. A segunda versão do romance ao cinema é feita em 1976 por José Bolaños, com argumento e roteiro do próprio Juan Rulfo e de José Bolaños, e ganha o título de *Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)*, com fatura muito melhor que a primeira. Ademais, o conto *El hombre*, 1978, é adaptado em curta-metragem por José Luis Serrato, a terceira versão de *Pedro Páramo* é filmada, em 1981, por Salvador Sánchez, textos avulsos de Juan Rulfo são levados ao cinema por José Bolaños em 1976, com o título de *Que esperen los viejos*. *Talpa* é adaptado em curta-metragem em 1982 por Gastón Telo, e em 1984, *El hombre* é filmado outra vez, em média-metragem, por Mitl Valdez. Em 1986, Arturo Ripstein filma *El império de la fortuna*, baseado em *El gallo de oro*.⁴⁶⁵ Posteriormente viriam mais.

Finalmente, creio que ao menos parte dos dados que caracterizam as simetrias na recepção das quatro obras referidas aqui devem ser considerados dados históricos, no sentido em que, vistos de hoje, obedecem a diretrizes diacrônicas. A perspectiva sincrônica que chego a adotar resulta do fato de as obras encerrarem atualizações de formas quase arquetípicas, episódios efêmeros das experiências coletivas que condicionam seu arranjo sintático e semântico, como foi referido em outros capítulos. Certa ênfase na diacronia se

⁴⁶⁵ Juan Rulfo, *Toda la obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 947-950.

justifica também por serem os quatro textos geradores de formações representativas ulteriores (filiais).

Na atualidade, por exemplo, os estímulos de *São Bernardo* e *Pedro Páramo* se manifestam nas experiências estéticas de produção e recepção como uma espécie de modelo de subjetividade, um *corpus* indicial que encerra resíduos sintáticos e semânticos, quase como um operativo de *presentificação* de arquétipos. Nesse caso, os romances foram geradores dos filmes, que de alguma maneira são uma resposta à leitura realizada anos depois por artistas cujos meios de expressão são narrativos mas não propriamente literários. O certo é que esse dado pode revelar, se bem relacionado, as cercanias entre os gêneros do romance e do filme de ficção, notadamente no que concerne a suas funções de reprodutores de uma sensibilidade de época, um discurso que promove certo consenso na representação.

A idéia deste capítulo foi ressaltar em *São Bernardo* e *Pedro Páramo*, os romances e os filmes, as simetrias de algumas noções centrais da estética da recepção (códigos de representação e hábitos de leitura e expectativa, as perguntas e respostas que se faz a uma obra, o horizonte de expectativas etc.) sob uma perspectiva historicista, mas não meramente diacrônica, algo já realizado antes. Não se buscou uma genealogia do gosto, esforço já esboçado nos tópicos 3.2, 3.3 e 3.4, mas uma descrição da culminância desses processos ao atravessar a produção e a reprodução das quatro obras (elementos extra e intratextuais). Cabe ainda esclarecer um ponto. O fato de ser este capítulo uma tentativa de materializar parte dos contornos legíveis da produção dos textos e de sua recepção como leitura e expectativa, não supõe a intenção de buscar significados peremptórios entre os conteúdos que perpassam as obras por dentro e que as circundam por fora. A feição lábil dos significados na classe de textos que estudamos se tornará ainda mais patente no tópico 4.2, quando se versará sobre a categoria de descrição como um modelo de inteligência criado por quem pratica uma leitura especializada.

É uma tal performatividade dos significados, de fato, o que explica, por exemplo, a proibição de obras de Graciliano Ramos e de Jorge Amado durante uma fase do Estado Novo, e a quase paralela incorporação dos temas e dos procedimentos narrativos de seus livros aos discursos mais conservadores fomentados por grandes produtoras ou grandes empresas de mídia. O mesmo ocorreu com os filmes aqui estudados, censurados ou enjeitados da exibição ao público no período em que foram realizados, mas inspiradores de um sistema de representação apoiado inclusive pelos produtores de televisão, devido a sua força para aglutinar e identificar o público. É o que se considera, portanto, uma recombinação do horizonte. Toda leitura e toda expectativa é uma *presentificação* textual que apenas se realiza mediante o compartilhamento de códigos básicos de inteligência, intersubjetivos, que não supõem uma explicação de conteúdos por formas convencionais, mas um processo de *concretização* e *reconstrução* de esquemas cognitivos que são, até certo ponto, os que

propiciam que haja reconhecimento de dados variados que circulam pelo espectro simbólico das culturas.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, trad. de Sandra Franco, em Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México 1993 [1987]. O autor, ademais do movimento de concretização e reconstrução do leitor, estima que nos textos há pontos de indeterminação semântica, não casual, mas estrutural para que a literatura de ficção se organize como modelo paralelo de mundo. É nesses pontos de indeterminação que o leitor e também o espectador atuam sobre o que estão lendo ou assistindo. Stuart Hall, entre outros, transpõe essa reciprocidade inerente aos textos à ação dos meios de comunicação sobre a audiência em *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980.

3.2. A categoria de descrição como mediadora de significação nos romances e nos filme

Aqui, a categoria de descrição é operacional, e concorda com uma prática de leitura especializada e arvorada na teoria da narrativa. No título o capítulo estipulo que a descrição pode ser *mediadora* de significação porque por si mesma não possuiu os atributos para confeccionar significados, mas os relaciona e favorece mediante uma estrutura que codifica ou remonta a códigos, onde se constroem as marcas para tal significação. Anuncio então que não se pretende estabelecer o significado dos romances ou dos filmes, mas delinear um horizonte de possibilidades. De qualquer maneira, como venho afirmando desde o primeiro capítulo, em face da impossibilidade de uma atribuição segura dos significados e mesmo dos elementos expressivos em discursos cuja função estética é a dominante, e tomando em conta os propósitos dialéticos desta tese -estéticos e comunicacionais- optou-se sempre por recorrer a uma série de enunciados autenticados pelas ciências humanas e que se constrói como método de indicação dos artifícios da articulação narrativa. Dessa maneira, permite-se o entendimento de sua formulação como discurso e se pode formalizar tanto algumas de suas estruturas estéticas como suas formações como fenômenos culturais mais amplos.

Sejam verbais ou visuais, os textos narrativos encerram múltiplas estratégias de representação. A figuração do espaço, do tempo, das disjuntivas morais e dos estados emocionais dos personagens são uma marca desse gênero discursivo. Em geral, quando se quer observar com certo detalhe algum elemento do mundo diegético, procede-se à descrição dos dados que o integram. Neste capítulo tratarei de estabelecer como as descrições podem compor um quadro físico, baseado na maioria das vezes em um processo de iconização com referentes mais ou menos definidos no mundo extratextual e na história das representações textuais, e ao mesmo tempo podem construir um perfil ideológico que orienta a intelecção da unidade específica em que opera tal descrição. A aplicação dessas premissas será efetuada nos romances e nos filmes *São Bernardo* e *Pedro Páramo*. Decerto, ambas as manobras são propiciadas e propiciam a atividade de simbolização inerente aos textos conotativos, cuja significação concerne em potencializar explicitamente a relação dos integrantes dos signos que aparecem no curso da leitura ou da expectação. Daí que sua expressão não esteja nem sequer idealmente circunscrita ao vínculo imediato entre significado, significante e referência.

467

A formação do gosto e dos modelos epistemológicos na América Latina sempre ocorreram paralelamente, como talvez em todas as sociedades modernas. Não obstante,

⁴⁶⁷ Tzvetan Todorov em *Estruturalismo e poética*, trad. de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros, São Paulo, Cultrix, 1976. Na introdução o autor esclarece as relações entre significação e simbolização como necessárias em um texto literário, que somente é passível de ser estudado pela retórica ou pela poética por ser uma manifestação estética do sistema da língua. Ambas são disciplinas que se dedicam aos sentidos “segundos” (pp.32 e 33).

cabe recordar o que foi dito já no capítulo 2 e no apartado 3.4 desta tese sobre o fato de que, desde a independência, a constituição das nossas nacionalidades ter sido realizada mediante uma apreensão dos conteúdos da modernidade que podemos chamar de *particularizada*. Dessa maneira, as práticas discursivas já correntes na América Latina tiveram de encarnar os estímulos da nova circunstância que supôs a organização de um estado e a criação de suas instituições nacionais.

Nos casos que nos interessam imediatamente, o Brasil e o México, observamos que os estamentos sociais encarregados de delinear as políticas de modernização se encontraram internamente com séries inteiras de tradições culturais avessas ao diálogo fácil, e que apenas aceitavam os mecanismos de transculturação, hibridização, miscigenação etc. mediante um movimento de intercâmbio e negociação. À diferença dos países europeus em que a cultura era já uma estrutura dinâmica, uma vez que a modernidade impôs condições incontornáveis para a manutenção da própria vida de seus habitantes e, como consequência, as teorias sociais se formaram em maior concordância com a realidade e as expressões simbólicas das comunidades,⁴⁶⁸ na América Latina esse dado temperou qualquer iniciativa unilateral de imposição de modelos. Viu-se também como na região a literatura, por exemplo, foi uma das matrizes da imaginação que teve de lidar com muitas outras instâncias, pré-modernas ou não discursivas antes e midiáticas depois, para auxiliar na configuração de uma idéia complexa de pertença, que abarcasse o idioma, a iconografia, a terra, o clima, a história, entre outras.

Sabe-se que na América Latina as mediações culturais dos *criollos* e brancos apenas parcialmente correspondiam às mediações dos iletrados ou dos escravos, indígenas e camponeses, que conformavam a maior parte da população. Passados alguns anos de embates pela predominância do modelo de civilização, no século XX houve uma concomitância entre o ideário dos produtores institucionalizados de cultura, isto é, os escritores, artistas plásticos, cineastas e intelectuais, e as matrizes menos publicitadas, como as tradições africanas, indígenas, caboclas e os regionalismos que haviam sido urdidos ao longo dos séculos da colônia e dos processos de nacionalização. *São Bernardo* e *Pedro Páramo* são romances e filmes que de alguma maneira resumem esse quadro produzido nos últimos 100 anos, dado que as quatro obras, a despeito do alcance poético de cada uma, de alguma maneira estabelecem laços com nosso processo civilizatório, elaborado desde sempre a partir de um tipo de idiosincrasia dialógica.

⁴⁶⁸ Com a Revolução Industrial na Inglaterra, por exemplo, as novas estruturas econômicas simplesmente modificaram o regime de repartição de terras anterior e com ele todo o conjunto de valores que dito sistema supunha. Dos *open fields*, em que não havia limites exatos entre as áreas de plantação e pecuária, e quem quisesse podia plantar e pagar um tributo ao dono, de pronto passou-se a uma estrita situação de propriedade privada, em que toda a produção deveria se transformar em dinheiro, em lucro, para o posterior investimento em novas técnicas, insumos, máquinas, papéis bancários, indústrias etc. A Revolução Francesa provocou um efeito semelhante. Na América Latina, as modalidades coloniais de produção supunham, primeiro, a segurança do homem do campo no *emprego* (escravos, camponeses meeiros etc.), por se tratarem eles também de propriedades. Ademais, geralmente esses trabalhadores ainda contavam com referências culturais anteriores à chegada dos colonizadores, o que lhes imprimia a impressão de contarem com um panorama amplo de possibilidades, o que também redundava em uma sensação de estabilidade cultural que impediu a imitação e impôs um carácter mestiço à apreensão.

Mesmo assim, sob o prisma da crítica cultural podem ser desvelados signos nas obras que denotam um processo de incorporação pouco ponderada de valores que colaboravam para a manutenção de uma imaginação consensual conservadora, especialmente no filme *Pedro Páramo*. Um exame retórico-ideológico, por exemplo, indicaria uma relação passiva com o sistema de representação da *Época de oro* do cinema mexicano, que por sua vez tem implicações políticas relativas à cristalização de um sistema estético que projeta o equilíbrio ansiado por uma sociedade que se acostumou a emitir um discurso pós-revolucionário, mas que em verdade era bastante liberal no que concernia às estruturas econômicas, políticas e até poéticas. Sem embargo, neste capítulo não se procurou ajuizar o gosto, mas assinalar as operações em que se processam o sentido, neste caso com ênfase nas descrições, o que não suprime a necessidade de indicar as inflexões ideológicas que compõem o marco cognitivo.

Cumprido comentar ainda que os dois filmes podem ser considerados *fiéis* aos romances que adaptam.⁴⁶⁹ Creio que essa coincidência de estratégias discursivas se deve, primeiro, ao fato de o gênero romance e o gênero filme de ficção como nós conhecemos na atualidade terem se desenvolvido mediante a exploração de *técnicas* narrativas. Segundo, penso que essas técnicas se aprimoraram na literatura por razões que concernem à sua anterioridade no exercício de contar histórias, mas foram re-elaboradas no cinema ao longo do século XX e como consequência reincidiram sobre os modelos literários também. Nesse período tampouco se pode deixar de observar a interdependência de ambos os sistemas de signos e os avanços de vertentes cinematográficas que visam a desenvolver estruturas diversas de apresentação de imagens e de geração de sentido, menos iconográficas e mais plásticas talvez.⁴⁷⁰ Por último, acredito mesmo que a adaptação dos romances ao cinema obedeça a uma atitude de sublimação diante da penetração estética e social que ambas as obras literárias lograram, por condensarem enunciados que estavam algo dispersos em campos epistemológicos diversos e por realizarem essa síntese em circunstâncias históricas favoráveis a sua apreensão. De fato, as quatro obras reunidas parecem compendiar parte das conhecidas idiosincrasias latino-americanas, ao menos no que isso implica de dependência dos padrões cognitivos e também de manifestação da força libertadora da expressão artística.

Antes de seguir com o exame dos modelos descritivos dos romances e dos filmes cabem algumas advertências. Como nos apartados 3.3. e 3.4 realizei a tarefa de definir o que entendo por descrição, neste retomo o que já disse no ensejo de aprimorar os comentários e

⁴⁶⁹ Entre as teorias da adaptação o termo fidelidade teve a mesma sorte que influência na literatura comparada. Não caiu em desuso, porém foi circunscrito a fenômenos bem determinados. No capítulo 5.1. farei um comentário sobre o estado da reflexão sobre o movimento de adaptação.

⁴⁷⁰ O termo iconografia remete a uma escrita com imagens e portanto a uma história dessa escrita, com os ícones operando como traços convencionais de produção de sentido. Dessa maneira, a idéia de um cinema que proponha um esquema de representação mais plástico remete à liberação das imagens da âncora do logos, gerando uma nova modalidade intelectual. Cito dois textos que estudam o tema segundo a narratologia: André Guadreal e François Jost, *El relato cinematográfico*, trad. de Nuria Pujol, Barcelona, Paidós, 1995, e *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Québec, Les Presses de L'Université Laval e Méridiens Klincksieck, 1988, e no Brasil, Arlindo Machado, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, São Paulo, Papyrus, 2002, e André Parente, *A imagem máquina*, São Paulo, Editora 34, 1993.

com o fito de pontuar sua aplicação aos textos.⁴⁷¹ Ademais, devo advertir que utilizarei livremente uma série de termos controversos em seu extenso emprego analítico, que ora precisam ora obscurecem certas exposições. Refiro-me notadamente às categorias de sentido, significado, texto, enunciação, bem como de cinematográfico e fílmico.

Na referência às duas primeiras opto pela sinonímia entre elas, sem particularizar seu alcance semântico. Das duas seguintes também faço uso funcional e localizado, sem ater-me às especificidades que a teoria literária soe prezar. Entende-se texto aqui como um sistema fechado de enunciados que se inter-relacionam mas guardam pontos de contato com o mundo extratextual, independentemente de seu suporte. Já enunciação, categoria pouco afeita à utilização fora do campo verbal, defino como sinônimo de narração, também sem distinguir o suporte. Afora isso, não desconsiderando a discriminação entre o fenômeno cinematográfico e o fenômeno fílmico efetuada por Christian Metz, utilizo-os também como sinônimos.⁴⁷² Por último, convém chamar a atenção para o fato de que este capítulo está constituído por estratégias de abstração que não se encontram nos demais, devido à necessidade de dar conta de movimentos que se forjam nos alicerces dos textos, muito embora se projetem na superfície.

Isso posto, volto ao ponto central do capítulo. A descrição é uma estrutura discursiva e se enquadra entre os dispositivos de apresentação de personagens, objetos, épocas, situações etc. De acordo com o célebre *Diccionario de retórica* de Helena Berinstáin, o verbete descrição pode ser equiparado também a retrato, caráter, topografia, cronografia, definição, evidência.⁴⁷³ Eu relaciono a descrição com uma capacidade expansiva de criação de imagens sobre os temas propostos, partindo de unidades básicas para conformar unidades mais complexas. Deve-se entender por imagem aquela elaboração mental de uma forma que depende de um resíduo referencial mas se adere aos estímulos do próprio movimento construtivo, ao que se pode chamar imaginação. Para Jean Paul Sartre, por exemplo, a imagem é “um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.”⁴⁷⁴ Portanto, pode-se dizer que a descrição gera imagens mediante um processo de acumulação de sentido e, por outro lado, gera sentido mediante um processo de acumulação de imagens.

Toda narrativa encerra algum elemento de descrição, não obstante nem toda descrição estar inscrita em narrativa.⁴⁷⁵ O catálogo telefônico é uma organização descritiva

⁴⁷¹ Para um aprofundamento na categoria de descrição é conveniente recorrer ao estudo de Phillippe Hamon, “O que é uma descrição?”, em Françoise Van Rossum-Guyon, et al., *Categorias da narrativa*, trad. de Cabral Martins, Lisboa, Veja, 55-76. Também Mieke Bal, *Teoria de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madri, Cátedra, 1995, pp.134-140.

⁴⁷² Christian Metz, *Linguagem e cinema*, trad. de Marilda Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 51-56.

⁴⁷³ Helena Beristáin, *Diccionario de reórica y poética*, México, Porrúa, 1997, p. 136. No mundo hispânico, talvez o dicionário da pesquisadora mexicana seja o mais requisitado.

⁴⁷⁴ Jean Paul Sartre, *A imaginação*, Rio de Janeiro, Difel, 1980, p.63.

⁴⁷⁵ Gérard Genette “Fronteiras da narrativa”, *Análise estrutural da narrativa...: diz: “Toda narrativa comporta, embora intimamente misturadas em proporções muito variáveis, representações de ações e de acontecimentos que constituem a narração propriamente dita e, de outro lado, representações de objetos ou de personagens que são o que hoje conhecemos como descrição. A oposição entre narração e descrição, muito acentuada na tradição escolar,*

elementar em que não aparece nenhum verbo ou indicação de sucessão temporal significativa. Mesmo quando a descrição ocorre no interior de uma narração, opera uma pausa no transcurso da história contada e do discurso, isto é, formula uma unidade temática à parte, ainda que, em abstrato, geralmente mantenha a continuidade semântica do restante da história. Isso porque é o narrador/descritor o principal agente de mediação do mundo representado, quem estabelece os contornos do tema descrito e controla o início e o final desse relatório de características sobre o objeto que descreve. Daí ser ele quem seleciona os *semas* que formarão a imagem do tema proposto. Recordo que um sema é uma categoria da semântica que pode ser definida como a unidade mínima de significação, ou como um traço que necessita da inter-relação com outros semas para conformar um quadro descritivo que logre caracterizar uma situação comunicativa ou mesmo de fruição.⁴⁷⁶ Para a linha de investigação semântica da lingüística, a raiz etimológica das palavras são semas aos que se agregam prefixos, sufixos e desinências, isto é, outros semas, para gerar significados.

Essas marcas do discurso descritivo inserto num conjunto textual mais complexo que o catálogo telefônico de uma cidade ou o cardápio de um restaurante, supõem também o aumento da carga ideológica da enunciação ou da seqüência. Regida por predicados e signos que denotam qualidades, o tema descrito é valorizado pelo ponto de vista do sujeito da enunciação verbal ou da apresentação/representação cinematográfica. Independentemente de esse último discurso muitas vezes carecer de um sujeito organizador explícito do ponto de vista, as relações diegéticas de hierarquia e valoração tendem a ser infligidas a alguma fonte, mesmo que imperceptível. Importa acrescer que se no texto verbal a descrição se caracteriza por uma pausa na fluência temporal da narração e pela adjetivação dos temas descritos, favorecendo os marcos ideológicos, no caso do filme poucas vezes ocorrem digressões descritivas puras e imóveis.

A regra no cinema é que num mesmo plano se apresentem simultaneamente as dimensões descritivas e narrativas, dado que o filme plasma uma representação em movimento, sempre, estabelecendo a materialização da passagem do tempo na transformação visual das coisas; portanto, o que pode ser pura qualidade predicativa no texto se submete a um processo de substantivação no filme. Em verdade, no filme o que pode ocorrer é uma atitude de maior ou menor valorização de uma ou outra dimensões, a descritiva e a narrativa, ou seja, um plano, uma cena, uma seqüência em que haja maior ênfase nas qualidades dos objetos, das situações e das personagens representadas, ou, por outro lado,

é um dos traços mais característicos de nossa consciência literária. Trata-se de uma distinção relativamente recente, cujo nascimento e desenvolvimento na teoria e na prática da literatura haveria de ser estudado um dia. [...] Em princípio, é evidentemente possível conceber textos puramente descritivos com tendência para representar objetos somente na sua existência espacial, fora de todo acontecimento e ainda de toda dimensão temporal. É até mais fácil conceber uma descrição livre de todo elemento narrativo que o inverso, pois a designação mais sóbria dos elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um começo de descrição. [...] Pode-se dizer então que a descrição é mais indispensável que a narração, posto que é mais fácil descrever sem contar que contar sem descrever.”

⁴⁷⁶ Não distinguirei aqui tampouco as mensagens comunicativas dos estímulos estéticos, dado que nesta tese se trabalham com as duas instâncias como complementares. Nem por isso devemos olvidar a possibilidade de abstrair os termos para uma análise específica.

que ressalte o processo de mudança pelo qual passam esses objetos, situações e personagens na representação. Vê-se então que a dependência dessas duas dimensões é um dado quase ontológico no cinema, ainda que neste apartado tratarei de abstrair semas predicativos que possam conformar imagens ou *figuras descritivas* nos romances e nos filmes *São Bernardo e Pedro Páramo*.

Deve-se estabelecer desde já que esse processo particular de figuração e imaginação no filme, certamente, não está isento de juízos e valorações. Nesse caso, são promovidos pela mesma disposição dos objetos e das pessoas no plano, com sua escala e perspectiva, a iluminação e o espectro de cores, o movimento de câmera que hierarquiza a relação entre o que se vê no quadro, enfim os dispositivos que manobram um arranjo determinado para formas e conteúdos e estabelecem a configuração de um modo de apresentar o mundo diegético que conota uma aderência ideológica, ou melhor, conota um modo de estar naquele mundo. Em decorrência desse efeito da descrição constrói-se com certa nitidez as feições gerais da identidade do sujeito da narração e dos personagens que remetem a uma tipologia de mundo que encerra sentenças, suposições e valores, mesmo que não sejam vocalizados ou enfocados. Devido a essa função determinante na construção dos sentidos, os modelos de descrição tanto dos romances *São Bernardo e Pedro Páramo* como dos filmes homônimos pode desenhar algumas de suas articulações de significação.

Em textos complexos, essas articulações são efetivadas pelo arranjo dos semas que redundam em figuras determinadas. Essas apenas ganham o estatuto de significação quando se repetem em diversas partes do discurso e atualizam sua atuação em proveito da inteligência da história. Não obstante, ocorre também de serem tão ostensivas em suas estratégias de figuração que podem se constituir como unidades autônomas de sentido, não obstante acompanhar a linha semântica geral do romance ou do filme. De acordo com Julien Algirdas Greimas esses signos localizados ao longo do texto podem ser denominados *fenômenos de configuração discursiva* e “appaissent comme des sortes de micro-récits ayant une organisation syntactico-sémantique autonome et susceptibles de s’intégrer dans des unités discursives plus larges, en y acquérant alors des significations fonctionnelles correspondant au dispositif d’ensemble”.⁴⁷⁷ Portanto, tais micro-relatos dentro da narrativa maior conferem a estabilidade semântica ao todo mediante sua adequação isotópica parcial e gradativa.

De ordinário as articulações de significação surgem nos meandros das escolhas descritivas que os narradores ou apresentadores fazem. Ocorre que certas partes da série predicativa e certos traços visuais ou atmosféricos são ordenados de maneira particular ao longo do discurso, de sorte que se repetem tênue ou explicitamente, guardando relações espaciais que visam a suscitar um padrão semântico que poderíamos classificar como *figuras de descrição*, como foi aludido anteriormente. Para simplificar, pode-se dizer que no curso da

⁴⁷⁷ Algirdas Julien Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

leitura de um texto narrativo ou na expectativa de um filme, percebem-se seqüências descritivas isoladas que reúnem valores semelhantes entre si, o que faz que na descrição de objetos diferentes em momentos diferentes se possam encontrar convergências semânticas que vinculam essas partes.⁴⁷⁸ Esse movimento embasado na iteração ou repetição propicia o reconhecimento que resulta na significação e na simbolização.

Importa dizer que neste capítulo as *figuras de descrição* serão analisadas com o fim de dar conta de sentidos variados inscritos nos textos, sem privilegiar algum em particular. Malgrado se possa advertir que há mesmo preponderância semântica relacionada com práticas atribuídas ao capitalismo tais como a reificação, no caso de *São Bernardo*, ou com os processos históricos pontuais da região central do México, no caso de *Pedro Páramo*, não me empenharei em estabelecer o motivo por que se revelam, mas, quando for o caso, como se tornam funcionais por intermédio das descrições. De certa maneira, esse procedimento vincula o que já foi comentado sobre o campo estético e histórico da época de produção e sua possível articulação no interior dos textos.

No nosso estudo, essa generalização dos comentários sobre as *figuras de descrição* ocorre também porque nos quatro textos -e tanto a variedade de enunciadores e pontos de vista presentes no romance e no filme *Pedro Páramo*, como o monopólio do discurso por Paulo Honório em *São Bernardo*, ilustram bem essa situação- a seleção de fatos e objetos que é apresentada ao leitor ou espectador e que caracteriza uma descrição privilegia sempre sua inserção em uma espessura existencial totalizadora, oferecendo um modelo de mundo acabado e redondo. Pode ser que essa organicidade se deva aos dispositivos realistas que ativam a verossimilhança,⁴⁷⁹ sendo que nesse caso a principal condição para essa ambiência orgânica, todavia, está constituída pelos componentes do gênero em que se inscrevem as obras. Por sua vez, esse gênero está ancorado na remissão às tradições de representação literárias e iconográficas, sociológicas e antropológicas, o que sugere um movimento de reflexão e sublimação de algumas séries temáticas das realidades locais que caracteriza o regionalismo na ficção brasileira e os romances e filmes da *Revolución Mexicana*. Resta aclarar que se *Pedro Páramo* não é um romance ou um filme realista, em sentido estrito, ativa uma vertente de verossimilhança que se reporta também a crenças e mitos presentes *na realidade* dos habitantes da região mexicana em que se pretende desenvolver a história.

Todavia, deve-se ao diálogo entre ficção, teorias sociais e tradições culturais o fato de o leitor advertir que são todas obras de alto teor ideológico e que em seu redor há um mundo prefigurado. Tanto a personalidade que se intui nos narradores e nos personagens quanto os dados que compõem o marco visível das histórias conformam uma totalidade clara, sem demasiadas ambigüidades morais. Mais ainda se for levado em conta o contexto social e o

⁴⁷⁸ Como já foi comentando isotopia é a figura que pode caracterizar esses procedimentos de configuração de significados. Aqui usaremos ainda a categoria de sema.

⁴⁷⁹ Roland Barthes definiu bem esse mecanismo como “O efeito de realidade”, em Ian Watt et al., *Literatura e realidade. Que é o realismo?*, trad. de Tereza Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 1984, pp.87-98.

campo estético do período em que foram realizadas, prolixo nesse tipo de representação. Não estou reduzindo o método de filigrana que sustenta e valoriza parte das flexões morais e do êxito poético que os personagens e as situações alcançam, mas relacionando seus efeitos de significação com uma dimensão que pode ser chamada de externa por não se tratar, a rigor, de criação de algum desses sujeitos ou situações referidas em particular (narrador, personagens, algum dado *interno* da obra), mas daquela entidade que enuncia por cima do enunciador e que em verdade não apenas dispõe o espaço em que o mundo narrativo orbita, mas confunde-se com ele.⁴⁸⁰ A univocidade ideológica dos textos choca com os múltiplos procedimentos formais que, unidos, tendem a potencializar os efeitos estéticos.

Toda discussão sobre modelos descritivos deve partir de uma idéia de espacialização do texto por intermédio da linguagem, seja ela verbal ou imagética. Em verdade, trata-se de um movimento de textualização dos estímulos do mundo da vida, da realidade sensível ou algo que o valha e que o distinga analiticamente do mundo representado pela ficção literária ou cinematográfica. Sem embargo das questões que o tema da verossimilhança possa sugerir nesse movimento, dá-se como implícita a necessidade de o texto narrativo recorrer a fundamentos que obedecem a uma coerência ou credibilidade cultural. Sem apartar-nos dos problemas suscitados por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*,⁴⁸¹ ou das inúmeras reflexões sobre o tema da territorialização, da colonização do imaginário, dos não-lugares da pós-modernidade, entre outros que constata a influência do tema na contemporaneidade, uma ponderação de Gérard Genette em *Figuras* explicita uma orientação da arte de nossos dias de tornar os procedimentos de espacialização uma projeção das inquietações humanas. Considerando que essa possa ser uma preocupação de todos os discursos contemporâneos, Gérard Genette arremata dizendo que “não se fala do espaço: fala-se de outras coisas *em termos* do espaço – e quase poderíamos dizer que é o espaço que fala: sua presença é implícita, implicada na fonte ou na base da mensagem mais que em seu conteúdo...”:

“Existe um *espaço contemporâneo*”. Esta tese implica na realidade duas ou três hipóteses: primeiramente, a linguagem, o pensamento, a arte contemporânea são *espacializados* ou pelo menos comprovam uma ampliação notável da importância concedida ao espaço, manifestam uma valoração do espaço; segundo lugar, o espaço das representações contemporâneas é *um só*, ou pelo menos, a pesar ou além das diferenças de registros e os contrastes de interpretação que o diversificam, é suscetível de uma redução à unidade; enfim, tal unidade baseia-se, evidentemente em alguns traços particulares que distinguem

⁴⁸⁰ Recordo o fragmento do artigo de Ismail Xavier em que se estabelece que no filme há várias instâncias responsáveis pela significação, não apenas a que se apresenta claramente mediante a voz do narrador. Citei esse fragmento no capítulo anterior, mas agora o reproduzo aqui: [...] o estatuto de tal composição extradiégica que antecede a palavra do protagonista – sinal de que, no filme, a voz é emoldurada por outras presenças que a aclimatam ao *medium*, não guardando a mesma soberania do texto na literatura. Ismael Xavier, “O olhar e a voz...”, *op.cit.*, p. 135. Cabe mencionar, não obstante, que também no texto outras séries da composição narrativa podem gerar sentido, além da voz narrativa. Mas deve-se perceber que apenas se pode aceitar essa posição quando percebe a obra como fenômeno social em sentido estrito, isto é, uma produção historicamente delimitada, com emissão-mensagem-recepção emoldurados por uma situação cultural determinada.

⁴⁸¹ Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, trad. de São Paulo, Editora Abril, 1984.

nosso espaço, ou melhor, a idéia que temos do espaço, da que tinham os homens de ontem ou de outrora. A essas três hipóteses descritivas e compreensivas acrescenta-se uma hipótese explicativa, que está dentro da psicologia social ou história: o homem de hoje sente sua duração como uma “angústia”, sua interioridade como uma obsessão ou uma náusea; entregue ao “absurdo” e ao despedaçamento ele procura tranquilizar-se projetando o pensamento sobre as coisas, construindo planos e figuras que tomam do espaço dos geômetras um pouco de seu peso e de sua estabilidade. Para falar a verdade, esse espaço refúgio é para ele uma hospitalidade bem relativa e bem provisória, pois a ciência e a filosofia modernas esforçam-se justamente por dispersar as cómodas indicações dessa “geometria do bom senso” e por inventar um topologia desorientadora, espaço-tempo, espaço curvo, quarta dimensão, toda uma visão não-euclidiana do universo que compõe esse temível espaço-vertigem onde certos artistas ou escritores de hoje construíram seus labirintos.⁴⁸²

Tomando em conta essas observações, pode-se estabelecer algumas diretrizes da análise que se propõe aqui. Não obstante, antes de passar ao exame das descrições gostaria de escrever umas linhas sobre a configuração temporal dos romances e dos filmes. Antecipo que nos quatro textos existe um arranjo peculiar do tempo, sendo que em *Pedro Páramo*, romance e filme, há uma radicalização desse expediente e também das perspectivas narrativas que o levam a distanciar-se da causalidade que, por outro lado, *São Bernardo* pretende seguir.

No caso do romance e do filme brasileiros os mecanismos de disposição temporal são mais equilibrados e obedecem a uma lógica que nos permite perceber os sutis movimentos de analepse e prolepse⁴⁸³ como naturalizados em seu regime narrativo. Isso ocorre especialmente no romance, já que Paulo Honório apenas às vezes precisa chamar a atenção para sua localização no presente, ao tempo que desliza para uma narração no pretérito, tradicional, sem nunca perder o prumo do que diz e mostra. Mas tanto no romance quanto no filme a constante é mesmo a discrição e a insistência tênue em assinalar a perspectiva do presente em referência ao passado.

O fragmento a seguir é tomado do capítulo 10 do romance (são 36) e dá conta desse intercâmbio temporal moderado que, na história, revela o percurso de sua tomada de consciência e delineia uma espécie de crítica catártica de suas ações anteriores, crítica levada a cabo pelo mesmo ato de escrever e narrar. Primeiro, o advérbio de lugar *aqui* indica simultaneamente quem está falando e em que tempo, no presente. No entanto, a impressão temporal nos indica um *sempre*, isto é, algo que tem referência no passado e projeta o futuro.

⁴⁸² Gérard Genette, *Figuras*, trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp.99-101.

⁴⁸³ No jargão da teoria narrativa, especialmente a de Gerard Genette, usam-se os termos analepse e prolepse para indicar, no primeiro caso, a narração em retrospectiva (o flashback cinematográfico), e no segundo, a narração em prospectiva, a antecipação de um evento com algum sinal ou mesmo a volta do passado ao presente. Essa nomenclatura encontra-se em *Figures III, Paris, Seuil, 1972*.

Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazer. O domingo é perdido, o sábado também se perde, por causa da feira, a semana tem apenas cinco dias, que a Igreja ainda reduz. O resultado é a paga encolher e essa cambada viver com a barriga tinindo.⁴⁸⁴

Nessa mesma tônica, Paulo Honório inicia seu relato em presente e paulatinamente adentra pelos meandros da memória, em analepse, sugerindo o modo clássico de narrativa realista. O leitor se vê guiado por deícticos⁴⁸⁵ e tempos verbais que indicam quando e a partir de que situação o narrador está narrando. Esses catalisadores conseguem modular a qualidade do que se passou ou do que se passa. No caso que nos concerne, cumpre repisar o fato de que essa percepção é estabelecida sempre por intermédio da ótica do narrador, que é mesmo o principal filtro pelo qual se estabelece a compreensão de *São Bernardo*, o romance e o filme. Em *Tese e antítese*, Antonio Candido decifra um “nítido antinaturalismo,” sendo a técnica “determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista.”⁴⁸⁶ Do fragmento anterior, como foi dito, o *aqui* é o deíctico que dá conta do lugar, da pessoa e do tempo em que se fala.

Nos três primeiros capítulos do livro, a combinação temporal se torna mais ou menos clara e deixa entrever que assim permanecerá, pois a partir dessas seqüências já se instaura a tensão ligeira que permeará o ponto de vista memorialista e o diferenciará um pouco das reflexões no presente, indicando a timidez da conscientização *atual* de Paulo Honório em relação às suas ações pretéritas. Essa naturalidade com que se passa de um tempo a outro remetem aos registros orais que o narrador tanto preza e reforçam a autoridade que ele exerce sobre o que relata. Infinitivo, pretérito-perfeito e pretérito-imperfeito se combinam com o presente explícito nas locuções *antes* e *este*, que estabelecem o lugar e o tempo da voz que narra:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi aos Arquimedes a composição tipográfica; para a

⁴⁸⁴ Gracialiano Ramos, *São Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 1992 (58 edição), p. 56.

⁴⁸⁵ Os deícticos são classes de palavras que têm a função de assinalar a situação espacial dos interlocutores de uma enunciação. Se na narrativa verbal está representado sobretudo por pronomes pessoais e demonstrativos, e por advérbios de lugar e tempo (eu, você, eles, aqui, ali, lá, acolá, ontem, hoje, amanhã), nas narrativas visuais o gesto, o olhar, os deslocamentos corporais dos personagens tendem a funcionar como indicadores, bem como os movimentos de câmera, as escalas dentro do plano e do quadro (close-up, american shot, primeiro plano, segundo plano), no caso do cinema. Deve-se ter presente que os deícticos se referem a uma situação determinada, porquanto não podem ser entendidos fora do contexto em que são empregados. São importantes dispositivos de significação nas descrições, podendo inclusive aparecer como semas, de vez que contribuem, às vezes como traços outras como conclusões, para a articulação do sentido de determinada situação diegética. Em verdade, internamente os deícticos relacionam as coordenadas espaço-temporais da instância da enunciação, isto é, as circunstâncias em que se encontra o sujeito enunciador em relação ao enunciado. Externamente, relaciona essas instâncias da enunciação com o receptor.

⁴⁸⁶ Antonio Candido, *Tese e antítese*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971, p. 104.

composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.⁴⁸⁷

A *fidelidade* do filme ao livro em seus esquemas narrativos e nos diálogos permite que se faça ao menos uma observação. Ao obedecer basicamente aos mesmos mecanismos de narração oral utilizados por Paulo Honório e à mesma sutileza nos movimentos temporais, há operações no filme que evidenciam a maneira em que essas modalidades narrativas permanecem, mas se desdobram em novas conseqüências em decorrência do meio. Primeiro, no filme, a iluminação, as cores, os planos em que estão os objetos de cena e a paisagem rural, poucas vezes substituída com algum sinal da cidade que visita Paulo Honório (quando vai a Maceió), mantêm uma homogeneidade visual tão incisiva que chegam a cristalizar a passagem do tempo e torná-lo uma espécie de atmosfera do espaço.

Segundo, a conservação da metanarrativa no filme é tão invisível como no romance, mas o modo em que se consegue essa invisibilidade está embasada em uma pequena variação formal. No romance, ocorre que Paulo Honório às vezes parece contar-nos o que ele mesmo já escreveu ou está escrevendo, e poucas vezes percebemos essa consignação de dimensões de realidades na diégese e sequer nos importemos para o fato de que o livro já esteja terminado quando começamos a lê-lo. Mesmo assim, desde a primeira oração está explícito que o narrador é autor de um livro que nos está apresentando. No filme, a insistência monopólica da voz em *off* a nos guiar e a extrema homogeneidade visual do espaço representado também suscitam a impressão de que Paulo Honório nos está contando tudo naquele mesmo instante, mas nos isenta da possibilidade de pensarmos que o filme já está terminado e que nos está sendo exibido por uma espécie de narrador-diretor.

Vou me deter um pouco na primeira operação. No filme, os fragmentos em que Paulo Honório está à mesa, diante das folhas, parecendo redigir sua vida (vocalizada em *off*), e as seqüências em que há ações no passado, com diálogos e maior complexidade dramática, quase não apresentam marcas visuais que ao menos insinuem sua mudança temporal e sua peculiaridade emocional. A lentidão da câmera, a imobilidade dos planos e a montagem pausada são constantes em todo o filme, salvo, por exemplo, em cenas como a violenta discussão entre Madalena e Paulo Honório, e atenua a percepção da variação temporal. Ademais, interior e exterior são retratados em tons pastéis, ocres, matizes de cinza e verde-escuro, o que parece querer reproduzir a pasmeira que resulta da luz de semi-insolação das alvoradas e dos entardeceres nas fazendas tropicais.

Todavia, ao esquadrihar o filme, nota-se outra pequena variação imposta ao diretor de fotografia pelo ambiente interno da casa e externo da fazenda, o que de alguma maneira também imprime qualidades a tais momentos sob a mediação espacial. Assim, cada dimensão temporal parece conter suas argumentações subliminares, seus semas –o presente

⁴⁸⁷ Graciliano Ramos, *São Bernardo...op. cit.* p. 7

da solidão, do encerramento, dos limites da razão do camponês que virou proprietário, ou, por outro lado, o exterior do passado, da mata fechada, da roça mecanizada e depois decadente, das taperas em ruínas e dos caboclos trabalhando. Contudo, em ausência de marcas visuais mais delineadas, é mesmo a voz do narrador que leva e traz o espectador do passado ao presente e vice-versa, e que também, pelo peso da sintaxe e das palavras fortes que emite, confere a maior parcela de valor à história. A profusão de planos seqüências lentos e quase congelados também contribuem para essa impressão de atemporalidade só modificada pela ação da palavra. Em que pese tratar-se de uma narração interiorizada feita por um egoísta, no livro há maior mobilidade de espaço e variação de tonalidades que classificam, ainda que discretamente, o passado e o presente.

No *Pedro Páramo* de Carlos Velo ocorre a mesma *fidelidade* buscada por Leon Hirszman na película *São Bernardo*. Contudo, dado o radical arranjo dos movimentos temporais do romance, os resultados fílmicos, sem uma transposição produtiva, tendem a carecer de efetividade poética, com a única vantagem de proporem uma experimentação temporal pouco comum no cinema mexicano da época. No livro, a narração começa em primeira pessoa, na voz de Juan Preciado, um narrador que deterá um frágil predomínio do relato até a metade do texto, e logo perderá esse privilégio. Filho de Pedro Páramo, Juan Preciado recorda que veio à cidade de Comala porque sua mãe lhe dissera que seu pai morava lá. Nos primeiros quatro fragmentos, essa disposição em analepse funciona sem sobressaltos, mas a partir de então, o romance apresenta uma quantidade de elipses e anáforas que em breve caracterizarão o esquema temporal.

O mesmo ocorre com o filme: idéias e acontecimentos insinuados em algum momento da história, muito embora retomados constantemente, somente são elucidados em outro momento pelo discurso. Cito dois fragmentos do romance para ilustrar essa asserção. Primeiro quando Juan Preciado vai guiado por Abundio até Comala e toca à porta de Eduviges Dyada. Nessa seqüência são anunciados signos funcionais para a compreensão futura da trama, de vez que há sinais de que Preciado pode já estar morto, ou de que naquele lugar as coisas não ocorriam exatamente como no mundo exterior, ou no mundo em que Preciado vivia antes que nos informasse da morte de sua mãe, isto é, antes que começasse a nos contar a história.

[...] E embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia. E que se seu escutava somente o silêncio era porque ainda não estava acostumado ao silêncio; talvez porque minha cabeça viesse cheia de ruídos e de vozes.

De vozes, sim. E aqui, onde o ar era escasso, ouviam-se melhor essas vozes. Ficavam dentro da gente, pesadas. Recordei o que minha mãe havia me dito: *“Lá, você me ouvirá melhor. Estarei mais perto de você. Você irá sentir mais perto a voz de minhas lembranças que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve alguma voz.”* Minha mãe... a viva.

Queria ter dito a ela: “Você enganou-se de endereço. E me deu um endereço errado. E me mandou ao ‘onde fica isto, onde fica aquilo?’”. A um povoado solitário. Procurando alguém que não existe. “

Cheguei à casa da ponte orientando-me pelo soar do rio. Bati na porta. Mas em falso. Minha mão sacudiu-se no ar como se tivesse aberto a porta. Uma mulher estava lá. Ela me disse:

-Entre, senhor.

E entrei.⁴⁸⁸

Eu tinha ficado em Comala. O arriero, que seguiu em frente, ainda antes de se despedir me informou:

- Eu vou adiante, lá onde se vê o encontro dos montes. Lá fica a minha casa. Se o senhor quiser vir, será bem-vindo. Agora, se quiser ficar aqui, que assim seja; mas até que não seria demais dar uma olhada no povoado, vai ver o senhor encontra algum ser vivente.

E fiquei. Vim para isso.

-Onde poderei encontrar alojamento? – perguntei quase que aos gritos.

- Procure a dona Eduviges, se é que ela ainda está viva. Diga a ela que eu recomendei.

-E como é que o senhor se chama?

-Abundio- respondeu. Mas não consegui ouvir o sobrenome.⁴⁸⁹

Um pouco mais à frente no discurso –depois de uma intervenção de Pedro Páramo anterior na história mas não no discurso, em que recorda momentos da sua infância (fragmentos 6-8)- a narração volta ao período diegético imediatamente posterior ao que Eduviges Dyada abre a porta para Juan Preciado e o recebe em casa.

- Pois sim, eu quase fui sua mãe. Ela nunca falou nada sobre isso com você?

-Não. Só me contava coisas boas. Da senhora eu só vim saber pelo arriero que me trouxe até aqui, um tal de Abundio.

-O bondoso Abundio. Quer dizer que ele ainda se lembra de mim? Eu costumava dar gorjetas a ele por cada hóspede que mandasse para minha casa. E nós dois íamos bem nesse negócio. Agora, infelizmente, os tempos mudaram, pois desde que isto aqui empobreceu ninguém mais se comunica com a gente. Quer dizer então que ele recomendou a você que viesse me ver?

- Pediu.

- Só posso agradecer. Foi um bom homem, e cumpridor. Era quem nos trazia o correio, e continuou trazendo mesmo depois de ter ficado surdo. Lembro-me do desventurado dia em que aconteceu essa desgraça com ele. Levava e trazia cartas

⁴⁸⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo e O Chão em chamas*, trad. de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Record, 2004, pp. 31 e 32.

⁴⁸⁹ Idem, pp. 32.

para nós. Contava como andavam as coisas do lado de lá do mundo, e na certa contava a eles como é que nós estávamos.⁴⁹⁰

O filme de Carlos Velo também conta com um arranjo temporal apurado, mas as conseqüências são menos efetivas que no romance. Tal como o texto verbal, a película começa com Juan Preciado no leito de morte de sua mãe, quem lhe diz que vá a Comala procurar o pai. Em seguida, vê-se Preciado encontrando-se no caminho com Abundio, um pastor que lhe indica a direção. Em seguida, vê-se que chega à casa de Eduviges Diada. Nas três primeiras seqüências há uma ordem cronológica que será interrompida então -no romance será na quinta seqüência -para dar lugar a um padrão de analepse e prolepse determinante para a apreensão do formato intelectual das obras.

Não obstante, se no romance a ação que inicia esse movimento e interrompe as seqüências de Juan Preciado corresponde a um momento em que Pedro Páramo é criança e recorda dos primeiros encontros com Susana San Juan, quem será sua futura esposa e razão de sua queda em desgraça, na película a cena que se segue ao corte diz respeito ao reencontro de Pedro Páramo adulto, ao voltar à fazenda *La media luna*, com o capataz Fulgor Sedano. Nessa, ele revela sua nova faceta déspota e, depois que o empregado lhe conta sobre a decadência da economia da fazenda, Pedro Páramo manda o homem acertar o seu casamento, por interesse, com Doloritas, uma rica vizinha a quem deixará só na mesma noite de bodas. Na festa de casamento, seu comportamento com as mulheres, o tom autoritário com o que trata o capataz Fulgor Sedano, os temas de suas conversas em torno de posses de terras etc. atestam o viés melodramático que tomará a narrativa, baseada na representação dos tipos sociais afirmados pelos filmes nacionalistas da *Época de Oro*. De fato, na película, todas as seqüências em analepse correspondem àquelas em que no livro mais se prestavam a uma interpretação de viés conservador: o confronto com Turíbio, dono de terras vizinhas, o incesto de Bartolomé San Juan e a filha Susana etc.

À diferença da discrição do corte temporal e da qualidade semântica do filme brasileiro, em *Pedro Páramo* grande parte dos cortes são bruscos, marcados e o que ocorre em passado -a história de Pedro Páramo e de como Comala se tornou um povoado fantasma- é retratado de maneira realista, enquanto que os fragmentos em que Juan Preciado indaga sobre seu pai com os habitantes já mortos de Comala, é observado com uma lente onírica. Resta comentar que os dois eixos da história -Juan Preciado em busca de seu pai e o que levou Comala a se tornar um povoado fantasma- compõem as peças de um quebra-cabeças que une semas com o fim de remarcar os temas-mito da morte, da paternidade, da orfandade, da identidade, do incesto, entre muitos outros que apenas ao final são *resolvidos*, quando o mesmo Abundio, também filho do caudilho, esfaqueia Pedro Páramo até a morte. No caso de *Pedro Páramo*, o conflito agrário é um subtexto importante, pois se revela no retrato do mundo camponês, mas certamente mantém-se como instância

⁴⁹⁰ Ibidem, p.40.

correlata dos outros tópicos idiossincráticos se o tomarmos como fonte da representação. O fato é que, qualitativamente, o filme ganha densidade conforme avança, mesmo com o excesso do roteiro, das interpretações, da direção de arte e da montagem.

Procedo agora ao exame dos programas descritivos, fito deste capítulo e o que talvez propicie as grandes orientações semânticas das quatro obras, permitindo observá-las não apenas como receptáculos e matrizes de conteúdos e formas culturais, mas como instâncias de transcendência de uma relação que à primeira vista pode parecer somente reflexiva. Desde já considero um dado importante o fato de as estruturas temporais serem tão semelhantes em suas manifestações verbais e visuais, isto é, na transposição dos romances para os filmes e, por outro lado, as descrições serem tão particulares. Não obstante, para melhor levar adiante a identificação dos métodos descritivos e a conseqüente análise das *figuras de descrição*, criei duas categorias que englobam os esquemas que predominam em cada obra.

Primeiro, chamarei *descrição metafórica* aquela composta por elementos que apenas sugerem semas e portanto necessitam de um encadeamento ulterior para produzir algum efeito de sentido, muito embora desempenhem uma função de índice que, apreendido na circunstância, revela uma associação coerente com o que ocorre naquele quadro específico da história. Geralmente, nessa modalidade os semas que compõem a figuração descritiva compartilham a cena com as ações, adquirindo portanto o caráter de complementares. Esse tipo é predominante nos quatro textos analisados. De outro lado, chamarei *descrição pura* aquela que funcionar não apenas como metáfora do tema central dos textos, mas que detiver a ação da história e conseguir erigir-se como unidade autônoma de sentido, produzindo mais que apenas semas. Essa aparece raramente nas obras em questão e nos filmes sua manifestação é quase uma impertinência.⁴⁹¹

Em linhas gerais, do romance *Pedro Páramo* pode-se dizer que suas iniciativas de descrição parecem reportar-se aos esquemas poéticos do realismo lírico,⁴⁹² ao tempo que no filme se remetem a dois códigos irreconciliáveis, referentes aos sistemas iconográficos do nacionalismo e das histórias fantásticas, uma combinação que por si mesma aponta para algo esdrúxulo.⁴⁹³ A seleção das palavras no romance tende a almejar o efeito sinestésico e levar a processos de associação com mitos, lendas e saberes do mundo campesino. Predomina nele o modelo descritivo metafórico, mas com estímulos cuja intenção é de autonomia semântica, isto é, configurando-se como uma *descrição quase pura*. Com efeito, a atualização de sistemas de signos divergentes são uma das constantes estilísticas de Juan

⁴⁹¹ No cinema, a descrição metafórica é quase sempre a norma, dado que estipulamos para o tipo de descrição pura a detenção, pelo discurso, do fluxo temporal da história, o que no cinema é mesmo impossível. Caracterizando-se pela apreensão e projeção da imagem em movimento, se houver pureza descritiva em algum filme, essa será apenas no sentido de que erige significações próprias em relação com o restante da história, evitando o condicionamento semântico da descrição metafórica que preza pela produção de semas que serão articulados posteriormente em uma unidade de sentido geral da história.

⁴⁹² Dispensar aqui as categorias genéricas de realismo mágico e realismo maravilhoso.

⁴⁹³ Em geral, os romances e os filmes que se reportam ao sistema estético do nacionalismo apelam para um esquema de representação realista, dado que em seus programas estão inscritos uma verossimilhança relacionada com a iconografia ufanista.

Rulfo e faz que as descrições obedecem a referências diversas, causando a impressão de independência semântica que tem sido facilmente traduzida como um reflexo da fragmentação do espaço/tempo tão popular na prosa do século passado. No plano dos conteúdos, poderia ensejar uma interpretação de cunho antropológico que atribuísse ao mecanismo formal uma ancoragem na mestiçagem cultural mexicana.

Mais pontualmente, parece que em *Pedro Páramo* ocorre uma intenção de unidade entre o sensível e o poético que é lograda porque no romance não se escamoteia e nem se revela a origem dos estímulos apresentados, e as sugestões que essa tensão oferta conseqüentemente passam a adquirir na diegese dimensões especiais de significação, tornando o mundo exterior uma realidade textual (a dos mitos) e dando ao mundo diegético a autonomia de uma realidade. Nos fragmentos que se seguem serão indicados os modos em que as descrições são construídas pelos estímulos sinestésicos, conjuntamente com a alusão ao ambiente do México profundo, em processo de metaforização que raramente detém a ação, muito embora quase alcance a se constituir como unidade autônoma.

Era a hora em que as crianças brincam nas ruas de todos os povoados, enchendo a tarde com seus gritos. Quando até mesmo as paredes negras refletem a luz amarelada do sol.

Pelo menos foi o que havia visto em Sayula, ontem mesmo, a esta hora. E havia visto também o vô das pombas rompendo o ar quieto, sacudindo suas asas como se soltassem do dia. Voavam ou caíam sobre os telhados, enquanto os gritos das crianças revoavam e pareciam tingir-se de azul no céu do entardecer.

Agora estava aqui, neste povoado sem ruídos. Ouvia meus passos caírem sobre as pedras redondas que empedravam as ruas. Meus passos ocos das paredes tingidas pelo sol do entardecer.

Naquela hora, fui andando pela rua principal. Olhei as casas vazias; as portas cambaias, invadidas de erva. Como foi mesmo que aquele fulano me disse que essa erva se chamava? "A capitânea, señor. Uma praga que só espera que as pessoas saiam para invadir as casas. O senhor vai ver."

O dia clareava. O dia desbarata as sombras. Desfaz. O quarto onde estava parecia quente com o calor dos corpos adormecidos. Através das pálpebras me chegava a alva do amanhecer. Sentia a luz. Cheirava.

Os ventos continuaram soprando todos aqueles dias. Aqueles ventos que tinham trazido as chuvas. A chuva tinha ido embora; mas o vento ficou. Lá nos campos o milharal arejou suas folhas e deitou-se sobre os sulcos para se defender do vento. De dia passava manso; retorcia as heras e fazia ranger as telhas dos telhados; mas de noite gemia, gemia longamente. Pavilhões de

nuvens passavam em silêncio pelo céu como se caminhassem roçando a terra.

Susana San Juan ouve o golpe do vento contra a janela fechada. Está deitada com os braços atrás da cabeça, pensando, ouvindo os ruídos da noite; ouvindo como a noite vai e vem arrastada pelo sopro do vento sem quietude. Depois, o seco estancar.⁴⁹⁴

No filme *Pedro Páramo* a palavra imprime uma carga sugestiva tão determinante como os recursos propriamente visuais. Nessa combinação, destacam-se a caracterização *típica* dos personagens, que tendem a empolar as suas inúmeras falas, e a nota expressionista da fotografia em preto e branco e da direção de arte, a sublinhar a autonomia de cada componente da cena e, portanto, favorecer as figuras descritivas. Sem embargo da força dramática que tanta informação propicia, o fito da maioria das descrições é guarnecer os conteúdos gerais da história contada, isto é, produzir semas com finalidades metafóricas.

Recursos cinematográficos utilizados em descompasso, tais como cortes abruptos em contraposição ao preciosismo da iluminação e da cenografia, acabam denotando pouca disposição para proporcionar uma observação pausada dos objetos, das paisagens e dos personagens enquadrados. Essa desproporção é notável nas seqüências mais prolongadas, mas especialmente em uma, com alguma ressonância surrealista, que começa com Eduviges Dyada conversando com Juan Preciado e dizendo que Pedro Páramo nunca amou sua mãe, apenas Susana San Juan. Ao terminar a fala, Eduviges caminha uns passos, pega uma corda, abaixa a gola do vestido e deixa aparecer as marcas de um enforcamento. A seguir, desaparece, ouve-se um grito, há um corte e, depois, aparece enforcada. Depois disso, Juan Preciado sai de sua casa e caminha pelas ruas de Comala, ouvindo murmúrios sem ver ninguém até chegar à igreja e encontrar a sobrinha do padre Rentería, quem, apesar de estar à vista, também já é morta, como todos os habitantes de Comala e como o próprio Juan Preciado.

A despeito de ser uma das unidades temáticas mais prolongadas da película, a celeridade da ação e dos cortes não permite que nos fixemos demasiado na escala dos objetos em relação com o restante dos elementos da cena e do personagem, nem que componhamos um quadro puramente plástico. O que parecia ter a intenção artística de aumentar a ambigüidade, desemboca no esclarecimento ostensivo dos semas que nos levam a completar a idéia geral de encerramento metafísico. Por intermédio de metáforas ostensivas, associam-se as imagens dessa seqüência com vários temas da cosmovisão pré-hispânica e da história do México colonial: os níveis do mundo dos mortos e dos vivos, uma paternidade bastarda, o caudilhismo etc. Perde-se portanto a dimensão estética em favor do esclarecimento anedótico.

Em geral, na película tudo o que é visto aparece sob luz difusa mediante filtros que acinzentam e empoeiram a atmosfera do preto e branco, e os quadros no presente, que

⁴⁹⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op.cit., pp. 30, 81 e 133.

mostram a história de Juan Preciado, valorizam as ruínas das casas e demais edifícios que compõem o povoado de Comala. Nos dois blocos temporais que organizam a diegese, a câmera enfatiza os índices da arquitetura colonial, dos utensílios domésticos e da indumentária rural da região central do México. O resultado é a dramatização ostensiva do espaço, em clara inspiração ao que no livro é obtido por intermédio de procedimentos como a metagoge, a personificação ou a prosopopéia, figuras que atribuem traços humanos a objetos inanimados e que serão referidas mais adiante.

Como foi mencionado, um recurso fundamental no filme é a variação de estratégias para retratar o que ocorre no tempo em que Juan Preciado protagoniza a ação e o que acontece no passado. Quando Juan Preciado entra em cena o mundo representado se torna ruinoso e onírico, e quando a ação está na história de Pedro Páramo, o modelo é mais realista e bastante apegado às premissas dos romances e filmes da Revolução. Esse apego à gesticulação nacionalista pode ter ao menos duas fontes: o *Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica*, que auspiciou o filme, e a fotografia de Gabriel Figueroa. Do primeiro, as premissas nacionalistas do estatuto de sua criação foram replicadas até que surgisse o cinema independente e depois as novas condições de produção, filmagem, distribuição e exibição chegassem, com a abertura do mercado nos últimos anos do século. Do segundo, o código estilístico inconfundível, que a tudo lhe queria imprimir auto-suficiência dramática.

Em *São Bernardo*, a tenuidade de variações temporais seria a norma também no que se refere às descrições, tanto no romance como no filme. Ocorre que no livro essas simplesmente não aparecem em sua vertente pura, salvo em uma ocasião. Quando há algum índice de significação por intermédio do espaço, ele se incorpora ao discurso narrativo sub-repticiamente sob a forma de topônimo ou de algum adjetivo que sempre sobressai em vista da economia de recursos ornamentais ([...] *município de Viçosa, Alagoas, [...] os paus d'arco floridos...*).⁴⁹⁵ Como estima Antonio Candido em *Ficção e confissão*, o narrador parece mesmo “pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo”,⁴⁹⁶ o que para nosso estudo significa que há nítida predominância do tipo de descrição metafórica no caso do romance. O breve fragmento que se segue é a única digressão descritiva pura que ocorre, e até parece tratar-se de um regalo que o narrador se permite quando recorda seu casamento com Madalena. Aparece no capítulo 17:

Estávamos no fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeita-se de espuma.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Graciliano Ramos, *op. cit.* pp. 15 e 94

⁴⁹⁶ Antonio Candido, *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*, São Paulo, Editora 34, 1992, p. 13.

⁴⁹⁷ Graciliano Ramos, *São...op.cit.* p. 94.

A norma descritiva no romance é tal como a que se segue: há uma pequena disposição descritiva em palavras avulsas, que dão um retrato tímido do ambiente, mas é o ato rememorado que domina todas as cenas. É uma verdadeira virtude estilística o fato de um romance estar baseado em analepse e em prolepse (ou em *flashback* ou em *flashforward*) e furtar-se ao aprofundamento da caracterização dos cenários que aparecem naturalmente nos exercícios da memória.

Com efeito, como refere Antonio Candido, a *São Bernardo* lhe falta a “autonomia do mundo exterior”⁴⁹⁸ e tudo está a reboque do interesse de Paulo Honório pela propriedade e seu progresso. Leia-se neste caso que *tudo* está mediado por sua fixação em expor e impor sua perspectiva, numa técnica “determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista.”⁴⁹⁹ A seguinte passagem está no capítulo 4 e corresponde à lembrança que Paulo Honório tem do momento em que vai cobrar de Luiz Padilha, então ainda dono da fazenda, uma dívida pecuniária que afinal lhe será comutada pela propriedade. A segura da narração somente é aplacada pelos sinais descritivos, encarnados em pinceladas de paisagem:

A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um deus-nos-acuda. De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo, vesti o capote e parti. Duas léguas em quatro horas. O caminho era um atoleiro sem fim. Avistei as chaminés do engenho do Mendonça e a faixa de terra que sempre foi motivo de questão entre ele e Salustiano Padilha. Agora as cercas de Bom-Sucesso iam comendo S. Bernardo.

Dirigi-me à casa-grande, que parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. Os muçambês não tinham sido cortados. Apeei-me e entrei batendo os pés com força, as esporas tinindo. Luís Padilha dormia na sala principal, numa rede encardida, insensível à chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão. Balancei o punho da rede. O ex-diretor do *Correio de Viçosa* ergueu-se, atordoado [...]⁵⁰⁰

No filme existe abundância de procedimentos que permitem a observação pausada e que favorecem a composição descritiva -planos longos da paisagem da fazenda, do trabalho camponês, ausência de movimento de câmera, ritmo ditado pela montagem vagarosa, *close-up* de rostos com expressão sugestiva, diálogos significativos para a caracterização das forças primitivas que parecem mover Paulo Honório, a iluminação solar, algumas cores reiterativas etc. Mesmo parecendo incidir maiormente um tipo de descrição pura, com certa autonomia semântica, o resultado da aplicação de seus elementos no filme não se aproxima da exuberância de sentidos esperada nesses casos –como inclusive ocorre muito em *Pedro Páramo*- mas redundando em uma austeridade próxima à do romance de Graciliano Ramos. A

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 104.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁰⁰ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *op. cit.* pp.20 e 23.

remissão constante do que se vê ao que se fala em *off* ou nos diálogos, extremamente apegados ao livro, afunila a fruição, e a torna mais intensa que extensa.

Não obstante, há momentos em que o que é mostrado pela câmera parece querer dissentir, formando uma unidade descritiva visual própria, uma figura autônoma, como na seqüência em que há um plano geral do lago, com Paulo Honório sentado de costas, observando os marrecos de Pequim passarem a sua frente, e o que se ouve é algo que em princípio pode parecer alheio ao olhar, mas em verdade está subscrito à ordem semântica do romance. Mesmo assim, erige-se como uma figura de descrição pura. A tomada fixa e longa espera que os marrecos entrem e saiam do quadro, lentamente, enquanto se ouve a lembrança que está a seguir. Coloco-a antes do fragmento do romance de que é tomado, capítulo 8, para que haja uma idéia dos mecanismos da adaptação e da sutileza das imagens que o diretor privilegiou em detrimento de outras.

1- Nestes cinco anos, tive abatimentos, desejo de recuar, contornei dificuldades, muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz muitas coisa boas que me trouxeram prejuízos, fiz muitas coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

2- Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas.

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.⁵⁰¹

Em realidade, na película há concorrência quase simétrica das duas modalidades, pura e metafórica, de vez que muitas das observações que são franqueadas ao espectador pela câmera fixa e a duração dos planos não bastam para propor novos significados, mas

⁵⁰¹ *Idem*, p.39. Recordo que há outras seqüências de singularização semântica como essa, como a que se refere ao último capítulo do livro e à penúltima seqüência do filme. Vêem-se os peões trabalhando na lavoura ou às portas das taperas e ao mesmo tempo se ouve (pp. 180, 181 e 182): “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política isso se tornou insuportável. [...] Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. [...] O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. [...] Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de madioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. Mas para quê? Para quê? Não me dirão?”. Neste momento, começa a haver concomitância entre as duas ordens, verbal e visual, e perde-se um pouco da autonomia descritiva no filme. “[...]Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, no casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos.” Malgrado haver coordenação entre o conteúdo da fala e o que aparece enquadrado, ocorre mesmo uma singularização das duas instâncias, talvez promovida pela variedade do que se vê.

reiteram compulsivamente os limites semânticos da obra, emoldurados pela mentalidade recalçada de Paulo Honório, que verbaliza tudo. Importa recordar que essa restrição do sentido resulta num atributo estético na obra que, se racionalmente parece contraditório que logre potencializar tanto a fruição como o faz, uma explicação retórica definiria a figura da iteração⁵⁰² como um dos principais dispositivos de significação da película, de vez que encerra essa possibilidade de se mostrar várias vezes a mesma coisa em diferentes momentos do discurso.

Refiro-me portanto à iteração como aquela figura que, de acordo com a frequência em que um mesmo dado aparece e reaparece no texto, orienta e reforça a inteligibilidade. Para se chegar a essa conclusão em *São Bernardo*, devemos considerar que tudo o que o protagonista expõe, inclusive suas desgraças pessoais, seu percurso existencial e sua mínima conscientização ideológica, está permeado pelo desempenho de São Bernardo como empresa agrícola moderna. Esse fato se demonstra pela evolução visual da história no filme, guarnecida por pequenos índices da performance da propriedade como fazenda capitalista.

Primeiro, Luis Padilha, antigo dono de São Bernardo, conversando com os empregados na beira do riacho enquanto esses tocam violão, ou quando Paulo Honório está sentado na serraria em ruínas ouvindo Luís Padilha reclamar dos negócios ou mesmo o mato tomando conta das estradas de acesso à propriedade; em seguida, antes da metade do texto, depois de Paulo Honório comprar a fazenda, as benfeitorias realizadas são patentes: constrói-se a igreja, a escola, o curral está bem cercado, os cultivos vicejam, vêem-se máquinas descarregando o algodão; ao final, na penúltima seqüência, a paisagem está lisa, os trabalhadores lentamente mexem na terra, alguns são vistos às portas de suas taperas etc. Isto é, ainda que o plano se estenda temporalmente e a câmera se mantenha fixa em determinados objetos e paisagens, eles funcionam apenas como reiteração discreta, meros sinais do drama humano diante das leis do capital que é o subtexto da consciência de Paulo Honório. Em que pese as figurações descritivas puras, segundo nossa tipologia, há mesmo predominância da descrição metaforizada no filme.

Precisamente, uma das marcas da transposição do romance *São Bernardo* ao cinema é uma relativa divergência entre os modelos descritivos das obras, mas sua semelhança de resultados. Ambos austeros no desenho físico do mundo narrado, o que no romance é atingido mediante uma economia quase obsessiva de predicados, mas não de elementos que configurem imagens, no filme se alcança com obsessão pela rigidez do foco da câmera sobre os objetos, a paisagem e os personagens da diegese e, como foi antes comentado, caracterizam o mundo representado por intermédio da iteração. Mesmo assim, no filme o método descritivo leva ao emprego de todos os elementos para a construção de significados de alguma maneira independentes do todo, ou que ao menos possam libertar o espectador da restrição de ponto de vista que o romance figura, mas as estruturas

⁵⁰² Helena Berinstáin, em *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1997. O “relato iterativo”, segundo a autora, é aquele que “narra x número de veces lo que ocurre una sola vez o bien varias ocurrencias muy semejantes.” (P.476).

semânticas da história de Graciliano Ramos interagem de tal maneira entre elas que sua aplicação rigorosa no filme, como quis Leon Hirszman, resultou, afinal de contas, no reforço da visão de mundo de Paulo Honório.

Uma tese para as semelhanças nas conseqüências de métodos descritivos algo divergentes, no caso do romance e filme brasileiros, como já foi mencionado, não está relacionada com a iteração, recurso mais patente no filme do que no romance, ou, de outro lado, pela incidência de fragmentos de descrição pura no romance mexicano e sua malograda reprodução no filme de Carlos Velo. Concerne antes à recorrência dos dois romances a uma prática muito influente na literatura do século XX e que deve haver inspirado o modo de representação dos respectivos filmes. Esse procedimento tem como base dar pinceladas dos traços psicológicos e físicos dos personagens e mesmo das coisas no curso do relato das ações, levando à *especialização* e à *visualização* da narração. Esse modo de narrar e descrever simultaneamente inclusive favorece a falsa impressão de que sua adaptação ao cinema é possível sem uma reformulação radical dos componentes.

No romance *Pedro Páramo* essa visibilidade dos atos ocorre mediante a adjetivação e a recorrência a sistemas de signos variados (cinema, mitologia indígena, iconografia nacionalista). Em *São Bernardo* ocorre com o desprezo pela descrição tradicional, pura, que interrompe a narrativa, e também pelo fato de um relato baseado na intermediação da memória que re-encena o evento evocado não executar essa recapitulação apenas por imagens, mas verbalizando-a para plasmá-la em um livro de memórias. Em ambos os romances pode-se dizer que se ativa o procedimento de narrar e mostrar que converge com as estruturas da imagem cinematográfica. Ilustrarei esse dado com fragmentos de *São Bernardo* e *Pedro Páramo* que possam exemplificar essa modalidade.

Subi a colina. Tinham-se concluído os alicerces desta nossa casa, as paredes começavam a elevar-se. De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que mestre Caetano escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim: pedra miúda voando.

Quando se acabariam aqueles serviços moles? Desgraçadamente faltavam-me recursos para atacá-los firmes. Assim mesmo, lidando com pessoal escasso, à vezes na sexta-feira eu não sabia onde buscar dinheiro para pagar as folhas no sábado.

Fiz algumas perguntas ao pedreiro. Um pedreiro só. As paredes tinham um metro de altura. Se eu empregasse muitos operários, as obras sairiam mais baratas. O paredão do açude não ia para a frente, acuava. E a pedreira, onde uns vultos miudinhos se moviam, era como se em seis meses de trabalho não tivesse sido desfalcada.

Um carro de bois passou lá embaixo; outro carro de bois veio vindo, carregado de tijolos.

[...] Demorei-me até que os serventes levaram as colheres e guardaram as ferramentas. Fiquei só. Os homens da lavoura e os do açude foram debandando também.

Mais tiros na pedreira, os últimos. Pensei no Mendonça. Canalha, Do lado de cá da cerca o algodão pintava, a mamona

crescia nos aceiros da roça; do lado de lá, sapé e espinho. Quantas braças de terra aquele malandro tinha furtado! Felizmente estávamos em paz. De qualquer forma, era-me necessário caminhar depressa.

Desci a ladeira e fui jantar...[...] ⁵⁰³

A água que gotejava das telhas fazia um buraco na areia do quintal. Soava: plás plás e depois plás, na metade de uma folha de louro que dava voltas e revoltas metida na fenda dos tijolos. A tormenta tinha ido embora. Agora, de vez em quando a brisa sacudia os ramos do pé de romã fazendo jorrar uma chuva espessa, estampando a terra com gotas brilhantes que logo se embaçavam. As galinhas, encolhidas como se dormissem, sacudiam de repente suas asas e saíam ao pátio, bicando depressa, agarrando minhocas desenterradas pela chuva. Quando as nuvens corriam, o sol arrancava luz das pedras, coloria tudo de um arco-íris de cores, bebia a água de terra, brincava com a brisa dando brilho às folhas com as quais a brisa brincava. ⁵⁰⁴

Ocorre também que, malgrado a perícia narrativa dos autores e a contundência das histórias, as quatro obras, em que pese alguma diversidade dos programas descritivos, estão firmemente ancoradas em figuras espaciais. A palavra páramo, por exemplo, funciona como um sema que remete a ermo, deserto ou planície, e opera como um dos *leitmotiv* que lhe imprimem coerência topológica e topológica às duas obras; já São Bernardo é o nome de uma propriedade rural localizada em uma região brasileira que evoca, afora os clichês interioranos, relações econômicas e sociais historicamente determinadas.

Deve ser dito que mesmo estando as quatro obras circunscritas a parâmetros de codificação quase geográficos, são o filme *São Bernardo* e principalmente o romance *Pedro Páramo* onde estão os sinais mais prolíferos de uma espacialização radical que se alça como sustento para a significação. No filme brasileiro isso ocorre mediante o estranhamento causado pela maneira em que Leon Hirszman e Lauro Scorel arranjam a câmera, ou como o roteiro se alinha com o livro para compor o que será mostrado, promovendo circunstâncias em que a descrição pode alcançar autonomia semântica, mesmo sem distanciar-se dos sentidos gerais da diegese. Mas é no romance *Pedro Páramo* onde as premissas narrativas parecem outorgar à imaginação do leitor verdadeiros enunciados visuais, certamente ancorados na ostensiva iconografia *mexicanista* desenvolvida nos veículos de comunicação explorados pelos governos pós-revolucionários, portanto de fácil reconhecimento, mas filtrados pela sugestão de outros códigos que ajudam na visualização do modelo de mundo erigido.

⁵⁰³ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *op. cit.* pp. 32 e 33.

⁵⁰⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.* p. 15.

Entre esses códigos ou estruturas da sociedade mexicana, destaco agora a habilidade de Juan Rulfo para traduzir em dado literário, mediante o que se chama de *técnica narrativa*, a linguagem elíptica e antropomórfica que se costuma atribuir aos indígenas e aos camponeses da América Central. A elipse e a personificação -ou prosopopéia ou metagoge-⁵⁰⁵ são também figuras centrais no romance e no filme e não apenas porque se reportam à maneira em que os indígenas apreendem e utilizam o espanhol como segunda língua, mas pelos procedimentos que fazem que no texto esses dados se tornem um elemento cultural estruturado conforme as normas institucionalizadas da narrativa. A utilização radical do tempo narrativo no romance e no filme recorre também às mitologias locais sobre as dimensões do mundo dos vivos e dos mortos, os céus e infernos pré-hispânicos em simbiose com o purgatório, o inferno ou o céu cristão. O fragmento que se segue combina os dados referidos como pertinentes para a composição do mundo de *Pedro Páramo*. Estão presentes a elipse e a personificação em proveito de uma temporalidade alternativa e de uma ilustração visual dos conteúdos relatados, isto é, de uma disposição dos conteúdos da diegese mediante atribuições físicas e distribuição espacial:

Ao amanhecer, grossas gotas de chuva caíam sobre a terra. Soavam ocas ao estampar-se no pó branco e solto dos sulcos. Um pássaro brincalhão cruzou no rés do chão e gemeu imitando o queixume de uma criança; um pouco adiante ouviu-se como ele dava gemidos como de cansaço, e ainda mais longe, lá onde o horizonte começava a se abrir, soltou um soluço e depois uma gargalhada, para tornar a gemer depois.⁵⁰⁶

Se considerarmos apenas esses tópicos do romance, presentes também no filme, percebemos que são ativadas sugestões que nos conscientizam de uma outra racionalidade patente nas maneiras de contar, pouco freqüentes nos romances realistas tradicionais. A despeito de que *Pedro Páramo* não pertença de todo ao gênero realista, esse opera como um subtexto da obra devido à tradição dos romances da Revolução que Juan Rulfo segue. O fato é que essa variedade de sistemas de signos –culturais, narrativos etc.- contribui para a quase pureza de muitas de suas descrições, que atualizam instâncias de formação de imagens muito pontuais, solicitando inclusive do leitor e do espectador habilidades culturais determinadas. Não obstante as séries com autonomia semântica, a fruição e a inteligência da obra são potencializadas por semas parciais que constroem uma espécie de unidade complexa.

No capítulo anterior (3.4) citei o estudo de Ismail Xavier sobre as constantes da estrutura narrativa e suas manifestações no romance e no filme *São Bernardo*. Em “O olhar e a voz”⁵⁰⁷ efetua um exame das manifestações de alguns tópicos dessa estrutura em ambos

⁵⁰⁵ Helena Berinstáin, *Diccionario de Retórica y poética...op.cit.* p.312. A autora chama a personificação de “metáfora sensibilizada” e concerne a atribuir características humanas a seres inanimados.

⁵⁰⁶ *Pedro Páramo, op. cit.*, p. 96.

⁵⁰⁷ Ismail Xavier, “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*”, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 2, 1999.

os discursos e tangencia as anotações que acabei de realizar, mesmo que considere sobretudo as vicissitudes do narrador no romance e seu desdobramento no filme, e eu a descrição, algo que ele apenas alude.

Do filme, retomo a idéia dos créditos iniciais que aparecem sobrepostos à imagem de uma nota de mil réis que tem a figura de uma jovem, mesma que poderia ser tomada para uma possível discussão sobre a função social da mulher no mundo rural, ou na órbita capitalista das relações mercantis etc., o que de alguma maneira será comentado mais adiante. Em definitiva, eu assinalo esse recurso como um exemplo de *descrição quase pura* no filme, de vez que mesmo sendo um sinal -um sema- para as interpretações possíveis que o filme oferecerá, mesmo não detendo o fluxo temporal, creio haver nele algo que se constitui como um sentido autônomo em relação ao restante da obra.

Certamente antecipa um horizonte semântico relacionado com os avatares do capital, que permeia todos os movimentos de significação do texto e do filme, mas ali, ao início da película, aparece como um ente abstrato, como uma figura ainda deslocada de sua função ulterior de reprodução simbólica, e se firma largo tempo como um tema à parte, esperando que o rearticulemos no processo de reconhecimento na expectativa do restante da história. De fato, no romance haverá remissão ao dinheiro em diversas ocasiões, sendo as mais claras quando, no capítulo 3, Paulo Honório comenta que, mais jovem, “o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão...”, ou quando explica ao Luis Padilha que “um conto de réis tem mil notas de dez tostões. Vinte contos de réis são vinte mil notas de dez tostões. Parece que você ignora isto. Fala em vinte mil contos assim com essa carinha, como se dinheiro fosse papel sujo. Dinheiro é dinheiro.”⁵⁰⁸ No filme a mesma coisa acontece, inclusive há uma seqüência em que Paulo Honório dramatiza esse mesmo diálogo com o Padilha e, ademais, há um momento em que o protagonista, contando as posses, coloca uma nota de dois tostões à contraluz para inquirir sua autenticidade, e depois faz o mesmo com uma de dez, figurando o avanço do seu capital.

Reproduzo aqui parte da citação que fiz do artigo de Ismail Xavier no capítulo anterior ensejando, nesse ato de deslocamento, a promoção de uma nova função para sua idéia. Recordo que ele também sugere que o *still* da nota de mil réis semeia o espaço semântico, mas à diferença dele, como ficou patente no parágrafo anterior, para mim a imagem se constitui ainda, naquele instante primordial, como uma unidade à parte e auto-suficiente no filme.

[...] os temas do Capital, da reificação e da inscrição da figura feminina num circuito de poder não precisam da voz para se afirmar; nem mesmo eles se instauram antes que a narrativa propriamente dita se inicie e instale o espaço-tempo da ação diegética.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, *op. cit.*, p.19.

⁵⁰⁹ Ismael Xavier, “O olhar e a voz...”, *op.cit.* p. 135.

As *figuras descritivas* que comentarei a seguir, para concluir com essas reflexões, são constituídas sobretudo pela maneira metafórica de descrição e produção de sentido. Se evocam a projeção das angústias do homem contemporâneo comentadas por Gérard Genette, pode-se dizer que há passagens inteiras das obras que procedem no sentido de desdobrar essas angústias em figuras cujas matérias são mesmo os tópicos sociais mais recorrentes do período da produção. Vimos já como se atualizam os signos do mundo pré-hispânico e da ordem semicolonial em *Pedro Páramo*, romance e filme, as nuances da linguagem mestiça e o mobiliário nacionalista como motores de sentido das obras. Examinados ainda, em *São Bernardo* fundamentalmente, o advento dos conteúdos da modernidade como preceptores das relações sociais, em especial os valores do universo agrário diante do avanço do capitalismo industrial nas sociedades latino-americanas.

Vou expor dois momentos que caracterizam *figuras descritivas fortes*, digamos, ao reproduzirem em estrutura retórica e ficcional esses tópicos em relação às conseqüências sociais do regime de propriedades no Brasil do início do século passado e que tem na figura feminina anunciada ao princípio na nota de mil réis os primeiros indícios. De pronto, pode-se dizer que o encerramento do narrador Paulo Honório, seus solilóquios *consigo* mesmo e *com* o narratário,⁵¹⁰ configuram a metanarrativa, os sinais de reificação etc., como os que se referem aos já aludidos no capítulo anterior, que são naturalizados pelo mundo diegético e que nas descrições ou nas estratégias discursivas dos quatro textos são assentados e em verdade conformam parte dos fundamentos semânticos mais gerais dos textos. Todavia, creio pertinente agora referir dois momentos em que as figuras descritivas que se formam concernem a essa espacialização contemporânea aludida por Gérard Genette e ao movimento de reificação das relações sociais, um procedimento que de alguma maneira vai de encontro ao já aludido, utilizado em *Pedro Páramo*, que concerne à personificação dos objetos inanimados. Aqui, o trajeto é inverso, é o humano que se coisifica.

Ambos os exemplos provêm do filme e dão conta desse movimento de figuração de um estado de coisas, de conformação de uma imagem determinada, sem necessidade de referir-se diretamente a nada, isto é, recorrendo a uma técnica de alusão que estabelece a descrição metafórica, e que neste caso se remetem aos sinais enviados ainda nos créditos iniciais do filme, quando aparece o nota de mil réis e a figura da mulher. Deixam claro também, como já foi referido, a propensão do filme a descrever enquanto narra os acontecimentos.

Primeiro, remeto-me ao momento em que estão à mesa Paulo Honório, João Nogueira, o Gondim, Luís Padilha e seu Ribeiro. Falam de mulheres e da escola que Paulo Honório tenciona fundar, quando um deles sugere que se contrate a professora nova que chegou a Viçosa, Madalena, muito brilhante e bonita. Neste instante o protagonista diz que não está procurando bibelôs e com uma perna de galinha à mão, quebra-lhe o osso, come a

⁵¹⁰ O *solilóquio com o narratário*, neste caso, se estabelece a partir da natureza do texto narrativo que, mesmo em situações de monólogo, por exemplo, está implicitamente destinado a um outro, o leitor, o narratário, o receptor etc.

carne e prossegue conversando. Sabida a sorte que teria Madalena na história, mais ou menos antecipada pelo narrador desde o princípio do relato, esse ato configura-se como uma descrição cujo sentido pode-se atribuir ao papel que lhe reservará Paulo Honório a sua futura esposa.

Outro momento, com a mesma estrutura semântica, corresponde a quando Madalena está caminhando pelos campos de algodão em flor, num quadro quase abstrato de felicidade da jovem professora pobre que se acaba de casar. O corte à cena contígua para Madalena ao lado da máquina de descarregar algodão certamente dispensa exame aqui, conquanto mereça a recordação do tipo metafórico de montagem que Sergei Eisenstein nomeou primeiro como montagem paralela, depois como montagem dialética ou metafórica,⁵¹¹

Disse nos parágrafos anteriores que *São Bernardo* e *Pedro Páramo* têm premissas descritivas claras, considerando que desde os títulos há referências espaciais que motivam os significados.⁵¹² Disse também que as obras estão guarnecidas por estruturas retóricas, poéticas, históricas e sociais que definem seus significados. Esses, ao final da leitura e da expectativa, compreendem um campo semântico que implica associações que são levadas a cabo, afinal de contas, no âmbito dos gêneros em que se inscrevem, das *técnicas narrativas* que empregam e dos modelos de mundo que urdem. Dedicou-se bastante espaço ao exame detalhado da gênese do gênero (3.4), digamos assim, e agora finalizamos a análise das articulações das estruturas descritivas no regime de representação que se apresentam, isto é nas obras.

Dessa maneira, parece incontornável agora a menção às figuras descritivas que mobilizam os dados mais imediatos que a leitura e a expectativa sugerem, exatamente aqueles que nos remetem aos temas sociológicos que em teoria são incorporados como argumentos às obras. Muita tinta foi gasta já no intuito de verificar essa naturalização das figuras e do temário das ciências sociais nos textos de ficção na América Latina, muito embora devamos perceber que em verdade ocorre uma espécie de reflexão múltipla, entre o mundo que condiciona o homem, o homem que condiciona a obra, as obras que condicionam o mundo etc. surgindo daí uma dízima de figuras e simbolizações.

⁵¹¹ Sergei Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1958. Neste texto, Eisenstein faz inclusive uma associação entre o estilo narrativo de Charles Dickens e a montagem de D.W. Griffith (p.225). No Brasil está *A forma do filme*, trad. de Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1977 [1947].

⁵¹² O termo motivação aqui é empregado em dois sentidos. Primeiro, o léxico da lingüística e da semiótica estabelece que um signo motivado é aquele cujo significante corresponde ao referente e não ao significado. São exemplos imperfeitos de motivação lingüística as onomatopéias e algumas prosopopéias. Todavia, é no signo visual ou icônico em que essa modalidade se manifesta mais claramente, dada a pretensa transparência com a qual ocorre. O outro sentido de motivação é o que correntemente entendemos como alentar, incentivar, promover etc.

Capítulo 4

4. *S. Bernardo, Pedro Páramo* e a modernização dos sentidos e dos sentimentos: imagens de consenso em narrativas de convergência

4.1. *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, dos romances aos filmes, uma tradução narrativa da tradição cultural

4.2. Tradição sem ruptura, as idéias em seu lugar e as narrativas de convergência

4.1. *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, dos romances aos filmes, uma tradução narrativa da tradição cultural

Apesar de o tema da adaptação compreender sempre uma dimensão retórica, aqui será observado a partir de um prisma menos sistêmico. Consciente das suas proposições internas, como as que correspondem à mimese e aos métodos de representação, tentarei condicionar essa aderência ontológica da retórica a outros planos especulativos do fenômeno da adaptação. Obedecendo ao raciocínio que venho desenvolvendo neste trabalho, mantenho a perspectiva panorâmica, isto é, à luz de diversos estímulos teóricos tentarei descrever a tradição representativa em que os romances e os filmes estão implicados. A finalidade é orientar a discussão para o movimento que gera o consenso simbólico que toda obra afinal de contas desvela, mas delinear os contornos desse consenso nas adaptações cinematográficas homônimas dos romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*.

Tenho comentado ao longo desta tese que os gêneros narrativos modernos, como o romance e o filme de ficção, podem ser examinados como sedimentações de uma tipologia expressiva. Atento aos ditames da história cultural da América Latina, venho apresentando parte das circunstâncias que se entrelaçaram para que os romances e os filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* se constituíssem como marcos no quadro de representação regional. O método combina a observação de sua composição retórica e poética com o questionamento inicial sobre a maneira em que em sua estrutura, de certo modo, notifica-se a existência de um amplo horizonte histórico e estético e de uma circunstância pontual das sociedades em que foram forjados. Essa escala de observação, construída com argumentos das disciplinas estéticas e da história cultural, acabou revelando um processo subjacente que incorporou proposições do pensamento comunicacional, tais como as funções das chamadas indústrias culturais, na promoção do imaginário nacional dos países da região. São esses planos da institucionalização expressiva que ressaltamos aqui, inquirindo por intermédio de métodos de organização dos sentidos, portanto endossados pela estética, as proposições políticas e históricas, e vice-versa. Por suposto, tem-se como articulador os sistemas epistemológicos, os enunciados e os argumentos que ascenderam com a modernidade.

Os estímulos que levaram os dois romances a serem adaptados ao cinema correspondem a instâncias diversas da vida social. A proposição que me parece pertinente referir como matriz deste capítulo desdobra-se em duas se a invertermos: aqui se reflete sobre a permanência de certos valores sociais na América Latina, entre os que se encontram estruturas poético-retóricas ao longo de todo o século XX e, com a mesma pertinência, sobre os valores retóricos (e estéticos) encarnados em estruturas sociais. Um bom exemplo da permanência de constantes mesmo com essa inversão dos termos, pode ser observado no que correspondente à questão da terra e sua representação nos diferentes formatos discursivos.

Ora como problema empírico, ora como símbolo, a questão da terra e das relações humanas em sociedades que acompanharam com pouca independência o curso da construção de um pensamento moderno pode ser um mote apropriado. O trânsito dos valores de um mundo em que a natureza constituía uma força vital para uma imaginação dominada pela criação técnica, entre os latino-americanos esteve e ainda está perpassado por uma série de experiências intermediárias, nem modernas nem arcaicas, e suscitam estruturas institucionais e modalidades de reflexão que, de algum modo, singularizam nossa participação nesse projeto ocidental.

Por sua vez, a tendência mais relevante do programa da modernidade na região parece ser propiciar os instrumentos para que haja convergência de inúmeros enunciados, formas e conteúdos, em poucos suportes discursivos, e sua conseqüência foi a promoção de uma imaginação consensual. Nessa linha de análise, o problema da terra, por exemplo, figura como um *cronotopos* da representação latino-americana e, quando expresso em clave poética, revela-se grande insuflador de variações formais de cunho dramático e narrativo, que parece demarcar a identidade regional ao mesmo tempo em que permite sua incorporação ao sistema de pensamento do mundo moderno. Mais adiante retomarei essa discussão.

Agora bem, a pauta do diálogo entre grandes agentes da vida social (estéticos, históricos, políticos etc.) pode ser observada na tônica do pensamento europeu e norte-americano sobre nossa produção simbólica, concentrado durante longo tempo, como foi mencionado em capítulos anteriores, num enfoque lastreado pela noção do outro como ser exótico, o que, vale dizer, foi bastante fomentado por nós mesmos. Mantendo o raciocínio anterior, pode-se tentar explicar essa distância simpática entre o centro avançado tecnicamente e as periferias encantadas do ocidente pelo fato de que o processo de passagem do universo rural para o urbano entre eles foi muito mais orgânico do que o nosso, pontuado pela resistência ou pela inapetência dos pressupostos desse processo. A racionalização institucional das esferas da vida em sociedade no formato dos estados nacionais, democrático e capitalista, foi uma empresa civilizadora ideada e processada antes pelos povos da Europa ocidental que por nós. Sem embargo, sempre integramos o horizonte de consecução dessas idéias, o que, vale a nota, apenas agora se concretiza.

Apenas na atualidade, com a urbanização generalizada no continente, fato que supôs a predominância custosa dos valores associados à manutenção do modelo social antes mencionado, e, especialmente com a ascensão, no âmbito das ciências humanas e sociais, dos chamados estudos culturais, a posição de excentricidade se tornou evidente. Todavia, naturalizou-se em seu viés crítico, permitindo posturas revisionistas e menos chanceladas por juízos negativos e pavimentando novas modalidades de reconhecimento. Por isso, se venho mencionando desde o primeiro capítulo as sedimentações históricas, políticas e sociais que se atualizam e se põem em movimento na confecção e na fruição de um texto literário ou de um filme, referia-me sobretudo a que muitas das práticas que legitimam a existência desses textos e desses filmes, e que legitimam a mesma produção de conhecimento na

contemporaneidade, estão condicionadas, entre nós, por essa visão convergente que agora, ao menos no que concerne aos discurso sobre a cultura, nos incorpora como sujeitos de análise.

Com efeito, é no debate sobre a América Latina que a formação de consensos necessários para a manutenção dos esquemas sociais na atualidade aparece como um dado fundamental. Para tratar de ilustrar as idéias anteriores e ao mesmo tempo avançar, procedo aos comentários sobre os movimentos de adaptação fílmica de textos literários, um tema bastante sintomático do atual debate sobre as manifestações culturais na modernidade. Não obstante, partirei de um estudo do crítico estadunidense Robert Stam, que me parece cristalizar as principais questões sobre a cultura institucionalizada surgidas nos últimos trinta anos. Na composição de seu livro *Literature Through Film*⁵¹³ incide tanto um prisma culturalista, que explicita a nova relação de forças históricas que determinam a discussão sobre a cultura, como as principais preocupações de ordem estética que definem parte da reflexão sobre o tema da adaptação, e que nos permitirá levar a termo o capítulo. Como se verá, o livro de Robert Stam respalda, com maior refinamento, a idéia de que nos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* operam uma pulsão conservadora de certos valores sociais, já retratados nos romances, em uma dimensão estética que, em seus procedimentos retóricos, também parecem ser semelhantes aos procedimentos dos romances. Dessa maneira, assuntos recorrentes na discussão sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias estarão presentes no capítulo, da fidelidade à conclusão de que o que em verdade se adapta não é uma história, um conteúdo, mas um complexo cultural que se acomoda, em uma espécie de versão ilustrada, em outro formato discursivo.

Em seu estudo Robert Stam esclarece a adoção da perspectiva que reúne os procedimentos modernos de representação e nossa incursão nessa reflexão. O livro está organizado em duas seções gerais. Primeiro, alinham-se temas universais, tais como a fidelidade nas adaptações, o gênero, o realismo, ao lado de outros mais pontuais, como a questão do realismo mágico e do multiculturalismo. Na segunda seção, ele empreende uma análise de casos. Nessa seção, começa com o *Dom Quixote* de Orson Welles, e faz uso de categorias tais como pós-modernidade e realismo mágico para aproximar-se da obra. Depois, realiza a indefectível abordagem de *Robson Crusoe* e a evolução pela qual passou o enredo nas inúmeras adaptações ao cinema de que foi objeto, notadamente as de países como Brasil e México. Na terceira análise se dedica a romances autoconscientes ou auto-reflexivos (*Self-conscious novels*), em que inclui *Memórias póstumas de Brás Cubas* e sua mais recente adaptação por André Klotzel. Na quarta, fala das versões de *Madame Bovary*. Na quinta discorre sobre o que chama *neurotic narrators* e inclui S.M, o narrador de *A hora da estrela*, 1977, de Clarice Lispector, adaptado por Suzana Amaral, 1984, que conta a história de Macabéia. Na quinta se reporta à *nouvelle vague* francesa e ao *cine-roman* e, na última

⁵¹³ Robert Stam, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Oxford e Victoria, Blackwell Publishing, 2005.

análise, volta ao realismo mágico, ilustrando com *Macunaíma*, 1968, de Joaquim Pedro de Andrade, e apontando o filme como um paradigma desse movimento no cinema.

As possíveis transgressões às chaves convencionais que franqueavam o entendimento do mundo moderno incluídas em suas análises, de perfil pós-colonial, e que consagram a inserção da nossa agenda de preocupações no seio da reflexão contemporânea, serão registradas e ponderadas no seguinte capítulo (5.2).⁵¹⁴ Sem embargo, cumpre mencionar que todas as suas análises de caso combinam as grandes preocupações sobre a adaptação com uma perspectiva historicista. Esse ângulo analítico nos convém bastante como suporte e referência, muito embora os problemas levantados aqui suscitem novas relações. Desde o título do capítulo deixo claro que entendo a adaptação como um movimento de inspiração que uma obra provoca em outra e que os enunciados implícitos em uma atmosfera do tempo são re-elaborados em outro momento, quase como procedimentos intertextuais, como foi explicitado no 4.1. O que podemos chamar de tradução narrativa da tradição cultural supõe a já mencionada cristalização de conjuntos de formas (narrativas) e de conteúdos culturais particulares ou particularizados. Essas vertentes da reflexão estética e cultural norteiam estas linhas, que afinal de contas revela a já aludida dimensão de consenso imaginativo inscrita em todas as obras institucionalizadas.

Quando digo que no livro de Robert Stam está uma chave para desenvolver este capítulo, refiro-me sobretudo a sua grande preocupação com os tópicos fortes do debate sobre a adaptação e seu pendor a observá-la como uma tarefa de convergência ampla, de formas narrativas e de séries históricas. Por exemplo, um grupo freqüente de conceitos que norteiam os estudos sobre as adaptações cinematográficas de obras literárias foi considerado por ele como um dos motes fundamentais em *Literature Through Film*, de vez que trataria de reformular essa série conceitual, dando conta de sua importância e da necessidade de repensá-la para produzir uma nova discussão sobre o tema:

The traditional language of criticism of filmic adaptation of novels, as I have argued elsewhere, has often been extremely judgmental, proliferating in terms of that imply that film has performed a disservice to literature. Terms such as 'infidelity', 'betrayal', 'deformation', 'violation', 'vulgarization', 'bastardization', and 'desecration' proliferate, with each word carrying its specific

⁵¹⁴ Em sua análise do filme *Macunaíma*, Robert Stam, *idem*, pp. 323-338, admite que na filmografia brasileira abundam exemplos de adaptações de obras literárias que são, estas últimas, de alguma maneira, representações de uma atitude dialógica, do ponto de vista dos conteúdos ou mesmo das estruturas dos romances e filmes provindos de tradições ocidentais. Essa atitude dialógica, como ele mesmo menciona, em sua versão mais desabusada, talvez tenha sido inaugurada pelo próprio Mário de Andrade em *Macunaíma*, 1928, e foi paralela às reflexões de Mikhail Bakhtin sobre Pantagruel. Ademais, como um dado significativo, essa reflexão de Mário de Andrade foi quase simultânea à confecção do romance de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, 1930. À página 325 Robert Stam diz: "Indeed, it is fascinating to note that just two years after the publication of *Macunaíma*, the Austrian novelist Robert Musil publish an incomplete version of a novel – *The Man Without Qualities*– whose title recalls the subtitle of *Macunaíma*." A modo de emblema, o romance pode ser considerado como o registro de preocupações coetâneas em diferentes partes do mundo o que, malgrado a dessemelhança entre os tratamentos dado ao tema da identidade, confirma o nosso compromisso em recorrer a modelos considerados alternativos de ver o mundo.

charge of opprobrium. Despite the variety of the accusations, their drift seems always the same –the book was better.⁵¹⁵

A questão da fidelidade é quase incontornável em todo comentário sobre filmes adaptados de romances ou contos. Um clássico estudioso do tema, um pouco distante da linha pós-colonial que complementa a visão de Robert Stam, é Brian McFarlane. Ele, por exemplo, comenta em *Novel to Film*:

Discussion on adaptation has been bedevilled by the fidelity issue, no doubt ascribable in part to the novel's coming first, in part to the ingrained sense of literature's greater respectability in traditional critical circles. [...] Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct 'meaning' which the filmmaker has either adhered to or in some sense violated or tampered with. There will often been a distinction between being faithful to the 'letter', approach which the more sophisticated writer may suggest is no way to ensure a 'successful' adaptation, and to the 'spirit' or 'essence' of the work. Few writers on adaptation have specifically questioned the possibility of fidelity; though some have claimed not to embrace it, they still regard it as a viable choice for the film-maker and a criterion for the critic.⁵¹⁶

O escopo deste capítulo não se desvia compulsoriamente dessas preocupações, mas deixarei o ajuizamento à margem e me concentrarei no assunto da versão cinematográfica das obras literárias como uma atualização de determinadas formas que, à parte, sempre delatam necessidades expressivas, ou um apadrinhamento simbólico do texto literário que garantiria o êxito da empresa, ou confirmaria uma tradição iconográfica e temática. Acresça-se a isso, no caso dos padrões de produção literária e cinematográfica da América Latina, que toda realização desse talhe acaba sugerindo ainda uma posição política.

Vimos já, por exemplo, que nossa incursão ao mundo moderno teve como guia as políticas autoritárias de assimilação de seus postulados definitivos, como a alfabetização, a urbanização, a institucionalização burocrática de instâncias econômicas, políticas e sociais. Ademais, vimos que a tipologia dos atores históricos na região desde a colônia até o século passado, cujos protagonistas até certo ponto colocavam suas experiências individuais ao serviço das restritas estruturas do estado, favorecia a tendência à combinação de proposições diversas em um discurso único, consensual, fosse ele da natureza que fosse. Assim, parecíamos tingir qualquer asseveração com coloração demasiado idiossincrática.

Dessa maneira, neste capítulo trataremos da dimensão alcançada na cinematografia local devido ao pendor à convergência, que se pode observar na adaptação dos romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* ao cinema, em 1971 e 1966. Escusado é recordar o intuito

⁵¹⁵ Robert Stam, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Oxford e Victoria, Blackwell Publishing, 2005, p. 3.

⁵¹⁶ Brian McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 8 e 9.

romântico dos cineastas do terceiro-mundo de retratar o povo, revisar a história de suas nações, atualizar o cume da produção literária em audiovisual com fins didáticos, tal como o romance do século XIX almejou. Como já disse no capítulo 3, a criação do ICAIC em Cuba em 1960 e os manifestos e o cinema de Julio García Espinosa (*Por um cine imperfecto*, 1969), de Glauber Rocha, do argentino Fernando Birri, do boliviano Jorge Sanjinés, do chileno Miguel Litín, os encontros no Festival del *Nuevo Cine Latinoamericano* no balneário chileno de Viña del Mar, em 1967 e 1969, revelam essa posição redentora dos intelectuais no cinema, tal como os escritores no século anterior. De qualquer maneira, é relevante remarcar que ademais de uma pulsão de cunho estético, com remissão direta a formas e conteúdos que permaneciam latentes no campo cultural e intelectual em seu conjunto, as adaptações aqui comentadas reportam-se sobretudo aos modos de organização dos enunciados por parte das instituições modernas, e especialmente nas latino-americanas, híbridas desde os quadros humanos que as conformam e, por conseguinte, com uma reprodução simbólica institucionalizada e visando ao consenso.⁵¹⁷

Como o propósito aqui é recolher mais que os dados intertextuais entre as obras literárias e as obras fílmicas, tentar-se-á guarnecer as quatro obras com a descrição parcial de um regime de representação que de alguma maneira possibilita a remissão às circunstâncias de produção, de reprodução e de recepção dessas obras, cujos traços mais evidentes já foram esboçados nos capítulos anteriores. Portanto, os tópicos clássicos da fidelidade ou mesmo da intertextualidade, malgrado utilizados para aclarar, em capítulos anteriores e mesmo neste, algum ponto dessa transposição de conteúdos compendiados e reproduzidos pelos romances nos filmes, ou na sociedade etc., são apenas tangencialmente categorias de análise aqui. Em verdade, essas categorias limitam a observação do movimento de adaptação a uma atividade retórica e, também, poderiam pressupor que os textos primordiais, os romances, guardam consigo alguma raiz original no que tange aos significados, como se neles estivessem cifradas as maneiras de aceder a alguma dimensão secreta.

Seguindo Robert Stam quando menciona a possibilidade de interpretações que um texto ou um filme geram na leitura ou na expectativa, creio que se deve observar a adaptação como “less a resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. [...] Filmic adaptations get caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and

⁵¹⁷ Em Benjamin Abdala Jr. e (orgs.) *Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil*, São Paulo, Boitempo, 2001, há uma série de estudos que convergem para o tema da formação da modernidade no Brasil e anunciam, sub-repticiamente, a vocação brasileira e até latino-americana de estar na origem e no centro dos conteúdos que conformam o projeto moderno, se é que se pode falar de um projeto moderno. No caso do cinema em particular, creio que os ensaios, já citados, de Ismail Xavier, “Do Golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”; de Miguel Pereira, “Cinema e estado: um drama em três atos” e de Jean-Claude Bernadet, “Os jovens paulistas”, compendiados no livro *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*, *op. cit.* demonstra cabalmente o jogo de interesses que cercam a produção cinematográfica no Brasil, especialmente quando se remontam às instituições estatais criadas nos primeiros anos da ditadura para organizar a produção, como o Instituto Nacional do Cinema (INC), 1966, e depois, em 1969, a Embrafilme, palco de embates entre os grupos do Cinema Novo e os demais.

transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin.”⁵¹⁸

Parto da suposição de que ao se tomar como referência uma obra literária para a confecção de um filme, a despeito da intenção do diretor ou do produtor de reproduzir os efeitos e algum sentido daquela obra na tela, subsiste sempre uma intencionalidade subliminar de pôr em discussão idéias afins previstas, certamente, no ambiente cultural que guarneceu a produção da obra adaptada e da adaptação. Cumpre comentar que, no nosso caso, a reflexão acaba implicando até a escolha do meio ou do suporte para o qual serão transferidos os conteúdos das primeiras.

Como espero haja ficado mais ou menos claro nos capítulos anteriores, o fato de os romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* serem adaptados ao cinema em um período determinado da história, nos arredores da década de 1960, de alguma maneira levanta indagações que concernem ao modo em que alcançaram influência como obras de arte em países da América Latina, o que suscita ainda questões que tangem à formação do regime representativo. A imaginação coletiva, a permanência de certos valores iconográficos, retóricos e humanos locais, as dimensões da modernidade que privilegiávamos ou que podíamos privilegiar, de vez que ainda contávamos com imenso contingente de analfabetos, a ascendência dos meios de comunicação de massa na conformação das identidades, são marcas inequívocas de formação do regime representativo. Se tomamos em conta algumas delas, apresentam-se já os signos que permitem descrever a posição local perante o mundo, mesmo que essa descrição esteja condicionada por estruturas epistemológicas e cognitivas que resultem numa parcialização conjuntural.

Dessa maneira, a semiótica cultural, com forte lastro da antropologia, cujos argumentos incorporam o tópico do diálogo entre sistemas culturais diversos mediante o bojo de possibilidades que o termo da tradução permite, porquanto os dados culturais são observados como dados informativos e organizados em códigos, é uma disciplina que nos permitiria fazer a ponte entre a tradução narrativa da tradição cultural. Não obstante, também apenas tangenciaremos aqui os postulados antropológicos, que serão aclimatados em um vocabulário funcional.⁵¹⁹ Também sob um prisma estritamente estético, entre as vertentes da teoria da adaptação fílmica de obras literárias, creio que aquela que aponta analogias com a teoria da tradução é a que nos poderia ser mais produtiva. Especialmente se tomarmos como eixo a perspectiva de Robert Stam e sua idéia de tradução fílmica.

Recordo que para ele a adaptação *como* tradução encerra uma analogia entre os gêneros. Em geral, uma adaptação cinematográfica, um longa-metragem de ficção, por

⁵¹⁸ Robert Stam, *Literature Through Film*, *op. cit.* p. 5.

⁵¹⁹ Iuri Lotman, “Sobre a tipologia das culturas”, em Boris Schaiderman (org.), *Semiótica rusa*, trad. de Lucy Seki, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 32: “Assim, para nossos propósitos, é importante destacar o princípio de acordo com o qual a cultura é informação.” O autor procede então ao destaque de tais princípios, entre os quais se destacam os conceitos de código e mensagem, aceitos por ele depois de passar pela sanção de Roman Jakobson no âmbito da lingüística, entendendo a língua e a fala como linguagem e esta como um sistema de comunicação. Não se deve perder de vista que Roman Jakobson não entendia a linguagem apenas como um sistema de comunicação, também como um sistema de organização de signos, informativos, estéticos etc.

exemplo, tende a tomar um romance ou um conto como texto ou argumento primordial, e não um poema. Esse fato sugere então a manutenção do gênero (narração) na maioria dos casos de versões cinematográficas.⁵²⁰ Creio que há três motivos básicos para esse fenômeno.

O primeiro se deve a que essa manutenção do gênero obedece a questões poéticas e do campo cultural, como a pertinência do uso de certas figuras, o prestígio cultural da obra adaptada, a necessidade social de sua atualização e, sobretudo, ao formato de sociedade que busca uma imaginação consensual a fim de controlar suas demandas expressivas. O segundo, relaciona-se com a capacidade de o gênero narrativo constituir um modelo de temporalidade e de espacialidade que indica uma analogia com a percepção que se tem do tempo e do espaço no mundo da vida moderna, o que favorece a remissão às experiências de transformação que incidem sobre a razão e as ações humanas. Decerto, reconfiguram essas experiências seguindo um modelo intelectual que as estabiliza.⁵²¹ O terceiro, deve-se ao fato de que a imagem cinematográfica, em movimento (*in motion*), sugere que a captação e a exibição dos dados registrados implicam a ação do tempo. Isto é, por definição, o cinema capta imagens em movimento e sua projeção, ainda que não haja nenhuma manipulação arbitrária por parte do diretor ou do produtor, é recebida pelo espectador como um desdobramento dos procedimentos temporais da vida. Certamente essa impressão é o resultado de uma coincidência entre as experiências do expectador, o ato de expectativa e a origem narrativa do cinematógrafo. Convém adotar a definição que considera a narrativa como transformação de um evento em outro.⁵²²

Portanto, o livro de Robert Stam é adequado como referência em nossa análise porque compendia temas de vários quadrantes teóricos sem perder de vista sua coloração multiculturalista que, ao menos no comentário de certas adaptações, resulta bastante acertada. Ao recuperar argumentos de produção e recepção, revelando a simultaneidade inerente aos processos intertextuais, não olvida a obra *em abstrato*. Sinaliza que a tradição cultural é um horizonte de possibilidades cujas operações de seleção de seus elementos por

⁵²⁰ Não se deve olvidar que há uma teoria da tradução, de corte semiótico e antropológico, que observa mesmo o caráter cultural da versão de um texto matriz em um texto traduzido, gerado. Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987, por exemplo, apresenta uma reflexão fundamental para o tema. Certamente, a origem desse debate está em Iuri Lotman, talvez em *La estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Madri, Siglo XXI, 1978 [1970], livro em que dispensa grande espaço ao tema dos empréstimos culturais e da tradução cultural, que encerra a passagem de dados de um texto a outro texto em outro suporte. Entende, portanto, a cultura como linguagem e como sistema informativo. Também Friedrich Irmen, em “Tipos de textos e relevância da tradução”, *Estudos de tradutologia*, Delton de Matos (ed.), Brasília, Kontakt, 1981, pp. 67-77, relaciona o processo de tradução com o modelo do ato comunicativo que integra emissor-língua de origem-tradutor (como meio ou veículo que intermedeia a informação)-texto-língua meta-receptor-efeito comunicativo. No mesmo compêndio, Hildo Honório do Couto, relaciona a semiótica da cultura com a tradução, falando de mecanismos de recodificação, pp. 9-32. Já Robert Stam, *op. cit.*, p. 6, por exemplo, menciona que as adaptações cinematográficas tendem a traduzir aquele elementos que podem transigir da forma literária para o filme, e associa essa idéia com a teoria dos gêneros, de vez que o que é adaptado é a estrutura genérica e não apenas idéias ou figuras. Enfim, a remissão a essa tendência pode ser larga.

⁵²¹ Acredito serem pertinentes as assertivas de Paul Ricoeur sobre a “identidade estrutural” entre os diversos modos que o discurso narrativo apresenta. *Tiempo y narración*, t. 1, p.39.

⁵²² Volto às definições de narrativa nas quais me baseio, mas apenas citarei a de Benjamin Abdala Júnior, contida em *Introdução à análise da narrativa*, São Paulo, Scipione, 1995, p. 12: “O gênero narrativo é uma forma pela qual o escritor cria uma impressão de objetividade e que se apóia numa dinâmica temporal, com uma sucessão de acontecimentos e transformação dos fatos contados.”

parte das produções de obras pontuais tendem a obedecer a interesses conjunturais, tais como figuras e ações narrativas de moda que compõem o quadro representativo de uma época, ao mesmo tempo em que promove o diálogo inaudito que propicia a mudança de tendências e a manutenção da tradição.

Ademais, ao entrar no tema da adaptação e do gênero (da adaptação do gênero) Robert Stam traz à baila assuntos já digeridos pela crítica e que concernem ao legado da narrativa literária para a formação da narrativa cinematográfica, tópico que teve entre os formalistas russos e para o cineasta Sergei Eisenstein um caráter definitivo na constituição das modalidades cinematográficas hoje correntes, como o longa-metragem de ficção, ou os subgêneros temáticos, como a comédia romântica, o *western*, o cinema *noir*.⁵²³ Inclusive, como é sabido, Sergei Eisenstein atribui a montagem paralela *inventada* por D. W. Griffith a Charles Dickens e em mais de um ensaio discorre sobre o cinema teatral e o cinema narrativo, em alusão ao caráter cênico das primeiras obras do cinema mudo (talvez devido à imobilidade e à falta de rodas e de visor das primeiras câmeras) e à passagem para um cinema temporal, fluido e narrativo a partir de *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

Com a finalidade de dar alguma objetividade aos comentários, tentarei aplicar os temas anteriores à análise pontual das adaptações dos romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*. Recordarei para tal finalidade tópicos que compõem capítulos anteriores, como são o autoritarismo, o nacionalismo, a era pós-revolucionária no México, a era Vargas no Brasil, o rompimento do realismo naturalista dos romances da *Revolución* com a publicação de *Pedro Páramo*, e o realismo regionalista introspectivo inaugurado por *S. Bernardo*, o papel das vanguardas históricas e das vanguardas dos anos de 1960 nesse processo etc. Sem fixação por nenhum desses temas, procederei numa associação mais ou menos livre entre assuntos da história social e da história das formas, visando a dar um panorama do quadro representativo das narrativas literárias e cinematográficas no Brasil e no México e, simultaneamente, da maneira como as quatro obras lidam com os enunciados da modernidade, como os encarnam ou como os re-elaboram. É nesse sentido que a noção de imaginação consensual se atualiza no capítulo também.

Convém recordar o que foi dito em capítulos anteriores sobre a grande incidência da historiografia na confecção dos filmes no México e no Brasil. Muito embora por motivos diversos, há uma sugestão para essa tendência que une os dois países.⁵²⁴ A reflexão sobre a identidade nacional passa sempre pelas manifestações expressivas institucionalizadas, dado que são elas que registram uma posição sobre a formação dessa identidade, auxiliando assim, simultaneamente, na tarefa de sua constituição.⁵²⁵ O registro histórico propicia os

⁵²³ Como as obras dos formalistas já foram antes mencionados, agora registro apenas o livro de Sergei Eisenstein vertido ao português como *A forma do filme*, trad. de Teresa Otoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990 [1949].

⁵²⁴ O livro *Cinema e história do Brasil*, de Jean-Claude Bernadet e Alcides Freire Ramos, São Paulo, Contexto, 1988, faz um panorama dos grandes temas do cinema histórico no Brasil.

⁵²⁵ Sobre esse particular, o texto de Marc Ferro, "O filme: uma contra-análise da sociedade?", em Jacques Le Goff e Pierre Nora (orgs.), *História: novos objetos*, trad. de Theo Santiago, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, pp.

rudimentos para a elaboração do relato de ficção, cuja verossimilhança é sancionada por outras elaborações discursivas. Faz-se portanto uma adaptação discursiva, tal como ocorre na passagem do romance ao filme. Por exemplo, de acordo com Francisco Peredo, no caso do México, houve momentos em que os filmes com temas históricos representaram 43 por cento da produção.⁵²⁶ Já segundo Aurelio de los Reyes, o romance realista mexicano do século XIX seria a base para grande parte das adaptações ao cinema na primeira metade do século XX, especialmente naqueles momentos em que o discurso nacionalista no México se fragmentava, no plano da representação simbólica, em uma tendência revolucionária e outra conservadora.⁵²⁷ Como já foi parcialmente citado, no Brasil, Jean-Claude Bernadet e Ismail Xavier, entre outros, fizeram estudos semelhantes.⁵²⁸

Essa importância do argumento da história factual na cinematografia das duas nações parece indicar uma necessidade de discussão de temas que em geral concernem à identidade nacional. Ocorreu assim na literatura também, como vimos no item 3.4. desta tese, com boa parte dos textos a refletir sobre problemas cuja referência no fato social é patente, gerando o que chamei de *ensaísmo*. É nesse quadro de relações que nossas obras se encontram e se erigem como modelos de representação, recorrendo a um modo da mimese cuja remissão imediata, no plano dos conteúdos, são os discursos das ciências sociais sobre os processos de formação das sociedades nacionais, e no plano da expressão formal, os procedimentos retóricos e poéticos que as vanguardas sinalizaram como renovadores. É também nesse quadro, então, que observamos o movimento da adaptação cinematográfica da obra literária como uma tradução retórica e poética (tradução ao cinema de elementos que, antes, compunham apenas o gênero narrativo literário), e uma tradução de ambiência histórica e social que obedece a uma preocupação pela coerência e credibilidade cultural. Essa tradução, sem embargo de sua relativa autonomia expressiva, está suposta na necessidade de consensos discursivos que projetem consensos da imaginação na sociedade moderna.

No capítulo 4, quando tratei da descrição como uma figura de grande relevância para a composição semântica das quatro obras, deixei claro que a questão da espacialidade, ou mais especificamente, do *lugar narrado* nos romances e nos filmes, confirma a vocação referencial da literatura e do cinema brasileiro e mexicano. Muito embora pareça estar às raias da banalização, creio que esse comentário problematiza questões retórico-poéticas das obras mencionadas, porquanto elas se apresentam como suporte para argumentos análogos aos gerados pela história do Brasil e do México quando tratam de certos conflitos regionais. Ademais, quis aclarar que as modalidades narrativas do romance brasileiro e mexicano,

199-213, ou mesmo o estudo de João Carlos Rodrigues, *O brasileiro e o cinema*, Rio de Janeiro, Globo, 1988, podem ser uma boa introdução ao tema.

⁵²⁶ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, op.cit. p. 485.

⁵²⁷ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, op. cit. pp. 133-140.

⁵²⁸ Ismail Xavier, "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor", em *O desafio do cinema. A política do estado e a política dos autores*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp. 7-46.

ambos com tradição realista forte, foi questionada pelos romances e depois pelos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, o que, no caso, significou que os dois filmes fossem, nos termos da crítica mais conservadora, *fiéis* aos textos.

Contudo, essa fidelidade também deve ser alçada à condição de dado cultural. Antes do movimento do Cinema Novo e do *Grupo Nuevo Cine* no México, iniciado em 1961, as filmografias brasileira e mexicana estavam calcadas em modalidades narrativas despojadas da intenção da experimentação e da transcendência estética.⁵²⁹ Salvo no caso da poética de um Mário Peixoto e das figuras fotográficas logradas pelo primeiro Gabriel Figueroa, é difícil encontrar alguma perspectiva entre os diretores e técnicos de ambos os países que visem a uma organização visual que não esteja estritamente voltada para a explicitação do argumento central do filme, isto é, que não esteja debruçado sobre a necessidade de apresentar a anedota de maneira clara e informativa. Com as rupturas das vanguardas literárias de inícios do século XX, os romances de ambos os países se encaminharam rapidamente para uma incorporação dos procedimentos inovadores. Mas no caso do cinema, como recorda Fernão Ramos num artigo publicado na *Folha de São Paulo*, o modernismo experimental de Luis Buñuel, Germaine Dulac ou de Man Ray, do decênio de 1920, apenas foi naturalizado nos filmes a partir de *Cidadão Kane*, 1941, de Orson Welles.⁵³⁰

No Brasil e no México, a comédia e o melodrama foram os gêneros mais requisitados e seu predomínio pouco favoreceu uma busca formal que gerasse efeitos que fossem além das lágrimas e da risada. *Pedro Páramo* e *S. Bernardo* foram películas realizadas num momento de inflexão da norma das cinematografias nacionais, tal como os romances haviam sido nos primeiros cinquenta anos do século. As primeiras metas estipuladas no *Manifiesto del Grupo Nuevo Cine*, por exemplo, são:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano [...]
2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad [...]
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas [...]

Observa-se que, muito embora bastante inócuos em seus postulados, os jovens que subscreveram o manifesto exprimiam uma ordem de idéias que denotam as normas da produção cinematográfica mexicana e mesmo latino-americana. Dessa maneira, o fato de *Pedro Páramo* e *S. Bernardo* serem produzidos na segunda metade do século XX e resultarem formalmente *fiéis* aos romances, sobretudo por visarem a reproduzir no cinema figuras logradas na literatura, denota essa absorção lenta e decantada, em ambos os países, dos procedimentos que projetavam as inquietações políticas e estéticas do homem moderno

⁵²⁹ Recordo que o movimento do *cineclubismo* no México se consolidou com o *Manifiesto del Grupo Nuevo Cine* em 1961.

⁵³⁰ Fernão Ramos, “Rumos do cinema”, *Folha de São Paulo*, 12 de agosto de 2007, *Caderno Mais!* p.6.

que as vanguardas literárias dos primeiros decênios do século tentavam projetar. No nosso caso denota também que os conteúdos problematizados nos romances permaneciam como protagonistas da imaginação nacional anos mais tarde, sempre à espera de serem recuperados em novo suporte.

Há situações gerais e pontuais que correspondem à história política e social dos países que se produzem ao início do século e parecem ser repisadas na segunda metade ou que constituem um *continuum* histórico. A Revolução Mexicana primeiro e a Revolução Cubana depois, de grande repercussão no mundo hispânico, o Estado Novo e a ditadura militar no caso do Brasil, ilustram essa concordância de atmosfera em dois períodos do século. O paralelo no campo da cultura institucionalizada são as vanguardas do decênio de 1920 e as vanguardas concretistas e tropicalistas, nas décadas de 1950 e 1960. Se nos detivermos nelas, concluímos que têm postulados bastante semelhantes. Em que pese as *neovanguardas* incorporarem os avanços e estilos da comunicação de massas, de fato esse pressuposto estava contido, indiretamente, nos programas e manifestos das vanguardas históricas, em muitos casos baseadas no futurismo.⁵³¹

Esse complexo de informação, que se pode considerar mesmo como um *continuum*, certamente guarneceu a criação simbólica institucionalizada de ambas as nações, devido a que propiciavam embates intelectuais candentes que repercutiram no regime de representação que, de alguma maneira, projetava as opiniões e a auto-imagem de uma parte da sociedade. A atualização do nacionalismo e do debate entre o local e o global, primeiro na antropofagia e na *novela de la Revolución*, depois no movimento tropicalista, resume, em grandes linhas, os argumentos formais e de conteúdo que permearam o processo de modernização institucional e discursiva das sociedades latino-americanas, que desde a independência estava em franca construção de sua tradição simbólica, em muitos casos solapada pelos argumentos mais radicais da modernidade européia.

Como vimos no 4.2, por exemplo, essa dicotomia entre local e global desaguou nos modos de representação, primeiro na literatura e depois no filme. No plano da expressão, as experiências dos europeus e norte-americanos com a temporalidade narrativa, que se distanciava do causal, com a introspecção e a subjetividade como elementos geradores de sentido, o procedimento de metanarrativas (com relatos dentro de relatos etc.), se constituíram como componentes do conjunto de novas proposições que a ficção literária explorou ostensivamente a partir de inícios do século e que o cinema, mais lentamente, ao menos no Brasil e no México, foi re-elaborando.

No caso específico dos filmes aqui analisados, vemos que a fatura dessa fidelidade é bastante deficitária para o *Pedro Páramo* de Carlos Velo, mas resultou positiva para o *S. Bernardo* de Leon Hirzsmann. Sem pretender dar outra razão para esse fato que as

⁵³¹ Não custa recordar que desde o futurismo até a Bauhaus, ou até o funcionalismo e o concretismo de meados do século XX, a idéia de modernização dos procedimentos artísticos atendia a uma sensibilidade que incorporava o avanço técnico, de origem burguês-capitalista, em suas diretrizes. A engenharia e o desenho industrial se tornaram tributários de argumentos antes reservados à arte.

comentadas no capítulo anterior, apenas expõe-se a sugestão de que, ao querer manter todo o aparelho de figuras narrativas que o romance *Pedro Páramo* apresenta, que afinal de contas tem um substrato de liberdade crítica em relação à *Revolución* como evento histórico e também o tem em relação aos modelos de representação que ela suscitou (o naturalismo da *novela de la Revolución*), o filme de Carlos Velo ficou congelado na intenção de replicar a técnica, literalmente, em uma conjuntura nacional de todo diversa, em que as diretrizes da Revolução Mexicana estavam neutralizadas pelas instituições do estado liberal e autoritário e o regime de representação havia já abolido a iconografia rural nacionalista do horizonte do bom gosto burguês. No país, se havia certo clima de renovação propiciado pela Revolução Cubana, pelas neovanguardas artísticas e pelos movimentos cinematográficos, o nacionalismo pitoresco dos melodramas e da *comedias rancheras*, e que o diretor de fotografia de *Pedro Páramo*, Gabriel Figueroa, fora um dos articuladores, não mais cabia nos parâmetros da nova sensibilidade.

Já no *S. Bernardo* de Leon Hirzsmann, nessa tônica de tradução narrativa da tradição cultural, manteve-se a linha da discricção nos procedimentos formais e também a força no conteúdo social que Graciliano Ramos imprimiu ao romance, mas o diretor aproveitou qualquer margem para fazer mínimas *adaptações* que lhe conferiram estatura de obra de arte ao filme tanto quanto ao texto. É isso sem prejuízo do realismo social do chamado romance do nordeste, do qual, inclusive, manteve a especificidade que o livro de Graciliano Ramos demonstrava em face dos demais, qual seja, a introspecção radical contida na voz e na perspectiva onisciente de Paulo Honório, que interpreta e trata de registrar numa narrativa escrita (o romance que ele tenta escrever) a sua própria história em passado e em presente. O diretor brasileiro encarnou, no cinema, a obra e o espírito do romance, sutilmente ajustando-o aos parâmetros da sensibilidade e aos eventos políticos dos anos de 1960/1970 no país, que, como já disse, podiam ser considerados, com as proporções guardadas, homólogos aos do período de gestação e primeira recepção do romance.

Aqui as coincidências entre ambos os períodos, no que tange ao nacionalismo, por exemplo, é que na versão antropofágica e libertadora do modernismo do decênio de 1920, absorveram-se técnicas oriundas da reflexão européia sobre os modos de representação, e digeriu-se em conteúdos ironicamente idiossincráticos. Também na versão mais recente, em pleno auge dos discursos sobre o imperialismo político norte-americano, absorveu-se o *pop* internacional, os estímulos dos meios de comunicação de massa em movimentos que incorporaram vários enunciados e que ganharam relevância com a emergência dos Estados Unidos como força econômica, militar e política. Contudo, achou-se a chave irônica do tropicalismo para abrir uma porta para a contestação, e isso tanto no plano estético como nos quadros históricos, que o autoritarismo e a repressão interna cuidavam de replicar.

Não obstante o que importa ponderar aqui não seja apenas a impressão estética das obras, mas as convergências do seu arranjo expressivo e de sua estrutura temática, os comentários sobre os quadros históricos (da história política e da história das artes) são

bastante reveladores para esse movimento de adaptação de formas da tradição. Uma linha paradigmática do que se quer dar a entender neste capítulo vem sendo reiterada com as incansáveis análises da adaptação de *Macunaíma*, 1928, de Mário de Andrade, ao cinema, 1968, por Joaquim Pedro de Andrade. O livro de Robert Stam, *Literature Through Film*, malgrado o acentuado ponto de vista culturalista, marca bem essas analogias da história da política e da história das formas na adaptação de *Macunaíma*.

Ao se considerar os vínculos formais e temáticos entre obras literárias do modernismo adaptadas ao cinema no decênio de 1960, creio que o caso de *Macunaíma* é mesmo um dos mais intrigantes e estudados pelos interessados em história da cultura na América Latina. O livro de Robert Stam já mencionado, por exemplo, tem como lastro o ensaio *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo ao cinema novo*, de Randal Johnson, cuja pesquisa foi feita no Brasil entre 1975 e 1976 e publicada em 1982, e que parece haver gerado ainda os estudos de Ismail Xavier de 1985 e 1993, entre outros (com ênfase no dossiê da *Cinemais*, 1997, dedicado à adaptação).⁵³² Ademais, inúmeros são os estudos que vinculam ambos os períodos, seja no que tange aos movimentos artísticos, com o mítico resgate de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenado em 1967 por José Celso Martinez Correa, em plena ditadura militar, seja pelo aspecto do autoritarismo político.

O caso de Robert Stam é excepcional porque atribui ao romance-rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*, entre outras coisas, a distinção de ser “The Mother of Magic Realism”. Ademais, diz sobre a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade:

Rarely has a film so brilliantly realized the artistic and political possibilities of adaptation as the 1968 film adaptation of *Macunaíma* by Joaquim Pedro de Andrade. Like the novel in his own period, the film crystallized for its historical moment a wide diversity of cultural energies. Just as the novel formed the point of convergence of Brazilian popular culture and the European avant-gardes, the adaptation condenses at least three major currents: the cinematic modernism of Cinema Novo, the proleptic postmodernism of the pop movement called “Tropicalia”, and the radical revolutionary politics of 1968 and tricontinental Third Worldism, all mixed up with the international “counterculture” as expressed within the harsh constraints of US-supported Third World dictatorship. Made during the period of dictatorship that begin with the coup d’état 1964, *Macunaíma* also constitutes a sterling example of adaptation as a trampoline for political critique within an extremely censorious situation.

Of the two poles of the cannibalist metaphor –the positive pole of aboriginal matriarchy and communalism and the negative pole of the exploitative Social Darwinism implicit in savage capitalism – Joaquim Pedro de Andrade’s 1968 adaptation of *Macunaíma* clearly emphasizes the negative pole. Fusing the

⁵³² Randal Johnson, *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, trad. de Aparecida de Godoy Johnson, São Paulo, T.A. Queiroz, 1982. De Ismail Xavier cito especialmente o estudo “Macunaíma: as ilusões da eterna infância”, em *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993, pp. 139-158. Na revista *Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 6, Julho/agosto, 1997, especialmente os textos “A décima musa. Mário de Andrade e o cinema”, pp.43-86, e “O Cinema Novo e o Modernismo”, pp. 87-110.

themes of Oswald de Andrade's modernism with the theme of cannibalism that runs through *Macunaima*, the director turns cannibalism into the springboard for a critique of repressive military rule and the predatory capitalism model of shortlived Brazilian "economic miracle".⁵³³

Parece importante citar ainda que Robert Stam considera a categoria de canibalismo crucial para a significação do filme, devido às implicações que essa ganha se observada no contexto histórico da película. De fato, Robert Stam toma o texto que Joaquim Pedro de Andrade escreveu para o cartaz do filme quando foi projetado no Festival de Veneza, que pode nos servir para aclarar nossas próprias palavras mediante o paralelo que o diretor elabora entre o canibalismo físico ou biológico, durante a colônia, o conceito de cultural de canibalismo dos modernistas e os procedimentos artísticos e sociais canibalistas das neovanguardas brasileiras, totalmente condicionadas pela ditadura militar:

Canibalism is an exemplary mode of consumerism by underdeveloped peoples. In particular, the Brazilian Indians, immediately after having been "discovered" by the first colonizers, had the rare opportunity of selecting their Portuguese-supplied bishop, Dom Pedro Fernandes Sardinha, whom they devoured in a memorable meal. It is not by accident that the revolutionary artists of the 1920s –the Modernists- dated their Canibal Manifesto "the year Bishop Sardinha was swallowed". Today we can clearly note that nothing has changed. The traditionally dominant, conservative social classes continue their control of the power structure – and we rediscover cannibalism...The present work relationships, as well as the relationships between people – social, political and economic- are still, basically, cannibalistic. Those who can, "eat" others through their consumption of products, or even more directly in sexual relationships. Cannibalism has merely institutionalized and cleverly disguised itself...Meanwhile, voraciously, nations devour their people. *Macunaima*....is the story of a Brazilian devoured by Brazil.⁵³⁴

É essa analogia complexa que transcende o termo fidelidade ou mesmo intertextualidade quando se trata de adaptações em geral e, em particular, de adaptações na América Latina no século XX. Por isso, o que anima este capítulo é considerar as adaptações cinematográficas de *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* uma tradução da tradição narrativa dos

⁵³³ Robert Stam, *Literature Through Film...op. cit.* p. 329. A seguir cito o que o autor diz do romance de Mário de Andrade, p. 323: "[...] *Macunaima*, written in 1928 and adapted for the cinema four decades later, formed the novelistic epitome of the modernist movement and a powerful (albeit rarely recognized) precursor of "magic realism". Just as the European avant-garden became "advanced" by drawing on the "archaic" elements of indigenous Brazilian culture, elements less "pre-modern" (a term that embeds modernity as *telos*) than "para-modern". The distinction between archaic and modernist, in the case of *Macunaima*, is non-pertinent as both modernism and modernist, in the case of *Macunaima*, is non-pertinent as both modernism and indigenous narrative arts share a refusal of the conventions of mimetic realism. It is thus less a question of juxtaposing the archaic and the modern than of deploying the archaic in order, paradoxically, to modernize, in a dissonant temporality which combines a past imaginary *communitas* with an equally imaginary future utopia. *Macunaima* is an brilliant example of what I would call "archaic (post) modernist", in that it uses the ancient myths of the Amazon within a proto-postmodernist collage aesthetic."

⁵³⁴ Idem, p. 330.

dois países em que se produziram as obras, de vez que reconhece, sempre, que qualquer adaptação fílmica de obra literária está condicionada por algo que ultrapassa o impulso estético, criativo, aparentemente gratuito. Caso contrário, não se tomaria um argumento e um modelo de expressão como base explícita para a criação, faz-se a tentativa de uma obra original.

Nessa tônica, tenho observado que as adaptações no cinema em geral obedecem a algumas diretrizes que concernem especialmente aos regimes de produção de cada região. Por exemplo, o cinema de Hollywood soe adaptar obras literárias sem a pretensão de dar um lastro de autoridade intelectual efetivo a seus filmes, o que parece ocorrer menos no cinema francês, por exemplo. Se há uma boa trama em um livro esse pode servir para sua transposição ao cinema, independentemente de aspectos mais específicos do texto como obra de arte.

Nesse sentido, Alfred Hitchcock é um exemplo clássico. O diretor filmou inúmeras adaptações de obras sem prestígio literário e as transformou em bons filmes, instrumentalizando a trama cuja composição literária não logrou elevar à dimensão de obra prima para compor seqüências extraordinárias. No livro de entrevistas que François Truffaut fez com o diretor britânico ele perguntou: “[...] Many of your admirers would like to see you undertake the screen version of such a major classic as Dostoyevsky’s *Crime and Punishment*, for instance...” A resposta resume o que eu disse sobre boa parte das adaptações no cinema de Hollywood: “Well, I shall never do that, precisely because *Crime and Punishment* is somebody else’s achievement. There’s been a lot of talk about the way in which Hollywood directors distort literary masterpieces. I’ll have no part of that! What I do is to read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget all about the book and start to creat cinema.”⁵³⁵

O caso do cinema francês é diverso. Se tomarmos como base *Madame Bovary*, por exemplo, vemos que o romance de Gustave Flaubert foi adaptado várias vezes e sempre com a intenção de recriar o prestígio artístico do livro no cinema. Entre os diretores que o fizeram estão Jean Renoir, 1934, Vincent Minnelli, 1949, e Claude Chabrol, 1991, e os aspectos mais relevantes de todas elas é a reverência ao texto ou ao mito em torno dele. Muito mais próximos ao romance como base narrativa são os filmes dos dois franceses, que parecem buscar as filigranas do estilo de Gustave Flaubert e citá-los nos filmes. Mas é o norte-americano Vincent Minnelli, cujo filme estabelece um sistema de referências que dá prioridade a aspectos do campo cultural da época de escrita e publicação de *Madame Bovary*, 1857, como o processo sofrido por Flaubert por obscenidade, em prejuízo da tipologia das figuras narrativas. Robert Stam recorda, por exemplo, que no filme do norte-americano, “The novel’s narrator is largely implicit, a diffuse agency to be inferred on the basis

⁵³⁵ François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Nova York, Simon and Schuster, 1983, p. 71. Ainda para ilustrar essa idéia, da obscura Daphne du Maurier, por exemplo, Alfred Hitchcock filmou *Jamaica Inn*, 1939, *Rebecca*, 1940, *The Birds*, 1963 etc., filmes geniais baseados em obras simplistas.

of style and tone and other subtle textual cues. Minnelli's narrator, in contrast, is physically embodied, particularized through posture, body language, timbre and grain of voice."⁵³⁶

Nas adaptações de textos latino-americanos por cineastas latino-americanos, como *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, certamente o prestígio artístico dos romances e seus autores e as particularidades estruturais das obras tiveram influxo na disposição de vertê-las ao cinema. Mas entre nós, ao menos até os anos de 1980, nota-se a predominância das circunstâncias históricas e sociais como gerador subliminar ou explícito da significação dos filmes. Ismail Xavier, por exemplo, tende a chamar de alegóricas essas adaptações atravessadas por referências históricas, por encerrarem uma espécie de analogia crítica do estado de coisas da sociedade.⁵³⁷ Há nessas obras indícios de uma tradição representativa que está além do marco simbólico, e remite ao discurso das ciências sociais sobre a região e à mesma realidade histórica.

⁵³⁶ Robert Stam, *op. cit.* p. 167.

⁵³⁷ Ismail Xavier em "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor", em *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*, *op. cit.* pp. 7-45.

4.2. Tradição sem ruptura, as idéias em seu lugar e as narrativas de convergência

Neste capítulo interarei fazer um resumo dos precedentes e oferecer uma síntese com as conclusões alcançadas até agora. Não obstante, darei ênfase à discussão teórica abstrata de temas que permeiam todo o trabalho, cuja aplicação aos romances e filmes realizada antes, aqui será tão-somente evocada. Vejo-o sobretudo como uma justificação dos apartados anteriores e do método culturalista que venho utilizando.

O tema da tradição e da ruptura pode ser encontrado na base do pensamento latino-americano sobre a cultura na modernidade. Aqui a ansiedade da influência se manifestou desde sempre. Mormente entre as elites produtoras e reprodutoras de opinião pública, chegou a ter conseqüências delirantes, a ponto de provocar o que Roberto Schwarz chamou de mal-estar intelectual.⁵³⁸ Isso porque o estágio imitativo do processo de aquisição e transmissão das formas discursivas ocidentais entre nós projetava sobretudo o viés da nossa dependência em relação às metrópoles, ao invés de apenas franquear o acesso à síntese cultural. Não estranha, portanto, ser a crítica às noções de realismo e nacionalismo (elas mesmas importadas) o que nos levou a solucionar provisoriamente a tensão causada pelo fato de não criarmos nada novo em matéria de cultura moderna.

Foi com o advento das vanguardas que a função das noções de realismo e nacionalismo adquiriram nuances imprevisíveis, favorecendo a substituição paulatina do complexo de êmulo por uma perspectiva mais pragmática, inclusive no âmbito artístico. Inicialmente, o realismo foi questionado de dentro, como sinal da crise da representação que os discursos da arte e sobre a arte vinham manifestando.⁵³⁹ Já o nacionalismo, no Brasil e em diversos países da região (Argentina, Peru, Uruguai etc.)⁵⁴⁰ despiu-se da roupagem oficial e ganhou uma conotação irônica e até cínica. Os desdobramentos dessas modalidades na América Latina proporcionaram a chave para distender as idéias e revelar os conteúdos que sobressairiam no pensamento sobre a cultura. Basicamente, se aplacaria a urgência de

⁵³⁸ Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [1987], p. 35.

⁵³⁹ Não farei a genealogia dos termos realismo mágico e real maravilhoso. Na América hispânica, parece que intermediado por traduções de Ortega y Gasset do alemão, Jorge Luis Borges chegou a indagar-se sobre o tema mais de uma vez (“Narrativa, arte y magia” ou “Magias parciales del Quijote” entre outros). Mesmo assim, me reporto ao afamado “Prólogo” de Alejo Carpentier ao romance *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, em que discorre sobre o tema da especificidade do fantástico na literatura da América Latina em contraposição ao surrealismo.

⁵⁴⁰ Na Argentina, O manifesto *Martín Fierro*, escrito por Jorge Luís Borges em 1924, reclama uma figura da mitologia gauchesca atualizada pelo *Ultraísmo*. No Peru, a revista *Amauta*, organizada por José Carlos Mariátegui em 1926, e o “Prólogo-manifesto”, de 1924, tratam de reacender o orgulho pelo próprio em chave mestiça, não apenas indígena, mesmo que seja um país de predominância ameríndia. No Uruguai, Fernán Silva Valdés publica o manifesto *nativista* em um texto intitulado originalmente “Contestando a la encuesta de La Cruz del Sur”, em 1927. Nessas linhas se discorre sobre a pertinência de uma renovação do tema nacional, agora incorporado ao nativismo, em relação ao movimento *criollo*, o *criollismo*, tipificando o nacionalismo hispano-americano após a independência da Espanha no século XIX. Em todos a constante era a assunção dos movimentos lingüísticos e culturais regionais em detrimento da língua e do estilo padrão europeus. Os detalhes dos movimentos de vanguarda na América de expressão castelhana podem ser encontrados em Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en América Latina (manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

rompimento com a tradição e se explicitaria uma variante histórica que a própria modernidade instituiu, isto é, o ânimo de renovar sem romper, que, decerto, aparenta ter algo de conservador.⁵⁴¹

No Brasil, quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade trouxeram a categoria de antropofagia para o sistema interpretativo da cultura local e as operações de consumo, processamento e reprocessamento se tornaram os termos que determinaram o novo método de aproximação, anunciaram também um programa. No âmbito hispânico a categoria de transculturação, criada por Fernando Ortiz, teve atuação semelhante, malgrado nele a síntese se reportasse a uma atitude mais cerebral do que nossa voracidade de cultura. Não obstante, foi outro cubano, Alejo Carpentier, quem cunhou o termo realismo maravilhoso para especificar o que ocorria com certos procedimentos relacionados com a mimese na literatura latino-americana, em contraste com o surrealismo europeu.⁵⁴² Tanto a antropofagia, como a transculturação e o real maravilhoso (ou o realismo mágico) seriam noções determinantes para se compreender o movimento de modernização do discurso sobre a cultura na região, uma modernização que pela primeira vez não supunha a anulação do passado.⁵⁴³

⁵⁴¹ Mais à frente recordaremos que Octavio Paz disse ser o grande mote da modernidade o desenvolvimento de uma historicidade representada pela tradição da ruptura e pela ruptura da tradição. Note-se que esse é um movimento dialético perfeito que, em princípio, anula qualquer refutação, pois as contempla não como silogismo, mas como um argumento sistêmico, composto de duas premissas cuja derivação é apenas latente, e não conclusiva. Na atualidade, sente-se que esse modelo está em aparente suspensão em algumas séries da produção social, como no campo da arte por exemplo. Aí não há sequer intenção de se romper com nada e sim de se prosseguir com os últimos arroubos de subversão que as vanguardas apresentaram. Talvez isso signifique mesmo o fim dos movimentos artísticos tal como os conhecemos, ademais de confirmar a neutralização que os argumentos retóricos de Octavio Paz supõem. Por certo, renovar sem romper indica também a ascensão de uma razão conservadora, não revolucionária.

⁵⁴² Robert Stam, em *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, op. cit. pp. 318 faz um síntese, à luz das teorias pós-coloniais, das supostas razões que suscitaram a adoção do termo real maravilhoso e mais tarde realismo mágico por vários escritores e críticos para definir a peculiaridade do procedimento que subvertia o realismo clássico e também o tipo de narrativas fantásticas até então produzidas por escritores europeus e norte-americanos: “Since Latin America has been economically, politically, and culturally marginalized, critics such as Emir Rodriguez Monegal and Haroldo de Campos argue, its best artists have made this marginalization, this ironic sense of belonging to two cultures –one’s own and that of the metropolitan centers of power – absolutely central to their work. As necessarily bicultural and often tri-cultural people, Latin American artists and intellectuals inhabit a peculiar realm of irony where words and images are seldom taken at face value, whence the paradigmatic importance of parody and carnivalization as ‘ambivalent’ solutions within a situation of cultural asymmetry. Latin American art is necessarily parodic, caught in specular games of doubling and redoubling [...]”. Antes, o autor já havia dito, comparando as vanguardas européias com as latino-americanas (310): “What was remote and metaphoric for European modernists –magic,carnival, anthropophagy- became more familiar and quase-literal within th ‘quotidian surrealism’ of Latin American life. The heterogeneous cultures that made up Latin America engendered a new historical reality which subverted the conventional common sense of occidental rationalism.”

⁵⁴³ Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [1987], p. 30, alude ao tema nos estudos da literatura, ainda subsidiários de certa premência em acompanhar os ciclos interpretativos ideados na Europa e nos Estados Unidos: “Como estamos entre estudantes de Letras, vejamos algo da questão em nosso campo. Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta p esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte.” Sobre a vertente oposta, de integração sem ruptura, o exemplo do movimento tropicalista dos anos de 1960 evocava a tradição antropofágica para justificar seus procedimentos de síntese cultural. O mesmo ocorreu com o conceito de transculturação, atualizado por Ángel Rama anos mais tarde para resumir o processo de modernização da literatura hispano-americana.

Em razão da vasta bibliografia sobre os temas do realismo mágico e da descolonização do imaginário que supuseram as vanguardas, os tomarei como verdades adquiridas e prosseguirei no sentido de desenvolver, sob novo enfoque, as noções de narrativas de convergência e a imaginação consensual na região. Vários fatores confluíram para que os problemas e as soluções surgidas na reflexão sobre as formações culturais na América Latina se tornassem uma das matrizes do pensamento sobre a cultura realizada pelas ciências humanas e sociais a partir de meados do século XX. Entre os mais visíveis estão os processos de descolonização da Ásia e da África, o propalado *boom* da literatura hispânica nos decênios de 1950, 1960 e 1970, a emergência dos meios de comunicação de massa como fenômenos de cultura popular internacional, a influência das teorias pós-modernas (pós-estruturalistas, pós-coloniais etc.) e, finalmente, a sanção desses movimentos pela academia norte-americana.

Neste capítulo aproximarei esses tópicos dos programas diversos que compõem o processo de modernização dos discursos na América Latina, que incluía até o atraso material da população. Como mencionei em capítulos anteriores, entre nós as formações discursivas modernas foram propiciadas por circunstâncias as mais dispare, mesmas que nos últimos decênios encontraram fluência e legitimação teórica nos países centrais, suscitando, finalmente, a possibilidade de se reunir em um mesmo sistema de reflexão o modernismo artístico, a modernidade filosófica e o subdesenvolvimento político-econômico.⁵⁴⁴

Com efeito, a nossa inusitada modernidade epistemológica, cuja rubrica é propiciar a reunião das antípodas, revelou-se em paralelo com a autocrítica das ciências humanas e sociais empreendida a partir da filosofia francesa (Michel Foucault e Jacques Derrida) e dos estudos culturais britânicos (Raymond Williams, Richard Hoggart), ambas as correntes desenvolvidas na academia norte-americana com grande presença de pesquisadores de origem asiática e latino-americana.⁵⁴⁵ Assim, estranhamente, a conformação do sistema da pós-modernidade atuou para despertar a consciência de nossa modernidade, precisamente porque tendíamos a colocar em cheque, há muito tempo e sem saber, o sistema de representação que no Ocidente *tipicamente* moderno (menos na Alemanha, mais na França, Reino Unido e Estados Unidos da América) estava calcado na razão realista e na necessária cisão entre os campos do conhecimento científico. Exatamente as séries da civilização ocidental que entraram em crise.

O viés pseudo-integrador de estilos artísticos e de epistemes das ciências sociais na pós-modernidade veio cancelar uma prática antiga na região, que consistia em entender qualquer enunciado em termos históricos e idiossincráticos, neste caso submetendo o padrão

⁵⁴⁴ Penso agora na influência que o livro de Marshall Berman teve no Brasil (*Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*, trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras, 1987 [1982]), especialmente o capítulo “O modernismo do subdesenvolvimento”, pp. 167-269.

⁵⁴⁵ O termo modernidade epistemológica foi tomado, com ajustes para o emprego aqui, de Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, trad. de Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 13. Ademais, como se nota, o título deste capítulo foi inspirado no título do livro do crítico alemão. Fica patente a operatividade dessas noções no âmbito da produção cultural e da teoria da região.

das ciências duras ao arbítrio das interpretações culturais, e não o inverso como era hábito.⁵⁴⁶ Sobre o resultado dessa reunião de racionalidades na América Latina, Walter Mignolo estima que “[...] nos encontramos con dos maneras fundamentales para criticar la modernidad: una, la postcolonial, desde las historias y herencias coloniales; la otra, la postmoderna, desde los límites de la narrativa hegemónica de la historia occidental.”⁵⁴⁷

Creio pertinente apontar algumas condicionantes históricas que entendo puderam concorrer nesse sentido e, ademais, intentarei estabelecer como a categoria de narrativa de convergência pode conferir-lhe substância. Para tanto, empreendo um reconto histórico a fim de aclimatar as idéias que pretendo expor sobre modernidade, modernismo e modernização em países considerados subdesenvolvidos e sua comparação com os países considerados centrais.

Seguindo alguns sinais teóricos, talvez não seja arbitrário dizer que foi a partir de que David Ricardo, em 1817, agrupou em uma única disciplina as relações entre o valor das mercadorias, os impostos que incorrem sobre elas e suas conseqüências nas práticas sociais, que se pode advertir no pensamento ocidental moderno uma tendência à reunião das ramificações do saber humano. De qualquer maneira, é significativo que o judeu londrino não ensinasse associar apenas a economia e a política, mas dar-lhes um método de ciência natural, o que mais tarde, vale dizer, ganharia o sentido de mera roupagem ideológica ou simplesmente perderia pertinência.⁵⁴⁸

Com efeito, a crença no modelo de conhecimento das ciências naturais e sua convivência com as leis econômicas vinham em ascensão desde o século XVI e resultou em favor de uma imaginação consensual, cuja habilidade mais sobressalente, ainda hoje, é gerar um tipo de discurso que alude e produz ao mesmo tempo os atributos da modernidade, ou agora da pós-modernidade, efetuando em versão pedestre uma espécie de *poiesis*. Em verdade, conhecimento científico e sofisma vivem em consórcio há pelo menos três mil anos e na atualidade aparecem como elos da construção do conhecimento.⁵⁴⁹

Muitos pensadores tendem a concordar que a modernidade é um fenômeno complexo, mas que pode ter um ponto de partida convencional na Europa do século XVI. Hans Ulrich Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, por exemplo, acredita que os dados fundamentais desse período são os seguintes:

⁵⁴⁶ Na *Folha de São Paulo* de 15 de abril de 2007 apareceu na coluna de Marcelo Leite um estudo realizado na Northwestern University, em Illinois, nos Estados Unidos, que mapeia a publicação da produção científica desde 1955. Ali constata-se uma tendência de crescimento do número de pesquisadores que participam da elaboração de um artigo e que o assinam, o que denota a propensão ao modelo interdisciplinar. Segundo o articulista, “nunca se falou tanto em ‘rede’”.

⁵⁴⁷ Walter Mignolo, “La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *Gragoatá*, Niterói, n.1, 2 sem. 1996, p. 9.

⁵⁴⁸ David Ricardo, *Princípios de economia política e de tributação*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2002 [1817].

⁵⁴⁹ É consenso que a cisão entre as concepções mitológicas do universo (cosmogonia) e as concepções especulativas ou físicas ocorreu com os pré-socráticos no século III A.C. Não obstante, como a leitura do universo mediante a matemática não dava conta das relações sociais, na Grécia da Polis havia uma ciência aproximativa, talvez uma técnica ou uma arte, que exprimia aqueles ângulos do pensamento que estavam diretamente condicionados pela instabilidade das emoções. A retórica foi a disciplina que tratou de compendiar e reger a manifestação de uma linguagem simbólica, intersubjetiva ainda que necessariamente instrumentalizada. Os sofistas dos séculos V e IV eram os professores de retórica e de cultura geral.

O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção de saber [...] Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito –ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber- pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo de objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira condição estrutural do Início da Modernidade. Sua segunda condição está na idéia de um movimento –vertical- mediante o qual o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos. Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., a verdade última do mundo.⁵⁵⁰

Como segue dizendo Hans Ulrich Gumbrecht é a ‘intersecção dessas duas polaridades –entre sujeito e objeto, entre superfície e profundidade’ o que demarca o limite da mudança epistemológica em antes e depois da modernidade. Desde o instituto do método científico, cujo marco mais plausível talvez haja sido os escritos de René Descartes sobre o *método*, houve a referida disjunção entre o sujeito e o objeto da observação, o que de alguma maneira sugeria uma crescente especialização dos campos disciplinares como, supunha-se, um componente para a gestação da modernidade.

Sem embargo dessa constatação que confere harmonia ao conjunto dos enunciados do sistema da modernidade, nossa perspectiva tende a sinalizar para uma capacidade de assimilação dos paradoxos epistemológicos, em discursos mais ou menos estáveis, como um dado que caracteriza a modernidade, em prejuízo do anterior panorama de cisão e eventual rejeição desses paradoxos. A rigor, as marcas que caracterizam o consenso na modernidade parecem ser aquelas deixadas pelo esforço de ordenação de opostos mediante o diálogo, ensejando sempre um acordo operacional, momentâneo, discursivo, em uma circunstância histórica que se afigura avessa à concórdia. É neste momento que os projetos que a modernidade filosófica ou epistemológica encerra, tais como a modernização da sociedade (incremento das instâncias de racionalização e institucionalização nas relações sociais) e modernismo artístico (renovação das práticas simbólicas de maneira experimental e crítica), e seus modos de consecução na América Latina ganham relevância neste trabalho, de vez que implicam as experiências regionais de inteligência dessas grandes matérias da civilização ocidental.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização sentidos*, op. cit., p. 12.

⁵⁵¹ Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., na introdução, p. 19, estabelece qual serão seus temas de reflexão e explica as razões do título do livro: “Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental - de la que América Latina es parte-, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Para eso hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna. La escasez de estudios sobre el lugar de la cultura en los procesos llamados posmodernos han llevado a reincidir en distorsiones

Refletir sobre um possível vezo da civilização e da cultura contemporâneas de propiciar a convergência dos métodos explicativos de certos conteúdos sociais, assim como de suas formas de transmissão, significa refletir antes sobre um programa da modernidade. Não se deve ignorar o afã de especificidade de disciplinas surgidas a partir do século XVII, concomitantes à crescente divisão do trabalho físico e intelectual necessária para o equilíbrio das sociedades capitalistas. Recorde-se, por exemplo, que o lema da *Royal Society of London*, instituição fundada em 1660, é *nulius in verba*, o que evoca uma espécie de cisma entre as modalidades retóricas e físicas já no alvorecer dessa mesma modernidade. Mesmo assim, tampouco se deve deixar de perceber que o pensamento gerado na América ou sobre a América, cuja materialização se deu por intermédio de idiomas europeus em contato com os vernáculos, promoveu a visibilidade de uma razão derivada do encontro de saberes e costumes. À parte, outros fatores históricos moldaram nossa inclinação pelo discurso menos rígido, talvez de perfil sociológico, de vez que houve, muitas vezes por lei, pouco fomento às ciências naturais aqui. Recordo da proibição de se possuir máquinas de imprensa na América portuguesa até 1808 como um dado determinante.

De fato, a chamada crise da representação e o surgimento das ciências humanas e sociais por volta de 1800, referidas por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, são mesmo o melhor exemplo do ponto em que, no que tange aos pressupostos da modernidade, houve a consciência da dissonância e da diferença como integrantes indissolúveis dos saberes e dos métodos de indagação dos fenômenos para a manutenção do formato de sociedade.⁵⁵² De aquele então a esta parte, a confluência da crítica aos procedimentos, no interior da ordem teórica que descreve os métodos, mostrou-se como uma constante e instaurou-se como outra das marcas reincidentes que aparecem ao pensar-se a modernidade.

Baseado em tais sinais e mediante a alusão sumária do processo de formação das tradições discursivas modernas da América Latina, buscarei descrever a existência dessa corrente de modos de aquisição da tradição, de geração de sentido e de legitimação dos recortes epistemológicos, consubstanciada no que venho chamando de narrativa de convergência, e que a partir de meados do século XX aparece mais claramente entre os modelos de indagação dos fenômenos. Essa será a culminação das idéias que venho efetuando desde o primeiro capítulo, em um diálogo entre os recortes sociais, históricos e estéticos e sua atuação na produção cultural latino-americana, com uma reflexão concentrada nos desdobramentos literários e cinematográficos e, especificamente, nas condições de produção e recepção dos romances *S. Bernardo* e *Pedro Páramo* e suas adaptações ao cinema.

del pensamiento premoderno: construir posiciones ideales sin contrastación fáctica.” Em certa medida neste trabalho o intento foi superar a abstração e utilizar as contradições da modernidade latino-americana como método.
⁵⁵² Michel Foucault, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. de Antonio Ramos Rosa, Lisboa, Portugal, 1966.

De modo geral, essa preocupação epistemológica pode ser descrita nos *objetos de estudo* da literatura e da comunicação social na região, que, a meu ver, sempre incorporaram os sistemas interpretativos de cunho antropológico, estético e sociológico. Na atualidade, essa visão abrangente é sancionada pelos estudos culturais, que precisamente operam como discurso de modernização epistemológica, que visa a dar conta das constantes variações de textualização e de simbolização que se coordenam nas práticas sociais contemporâneas. A noção de narrativa de convergência compreende, neste caso, tanto a consolidação da diferença nos processos de assimilação dos conteúdos da modernidade, como nos processos de representação dessas idiosincrasias, e funciona como um termo síntese para atestar essa modernização dos modelos cognitivos.

O título do capítulo alude ainda a uma entrada na tradição moderna, tardiamente talvez, mas com rupturas relativas ao seu próprio passado cultural, o que também sugere a solução que os discursos das ciências humanas e sociais, as ciências culturais, na América Latina acabam dando ao problema de sua formação quase à margem das metrópoles reitoras da modernidade. Muito embora o desenvolvimento aqui não tenha significado exatamente o que supõe Jesús Martín Barbero, isto é, “desarrollarse para los países del tercer mundo se identificó con asumir la negación y superación de todas sus particularidades culturales y civilizatorias”,⁵⁵³ coisa que de fato ocorreu na Europa, não se deve mesmo confundir desenvolvimento e modernidade. Aqui se constatou uma vertente do processo modernizador ancorada em uma racionalidade explicitamente dialógica, sem a preservação de limites rigorosos entre os modos de observar e de relatar o mundo.

De alguma maneira, na atualidade esse pendor pela convergência discursiva se desempenha como atenuante do antigo problema da alteridade conceitual, mitigando ao menos por enquanto o efeito do complexo de inferioridade que acossou e ainda assombra o pensamento latino-americano sobre a cultura.

[...] fazemos constantemente a experiência do caráter *postíço, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo.⁵⁵⁴

Com efeito, a convivência e a eventual simbiose de modelos cognitivos dispares configura para alguns um traço essencial da modernidade. Octavio Paz, por exemplo, observou uma tal ação dialética no plano da história das idéias e a identificou com um movimento de tradição de ruptura e, conseqüentemente, de ruptura da tradição, para o poeta

⁵⁵³ Jesús Martín Barbero, “Globalización comunicacional y descentramiento cultural”, em Rubens Bayardo e Mónica Lacarrieu (comp.), *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, Buenos Aires, 1999, p. 35.

⁵⁵⁴ Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *Que horas são?, op. cit.* p. 29.

mexicano um dado incontornável para a manutenção consensual da era moderna e que a rigor anula a oposição entre o passado e o presente.⁵⁵⁵ O fato é que o encontro da racionalidade das ciências naturais com as intenções economicistas, sublimado em chave de denúncia pela poderosa obsessão de Karl Marx, para quem o trabalho e as atividades econômicas sempre determinaram a dinâmica social e suas subjetividades, parece ter-se tornado o centro de gravidade das manifestações humanas realizadas no espaço público pelo menos desde a invenção da imprensa. Essa, para usar uma metáfora financeira, permitiu a acumulação indelével das idéias e sua multiplicação. Recentemente, li um texto de Néstor García Canclini que versava sobre procedimentos semelhantes no âmbito dos estudos da comunicação social no século XX e concluía também que há mesmo uma orientação “[...]to question each discipline through the others: aesthetics through sociology, sociology through anthropology and vice versa: all of them through communications studies”.⁵⁵⁶

De qualquer maneira, nossa apreensão dos conteúdos da modernidade tem algo de crítico, e não apenas porque subvertemos as noções centrais de realismo e de nacionalismo, como se indicou anteriormente. Por exemplo, desde sempre na América Latina os estudos de literatura estiveram condicionados à observação dos procedimentos que organizam os textos internamente mediante um filtro que ressaltava as relações sociais sobre o arranjo estrutural literário. Inclusive, os estudos literários na América Latina são um antecedente da tipologia de indagações que se formulam nos estudos de comunicação social no continente, ambos atravessados por enunciados heterogêneos que concernem, em última instância, aos estudos culturais.

Como já disse em capítulos anteriores, entre nós a discussão francesa sobre a literatura pura e sobre a arte pela arte era quase uma impertinência mesmo quando estava no cume, no século XIX, e mais ainda na atualidade, quando não goza de vigência em latitude alguma. Essa posição algo excêntrica parece dever-se a vários fatores. Partindo de uma perspectiva simplista, poder-se-ia atribuí-la ao caráter incompleto de nossos projetos de modernidade filosófica. Por exemplo, nunca efetuamos por completo o desencantamento da visão do mundo como parece haver ocorrido em outras sociedades complexas, que passaram do intercâmbio tradicional de saberes por via oral à modalidade escrita e racionalizada. Como diz ironicamente José Joaquín Brunner, “nuestra verdad, acaso no lo sabe usted, es mágico-real.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986], p.18. Também Jürgen Habermas, “Modernidade versus pós-modernidade”, *Arte em Revista*, n. 7, agosto de 1983, trata sobre o tema. De Octavio Paz, pp. 22 e 23, tomo o seguinte fragmento para tentar explicar as inúmeras idéias que encerra o movimento dialético proposto pelo autor mexicano: “La tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora [...] Podemos hablar de tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional.”

⁵⁵⁶ Néstor García Canclini, “Too Much Determinism or Too Much Hybridization”, em *Journal of Latin American Cultural Studies*, Ano 1, N.2, 1992, p. 57.

⁵⁵⁷ José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, op. cit. p. 121.

De fato, o debate sobre a literatura pura ou a arte pela arte parecia apenas poder ser travado em sociedades em que era já um problema a circunstância de os artistas reconhecerem a ameaça do conluio entre as leis formais e as leis de mercado no interior de suas obras. Na França e no Reino Unido, por exemplo, a média de romances publicados ao ano entre 1840 e 1890 foi superior a 400.⁵⁵⁸ Entre nós a percepção distinta se deveu à instabilidade que sempre sobreou a prática literária e pode se justificar pelos índices de analfabetismo de cerca de 90% da população ao iniciar o século XX e de 50% em 1940. Uma tal palidez não favorecia a circulação de certas idéias que, em razão de necessitarem disseminar-se mesmo que apenas para concretizar o projeto de sociedade que as elites pareciam imaginar, foram traduzidas a outros suportes. Em decorrência dessa prática naturalizada, isto é, da autoconsciência dos escritores como figuras quase místicas em sociedades iletradas, a experiência das manifestações culturais modernas (literatura e cinema, por exemplo) aqui promoveram situações diversas, com conotações além da expressão estética e portanto com processos de significação singulares. José Joaquín Brunner sintetiza alguns dos problemas do pensamento sobre nossa modernidade:

Hay quienes proclaman, a partir del desenmascaramiento de nuestra seudomodernidad, la revitalización de las “cultura interiores” de nuestra región; el reaparecimiento de lo mágico-real y el florecimiento de una cultura cuyas metáforas fundantes se encuentran de común ligadas a la naturaleza y sus fuerzas. Cultura de la sangre y del suelo originales, cuyas raíces se hunden “en lo más genital de lo terrestre”. [...] La modernidad nace, en esta versión, de alguna ocasional fusión –romántica o revolucionaria, da igual- del pueblo, la naturaleza y la historia. La cultura moderna, para ser auténtica, necesita ser una reconciliación.⁵⁵⁹

Certamente, a hesitação de alguns em incluir-nos no grande projeto moderno do Ocidente vem de uma percepção enviesada dos planos de modernização sócio-econômica e das empresas do modernismo estético. Quando se percebe, por exemplo, que na América Latina até a imprensa ilustrada com charge, publicidade e com espaço dedicado ao romance de folhetim, portanto um meio já aclimatado a um público urbano com pouca disposição para a leitura pausada, estava longe do alcance das massas, pode-se ter uma idéia da dificuldade de alinhamento da região.

Não obstante, ocorre que nem por isso as mensagens que circulavam nos jornais permaneciam confinadas à palavra escrita, de vez que se desdobravam em canais de ordinário vinculados à oralidade, fazendo que o conteúdo dos textos adquirissem o tom da simbologia popular. Carlos Monsiváis registra esse fenômeno quando recorda que, mesmo analfabetos, os hispano-americanos no final do século XIX gostavam de declamar seus

⁵⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 103, e Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1995 [1988], 24.

⁵⁵⁹ José Joaquín Brunner, *op.cit.* p. 122.

poetas favoritos.⁵⁶⁰ Vale nos referirmos à circunstância de que os estados nacionais aqui, à diferença do que afirmou Benedict Anderson acerca dos europeus e dos Estados Unidos, não puderam basear sua formação imaginária de todo nos romances e nos diários, devendo esperar até meados do século XX para que o cinema terminasse de cumprir a tarefa de unificar as mentalidades institucionalmente. Carlos Monsiváis mesmo tem uma assertiva já famosa sobre o caso mexicano ao dizer que “el público no iba al cine a soñar, sino a aprender, sobre todo a aprender a ser mexicanos.”⁵⁶¹ De tal maneira, nossa modernidade filosófica compreende também essas nuances do processo de modernização político-econômico e de modernismo cultural.

Esse tema particular dos meios impressos fornece uma idéia das especificidades locais. Se bem é certo que no século XX o número de leitores se incrementou, o aparecimento do cinema, do rádio e da televisão suplantou a necessidade de formulação e transmissão de mensagens somente em registros escritos. Segundo Walter Benjamin, essa circunstância se reporta à “rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação” na busca pelo predomínio da *elocutio*, a expressão dos pensamentos em modo discursivo.⁵⁶² Inclusive, pode-se arriscar o palpite de que foi somente com o esquema discursivo dos meios audiovisuais que a formação de um imaginário nacional nos países da América Latina se consolidou, sustentado pela combinação de estímulos diversos em uma programação que era simultaneamente de cunho local e global e que favorecia a exposição de referências múltiplas para comparação.

É natural se pensar de imediato em um fenômeno de *latino-americanização*⁵⁶³ na formação dos recortes epistemológicos ocidentais nos últimos quarenta anos do século XX, quando houve a ocorrência dos enunciados da chamada pós-modernidade e nossa inclusão nos debates. É certo que a pugna com o logocentrismo e o estatuto da palavra escrita como única instância legitimadora de argumentos e principal vínculo de significação, evidenciada com a emergência dos estudos subalternos, os estudos pós-coloniais, os estudos de gênero etc., incorporaram nossa agenda histórica à rotina acadêmica e filosófica do Ocidente.⁵⁶⁴ Mesmo assim, talvez fosse mais razoável admitir que a dinâmica gerada pelos novos meios de representação, intérpretes privilegiados das relações sociais, reivindicou a expansão de uma discussão que considerasse as expressões discursivas tradicionalmente tomadas apenas no plano do simbólico, como fenômenos culturais inter-relacionados.

A elevação do status de processos cognitivos paralelos ilustra também o fim da cisão entre os estudos sobre a arte e a literatura e sobre as manifestações da cultura popular,

⁵⁶⁰ Carlos Monsiváis, “Literatura latinoamericana e industria cultural”, em Nestor García Canclini (comp.), *Cultura y Pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 [1991], p. 205.

⁵⁶¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, em *Historia general de México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976, p. 446.

⁵⁶² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 107.

⁵⁶³ O termo é de Roberto Schwarz, “Nacional por subtarção”, *Que horas são?*, op. cit. p. 36.

⁵⁶⁴ Walter Mignolo, “La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *Gragoatá*, Niterói, n.1, 2 sem. 1996.

notadamente o folclore e as produções da mídia, distância que na América Latina em realidade nunca existira dada a peculiaridade da sociedade regional. Apesar de William Rowe e Vivian Shelling⁵⁶⁵ realizarem uma influente análise da cultura latino-americana segundo distinções como cultura popular e cultura de massas, quando se trata de uma visão interna dos fenômenos culturais, essas lacunas quase desaparecem. A ansiedade de influência sentida pelos intelectuais da região, e os desvios dos projetos de modernização educativa e política, parecem mais interpretações nativas e conscientes de alguns modelos europeus, procedimentos que inclusive poderíamos classificar agora de antropofágicos ou de transculturais.

Da última geração de pensadores, Carlos Monsiváis talvez seja o precursor da perspectiva convergente e provisória das definições de cultura entre nós, notadamente quando escreve que cultura popular é “aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias”.⁵⁶⁶ No caso de países considerados centrais como a França e o Reino Unido, por exemplo, foi acentuada a distinção entre alta cultura e cultura de massas até meados do século XX.⁵⁶⁷ Inclusive nos estertores do despotismo filológico houve manifestações de notória aversão à mudança de perspectiva teórica, com a publicação de títulos quase reacionários como *The Western Canon. The Books and the School of the Ages*, de Harold Bloom.⁵⁶⁸

Antonio Candido e Nicolau Sevcenko⁵⁶⁹ dão indícios para a compreensão do modelo latino-americano dos estudos culturais e da comunicação quando se referem ao campo literário no século XIX e argumentam que os escritores aqui faziam uma arte missionária, cujas produções encerravam tanto enunciados políticos como sociológicos. Com efeito, esse viés da história da literatura na região era tributável ao formato de sociedade construído aqui, estado pela longa ordem metrópole/colônia que suscitou a ausência de uma burguesia com consciência de classe que se encarregasse da promoção dos instrumentos cognitivos para a formação de uma tradição nacional largamente baseada em referências literárias. Essa burguesia inclusive podia viver em coalizão com o estado, mas nunca se confundir com ele como ocorreu posteriormente. Muito mais do que na Europa, aqui coube ao estado a tarefa de construir a nação.⁵⁷⁰

⁵⁶⁵ William Rowe e Vivian Schelling, *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*, Londres-Nova York, Verso, 1991.

⁵⁶⁶ Carlos Monsiváis, “Literatura latinoamericana e industria cultural”, em Nestor García Canclini (comp.), *Cultura y Pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 [1991], p. 98.

⁵⁶⁷ Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, trad. de Bertha Ruiz de la Concha, México, Grijalbo, 1971 [1957] e Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1995 [1988].

⁵⁶⁸ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and the School of the Ages*, Nova York, Harcourt Brace & Co, 1994.

⁵⁶⁹ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Nacional, 1985 e Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁵⁷⁰ Carlos Castañeda, *La utopia desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

Dessa maneira, em um mundo em que o paradigma da civilização estava concentrado em temas que passavam pela perícia argumentativa, causava estranheza um país almejar a participação no concerto das nações civilizadas e ao mesmo tempo possuir uma tradição cultural em que a lógica dos enunciados era tergiversada por métodos alternativos de transmissão do conhecimento. Daí o caráter algo pelintra de parte de nossos intelectuais e os surtos de *ocidentalismo* que acometiam os políticos ilustrados, motivados a idear programas milagrosos de alfabetização que concordassem com as diretrizes ideológicas que os mantinha.⁵⁷¹

Um dado importante na descrição de nossa ascensão a sujeitos da reflexão cultural contemporânea pode ser que os projetos de autenticação dos estados nacionais na América Latina supuseram também a criação sob decreto de mercados internos e o conseqüente aumento da complexidade das relações sociais. O sistema educativo funcionou invariavelmente como propedêutico para a incorporação das massas à maioria do capitalismo periférico. Nesse sentido, pode-se afirmar que a Argentina e o Uruguai foram os países da região em que os conteúdos da modernidade repercutiram mais rapidamente na constituição das estruturas estatais. E isso tanto no que tange ao sistema de ensino público como à criação de uma indústria cultural que se incumbisse de replicar em código mundano os esquemas de formação da identidade.

Na Argentina, por exemplo, o governo de Hipólito Yrigoyen (1916-1930) apoiou o *Consejo Nacional de Educación* ao encarregá-lo, nos primeiros três decênios do século XX, de homogeneizar culturalmente um contingente escolar que em Buenos Aires tinha uma parcela de estrangeiros de quase 20%, muito embora essa fosse de cerca de 40% da população total do país. Para tanto, foi necessário a implementação de “uma cultura común, unificada y poco respetuosa de los pluralismos, pero, al mismo tiempo, instrumento eficaz en la incorporación a la ciudadanía y al mundo del trabajo, cuando los medios de comunicación emergentes [...] no habían planteado al Estado el desafío que le plantearían décadas después ni habían todavía comenzado a soñar que podrían desplazarlo como agente de identidad y cultura”.⁵⁷²

Sobre a conformação da infra-estrutura para a proliferação de um mercado cultural mais diversificado, se no Uruguai destacou-se sobretudo a excelente cadeia de exibição de filmes, na Argentina criou-se uma rede de distribuição que atualizou o mercado interno e também o do Chile, da Bolívia, do Paraguai, do Peru e mesmo do Uruguai com títulos do mundo todo. Ademais, mais importante ainda foi a fundação de uma pequena indústria cinematográfica que, guardadas as proporções, chegou a competir em penetração cultural com os filmes de Hollywood, da Europa e do México, projetando tangos e milongas e

⁵⁷¹ Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975 [1956], e Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001 [1979].

⁵⁷² Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1989, pp. 76 e 77.

prescrevendo comportamentos para todo o continente na voz de Carlos Gardel e nas expressões de Libertad Lamarque.⁵⁷³

Já no México o papel dos intelectuais durante a Revolução de 1910 e nos governos pós-revolucionários pode resumir a relação de simbiose entre estado, cultura e mídia para a constituição das nacionalidades na América Latina e a modernização relativa da sociedade. Primeiro pela atitude redentora que tais sujeitos assumiam diante da grei inculta. Segundo, devido à situação de dependência que os Estados Unidos mantinham particularmente em relação ao país, muito embora também sobre todo o continente. Terceiro, pelo alcance do programa autoritário de incorporação dos estamentos mais diversos da sociedade às estruturas estatais, prática que mais tarde seria classificada com o título de populismo. No Brasil, tanto um como outro ocorreriam com maior proeminência a partir de 1930 com a era Vargas e, na Argentina, a partir de 1943 com o avanço da figura de Juan Domingo Perón.

José Vasconcelos, o reputado sábio nacionalista, encabeçou a secretaria de Educação Pública do México no primeiro governo gerado pela constituição revolucionária promulgada em 1917. Como já foi referido no capítulo 3, desde o início parece ter-se imbuído da tarefa de civilizar as hordas indígenas ou mestiças que em sua opinião estavam desprovidas de cultura valiosa. José Vasconcelos foi o criador do conceito de *raza cósmica*, cujo embasamento metafísico se referia a que os valores exponenciais das raças indígena e branca se materializariam na mestiçagem, levou adiante as missões alfabetizadoras, em que vários nomes de vulto da cultura latino-americana participaram, entre eles a poeta chilena Gabriela Mistral, e o intelectual dominicano, Pedro Henríquez Ureña.

Foi ainda o principal mecenas dos pintores muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Roberto Montenegro, bem como do músico Silvestre Revueltas, entre outros artistas que de pronto viram suas obras serem plasmadas nas paredes dos edifícios públicos, ocuparem teatros e integrarem o currículo do ensino básico. O êxito de ambas as empreitadas foi relativo, pois seus métodos se tornaram paradoxais conforme ganhavam terreno os postulados liberais que renovaram as diretrizes de ascendência socialista do grupo que havia vencido a Revolução de 1910. De qualquer maneira, criou-se um marco de referências formais e temáticas que determinou a produção artística no país ao longo de todo o século XX.

No terreno da alfabetização houve mesmo um fracasso. Em 1921 o México tinha 14.3 milhões de habitantes e cerca de 66.2 por cento de analfabetos, segundo cifras oficiais do *Instituto Nacional de Estadísticas, Geografía e Informática* (INEGI).⁵⁷⁴ Já em 1930 os iletrados alcançavam 62 por cento dos 16.5 milhões de mexicanos. Mesmo assim, o incentivo à

⁵⁷³ Paulo Antônio Paranaguá, *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*, Madri, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 19.

⁵⁷⁴ *Estadísticas históricas de México*, Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (INEGI), 1999.

subvenção na edição de livros e sua preocupação com a qualidade do currículo escolar resguardam seu mandato de críticas aviltantes.⁵⁷⁵

Com as artes e os discursos midiáticos a situação foi mais complexa. Nos primeiros anos pós-revolucionários os artistas foram os grandes privilegiados pela enorme disposição do ministro, mas sua insistência no caráter didático da arte sobrecarregou o regime representativo. O que a princípio foi síntese criativa e legítima, não tardou em derivar num patriotismo piegas, resultando na atrofia da imaginação justamente no momento em que, no cinema, o meio mais importante no período, o público começava a comparecer às funções das produções nacionais. Os desmandos da sindicalização automática e da dependência das distribuidoras norte-americanas foram os fatores que determinaram o limite da indústria cultural mexicana.

Nos primórdios da *Época de Oro* do cinema mexicano, iniciada em 1936 com a comédia campirana *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, a fórmula de evocar a paisagem rural como *locus amoenus* do nacionalismo permitiu uma elaboração estética que alcançou seu auge na dramatização trágica dos filmes de Emilio *Indio* Fernández e da fotografia de Gabriel Figueroa. Todavia, durante o governo liberal do *revolucionário* Manuel Ávila Camacho (1940-1946), quando os Estados Unidos ofereceram ajuda ao México para alavancar a sua produção fílmica e minorar a influência da Argentina, país que teve uma ambigüidade incômoda em relação a quem apoiar durante o contencioso, o acréscimo na produção não repercutiu na re-elaboração estética.⁵⁷⁶

De qualquer maneira, o apoio à produção foi tão significativo que repercutiu numa quase consolidação da indústria cinematográfica do México e numa supremacia incontestada na América Latina. Entre 1930 e 1996, por exemplo, foram produzidos onze mil filmes na região, sendo cinco mil deles no México, dois mil e quinhentos no Brasil e dois mil na Argentina. Essas cifras somam 89 por cento das películas rodadas na região, que conta com mais de 22 países (se somarmos os caribenhos) e cerca de 500 milhões de habitantes.⁵⁷⁷ Importa acrescentar que no que se refere a possíveis logros estéticos das produções, a partir do decênio de 1950 e até o final de 1970, as cinematografias da Argentina e do Brasil tiveram maior expressão.

No Brasil, as políticas culturais sempre foram pouco efetivas para provocar sentimentos de pertença ao império, primeiro, e depois desenhar o quadro da nacionalidade e infundi-lo à população. A história demonstra que os brasileiros ficaram três séculos sem

⁵⁷⁵ Jorge Ayala Blanco e María Luiza Amador, *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 84.

⁵⁷⁶ Idem, p. 62, informam que a nacionalidade dos filmes em exibição no México durante as décadas que abarcaram os antecedentes e os anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, isto é, em plena *Época de Oro*, demonstra a tensão geopolítica. Entre 1930 e 1939 no México estreiam 2.388 filmes norte-americanos em inglês (76 por cento do total); 199 filmes mexicanos (6,9 por cento do total); 91 filmes norte-americanos falados em castelhano (2,9 por cento); 31 Espanhóis (um por cento); 19 argentinos (0,6 por cento). Já entre 1940 e 1949, a participação é de 2.864 filmes norte-americanos em inglês (69,2 por cento); 629 filmes mexicanos (15,1 por cento); 222 filmes argentinos (5,4 por cento); 58 espanhóis (1,44 por cento), e 3 filmes norte-americanos em espanhol.

⁵⁷⁷ Octavio Getino, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*, Santiago de Chile, LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998, p. 50.

possuir uma máquina de imprensa, que só chegou em 1808 com o traslado da corte de dom João VI para o Rio de Janeiro. Sozinho, esse dado já sugere descaso pelos métodos modernos de transmissão de saberes e implicou a assunção da organização cultural por grupos dispersos que visavam a uma liderança comunitária, o que pode sugerir uma razão para a manutenção da variedade cultural das regiões brasileiras.

Com efeito, antes do advento da rádio, a unidade territorial e idiomática do Brasil não estava baseada numa política sistemática de divulgação de valores, mas nos programas episódicos de povoamento, na ação de alguns aventureiros em busca de riquezas e quimeras e na indiferença dos vice-reinos vizinhos. No México, por exemplo, em 1552, fundou-se o que mais tarde seria a *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) e desde os primeiros anos da colonização já havia uma *Imprenta Regia*. Muito embora as vicissitudes da história lhe subtraíssem metade do território, até hoje o castelhano é um idioma corrente no Arizona, na Califórnia, na Flórida, no Novo México e no Texas.

É curioso perceber que, sendo esses dados tão valiosos, não foram determinantes para criar uma brecha entre os índices de alfabetização nos dois países mais populosos da América Latina. Essas informações nos servem mais para aquilatar a tipologia da formação das elites regionais que para medir o nível da educação de ambos os povos, de vez que sugerem a existência de uma homogeneidade estrutural durante a colonização, o que acabou marcando a posteridade com signos relacionados com dependência, imaturidade etc.

No Brasil, o ministério da Educação e Saúde apenas foi criado em 1936 durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), por Gustavo Capanema (ministro entre 1934-1945), e exprimiu sobretudo a necessidade de modernizar a aparelhagem cultural e colocá-la como uma peça a mais no cenário do estado nacional contemporâneo, cuja ideologia supunha a renovação de todas as instâncias sociais. No México, a *Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes* existia desde 1905, bem antes da Revolução e sua cauda de reformismo. De outro lado, entre 1920 e 1940 a taxa de analfabetismo no Brasil caiu de 69,9 por cento para 56,2 por cento, o que tampouco é muito, mas representa um avanço maior do que no México.⁵⁷⁸ Como o estado revolucionário lá, o estado varguista era também dependente do corporativismo, pelo que muitos intelectuais viram-se diante da urgência de colaborar para a construção institucional. Sérgio Miceli estima que “as autoridades do poder público converteram-se na instância suprema de validação e reconhecimento da produção intelectual. Assim, não é por acaso que, do total de trinta acadêmicos eleitos entre 1930 e 1945, 70% pertenciam aos altos escalões do estamento burocrático”.⁵⁷⁹

Isso posto, recordo que em capítulos anteriores já haviam ficado estabelecidas as modalidades de institucionalização da cultura na região, forjadas pelos responsáveis em empreender os projetos de modernização, pelo que não me deterei nelas aqui. O tema da produção literária e o pensamento sobre essa prática revelam-se fundamentais para aclarar a

⁵⁷⁸ Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2001, 217.

⁵⁷⁹ Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001 [1979], 217.

tendência ao recurso das narrativas de convergência na América Latina e sua peculiaridade. Muito antes da renovação conceitual de Raymond Williams e Richard Hoggart na chamada escola de estudos culturais da Universidade de Birmingham, na América Latina Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui e Sérgio Buarque de Holanda já observavam a literatura como um componente, no caso desses autores um componente imprescindível, do processo de civilização. Portanto, com um pouco de boa vontade pode-se afirmar que os estudos pós-coloniais foram fundados nas Américas de expressão espanhola e portuguesa, mesmo que haja sido um franco-caribenho, Frantz Fanon, em *Les damnés de la terre*, 1961, quem se tornou um dos precursores oficiais dessa corrente que pensava a cultura da região como um sintoma da história colonial.

Entre 1950 e 1970, finalmente parecia que a antiga consigna da descolonização das mentalidades na América Latina se realizava não com a marca da independência ou do isolamento, mas do diálogo em relação às outras tradições culturais. Endossado pela academia norte-americana, a entrada dos estudos culturais ao campo epistemológico veio recuperar uma reflexão que na América Latina havia sido a tônica dos debates nas ciências sociais e nas humanidades. Mesmo assim, em sua origem as novas instâncias de formulação teórica estavam mesmo canceladas pela experiência britânica de Raymond Williams, Richard Hoogart e Terry Eagleton, que transitaram do estudo do cânone literário ocidental à literatura como uma manifestação discursiva em sociedades capitalistas. Esses autores também dispensaram às produções do cinema e da televisão um rigor analítico antes exclusivo das expressões literária e filosófica.

Tal situação veio também dar ao espectro acadêmico dos Estados Unidos a oportunidade de elaborar um novo programa que concernia a conteúdos nos quais o país já estava mesmo implicado direta ou indiretamente (imperialismos, questões raciais, de gênero, de relações de classe etc.), imprimindo uma idéia de soberania diante da contraparte européia. A cultura das mídias, consolidada durante o avanço das massas heterogêneas e a necessidade de incorporá-las por completo ao mundo capitalista, é mesmo um produto do modelo de civilização forjado por valores norte-americanos, transformados em globais por uma espécie de ação ideológica, ou uma sistematização das idéias sem precedentes. Na cronologia, estamos um passo adiante da série histórica abordada por Immanuel Wallerstein em *The Modern World System*, o primeiro e o segundo estudos, em que discorre sobre a criação de uma órbita de influências européias em um mundo que começou a ruir em fins do século XIX. Nas discussões sobre a arte pura na França, na teoria da desumanização da arte elaborada por Ortega y Gasset e na antevisão de Oswald Spengler sobre a decadência do Ocidente, pode ser lida uma reação dos europeus diante da inevitável mudança de paradigma.

Entre nós o interesse teórico pela sociedade de massas se consolidou a partir da ingerência dos meios de comunicação em duas instâncias sociais. Primeiro no campo da cultura e da arte, onde cabe recordar que nunca houve obsessão pela definição, por

separado, de alta cultura, cultura popular ou cultura de massas, malgrado os libelos *Nuestra América*, 1891, do cubano José Martí, e *Ariel*, 1900, do uruguaio José Enrique Rodó, terem sido referências de contrariedade das novas consignas culturais, consideradas menos aristocráticas, o que antes não era um valor positivo. Segundo, no campo da reflexão política, ao princípio orientado pelo *terceiro-mundismo* e depois pela resistência às ditaduras, notadamente as do Cone Sul.

Sobre a última circunstância, Miguel de Moragas Spá argumenta que a história “de la investigación en Latinoamérica se encarna, por completo, en la lucha por la emancipación y/o en los logros y las dificultades de los procesos de dominación”.⁵⁸⁰ Creio que nesse sentido o texto que melhor ilustra essa vertente é mesmo *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfman e Armand Mattelard, publicado no Chile em 1971, um ano depois da vitória da *Unidad Popular* do presidente Salvador Allende. Já sobre o primeiro campo de interesse, basta ver a desenvoltura dos textos de Carlos Monsiváis, Nestor García Canlini, Jesus Martín Barbero, Renato Ortiz e Sergio Miceli sobre a cultura das mídias na América Latina para perceber que conseguiram propor um ponto de vista produtivo para nossa inscrição no novo formato de sociedade, mais integrado que apocalíptico.

Dessa maneira, creio mesmo que hoje o campo dos estudos culturais está permeado por resíduos do viés retórico e estético implícito aos estudos da literatura e o perfil pragmático, comunicacional e industrial dos discursos dos meios, resultando num conjunto de enunciados cuja unidade é a crítica aos processos de legitimação dos conteúdos da modernidade, o que certamente lhe confere uma estruturação que lhe aproxima das ciências sociais e, mais especificamente, das ciências políticas. Não obstante, foi no território da produção artística que esse juízo do modelo ocidental se revelou mais incisivo.

A modernização *ocidentalista* das sociedades latino-americanas parece ter sido empreendida mediante a combinação de saberes de proveniência diversa que foram institucionalizados tanto pela modalidade escolar de aprendizado, como por um doutrinamento das mensagens próprio dos meios de comunicação. A despeito de sua estrutura técnica desnacionalizada, a produção *midiática* que os latino-americanos fruíam teve, especialmente até o decênio de 1960, um acentuado subtexto nacionalista, porquanto os habitantes da região tornaram-se *cidadãos multimidiáticos*. Uma análise dos modos de representação de diversos programas e produtos dos meios, como o cinema, por exemplo, acusa um pendor pela história nacional ou temas afins, o que denota o esforço da imaginação em retratar ou subverter os parâmetros de compreensão da identidade, certamente caudatária dos procedimentos modernistas (vanguardistas) de compreensão desses tópicos nacionais.

Os meios acabaram cumprindo o projeto de assimilação cultural de maneira redonda, isto é, neles se processa a recuperação da visão alternativa que os intelectuais começaram a

⁵⁸⁰ Miguel de Moragas Spá, *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América Latina y Europa*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1985 [1981], p. 197.

exprimir sobre o diálogo cultural que mantinham com a Europa, e neles se introduziram as proposições modernas e pós-modernas que implicavam na escalada dos Estados Unidos como provedor de estímulos políticos, econômicos e culturais no século XX, por intermédio da técnica e da *culture industry*.

A complexidade da formação da identidade cultural da região inscreve-se na epistemologia abrangente do campo da comunicação, que encerra o interesse pelos modelos discursivos, pelas tecnologias de apreensão, elaboração e transmissão de conhecimento e seus efeitos. Esses tópicos são tutelados pela matriz de uma civilização vinculada ao advento do capitalismo transnacional e sua crescente necessidade de mobilizar e justificar conteúdos políticos e econômicos. Deve-se a isso o fato de alguns autores tenderem inclusive a matizar a existência de uma esfera pública burguesa na América Latina, ancorada no debate de idéias por escrito, e condicionarem a efetivação desse espaço de discussão ao advento dos meios eletrônicos, resultando em seu rebatizado como esfera pública plebéia.⁵⁸¹ Não foi apenas a modernidade epistemológica que se nos apresentou em formato de pós-modernidade, mas a mesma renovação dos nacionalismos no século XX foi empreendida ao mesmo tempo como uma espécie de crítica, pelo modernismo, e como neutralização dos seus postulados mais incisivos, pela estrutura transnacional dos meios de comunicação. Jesús Martín Barbero e Germán Rey estimam o seguinte:

Por más escandaloso que suene, es un hecho cultural que las mayorías en América Latina se están incorporando a, y apropiándose de la modernidad sin dejar su cultura oral, esto es, no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y los saberes, de la industria y la experiencia audiovisual. [...]Lo que entonces necesitamos pensar es la profunda compenetración –la complicidad y complejidad de relaciones- que hoy se produce en América Latina entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías y la visualidad tecnológica, esa forma de ‘oralidad secundaria’ que tejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine, del vídeo y la televisión. Pues esa complicidad entre oralidad y visualidad no remite a los exotismos de un analfabetismo tercermundista [...].⁵⁸²

A rigor, foi a onda de professores orientais e latino-americanos nas universidades dos Estados Unidos que provocou o surgimento de um contingente de produção textual que se expressava em termos de alteridade, sugerindo uma tipologia de raciocínio que tornava o lugar da enunciação um tópico fundamental na reflexão sobre os modos de legitimação da história e da ciência. Quase como uma extensão, não tardou para que no Chile, por exemplo, o grupo da Flacso (*Facultades Latinoamericanas de Ciencias Sociales*) organizasse uma

⁵⁸¹ José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, Flacso, 1988, e Néstor García Canclini (coord.), *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

⁵⁸² Jesús Martín Barbero e Germán Rey em *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 34.

série de atividades e publicações que tentavam dar conta dos novos modelos cognitivos, ao passo que na Argentina as discussões mais importantes começaram a ser travadas com a fundação da revista *Punto de Vista*, em 1978, que mantinha em seus quadros intelectuais como Beatriz Sarlo.

A tendência do pensamento contemporâneo sobre a comunicação e a cultura em verdade visa a incorporar os enunciados da economia, da política e das ciências naturais aos regimes do conhecimento simbólico.⁵⁸³ Esse fato se deve a que já não parecem pertinentes as distinções tradicionais entre os saberes, mesmo que essa constatação se deva à falaciosa evidência de sua inter-relação no mundo da vida. Portanto, são os métodos explicativos que acabam tornando-se o objeto do debate, nos últimos tempos favorável às pequenas-grandes interpretações propostas pelas ciências sociais, uma vez enterradas oficialmente as previsões abrangentes do marxismo ortodoxo, da história geral, do estruturalismo literário e do cientificismo de cunho físico. Um dos espaços mais propícios para ilustrar esse nexo entre retórica, técnica e ciência é o que se vislumbra na ação dos discursos da comunicação, do jornal à Internet, mediadores do conhecimento nas sociedades contemporâneas.

Se bem é certo que estão permeados por estímulos de ordem técnica e científica (cibernética, biotecnologia etc.), os hábitos de produção e consumo da sociedade do conhecimento adquirem cada vez mais um certo matiz estético ou retórico, em muito devido à sua sofisticação prática e à impossibilidade de o homem leigo assimilar todos os pressupostos inscritos na apresentação dos objetos e demais manifestações da cultura. Dessa maneira, a tarefa de orientar sobre os modos de uso ou de explicar as possibilidades de comportamento perante os estímulos da civilização muitas vezes é efetuada pela mídia, ela mesma refinado artefato gerado e gerador de práticas sociais, notadamente aquelas que convertem em subjetividade os argumentos da vida material.

⁵⁸³ Marshall Sahlins, *Cultura e razão prática*, trad. Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003 [1976].

5. Conclusões

Serei breve nas conclusões. Creio que a proposta de apresentar um panorama de parte dos principais conteúdos da modernidade durante o século XX na América Latina, por intermédio do avanço de dois modelos discursivos modernos (romance e filme), consubstanciado na análise dos romances e dos filmes *S. Bernardo* e *Pedro Páramo*, foi parcialmente levada a termo. Os enunciados que compõem o sistema moderno chegaram até nós com a emergência dos meios de comunicação de massa, quando esses se tornaram os principais suportes das novas sensibilidades sociais, não mais embasadas em expressões culturais tradicionais, mas aqui tampouco delas apartadas, o que resultou numa situação de convergência de saberes que as instituições locais souberam equacionar.

Interessou para o desenvolvimento desta tese estabelecer como uma imaginação nacional foi chancelada pelos discursos simbólicos institucionalizados, movimento que entre nós foi mais bem definido como narrativas de convergência em busca de imagens de consenso. No Brasil, o nacionalismo foi cifrado, principalmente, em literaturas regionais até a metade do século XX e em filmes das mais diversas índoles. Já no México, o sistema social da Revolución abarcou todos os meios discursivos, tradicionais ou audiovisuais. Todavia, a elaboração da hegemonia de certos modelos de representação, que no caso das expressões da cultura institucionalizada representaram nosso modernismo estético, não apenas esteve em concomitância com os projetos da modernidade epistemológica (notadamente as ciências humanas e sociais,) e com a modernização política e social (os programas de industrialização, de alfabetização etc.), como ocorreu na Europa (especialmente na França e Grã-Bretanha), mas foi executado pelos mesmos agentes, que temperavam proposições de origem política, econômica e histórica com figuras de cunho retórico e poético. Deve-se recordar que desde o início da colonização, as elites realizaram quase sozinhas as atividades de escrivãos, magistrados, religiosos, políticos e poetas, e não raro um só homem desempenhava várias dessas modalidades ao mesmo tempo.

Em vista de que a diversidade étnica e cultural da região latino-americana é um dado que compõe sua estrutura social e que, até certo ponto, não parecia favorecer a consecução dos grandes temas modernos (racionalização da produção baseada em processos de industrialização e eficiência burocrática, igualdade jurídica, homogeneidade idiomática, bem-estar social etc.), aqui os grupos interessados na discussão dos temas da modernidade tenderam a ditaminar a maneira pela qual esses conteúdos se adequariam a uma ambiência de todo arredia. Dessa maneira, modernidade epistemológica, modernização social e modernismo estético, entre nós, foram tarefas executadas pelos mesmos grupos. Com a Independência, acreditou-se em uma Constituição que apenas formalizasse a inclusão das maiorias autóctones e miscigenadas, sem de fato criar instituições que o fizessem, o que se

revelou inoperante. Foi até o advento das sociedades de massas (democracia e mercado de massas), e sua racionalidade, que se efetivou a incorporação política das maiorias iletradas, mestiças e com hábitos e saberes tradicionais ao novo formato. Devido às idiossincrasias regionais, essa incorporação foi realizada mediante uma convergência de enunciados de proveniência diversa em poucos discursos, cuja principal marca era a busca de uma imaginação consensual que mitigasse as diferenças sociais em uma homogeneidade simbólica.

S. *Bernardo* e *Pedro Páramo* são romances escritos em um período em que o horizonte cultural de ambos os países estava condicionado a certos códigos sociais: autoritarismo político, depressão das regiões campestres, industrialização nacionalista, memas que apenas se acentuaram no período de suas adaptações ao cinema. Malgrado seja uma impertinência consignar os efeitos estéticos provocados pelas obras, nesta tese observou-se que a produção desses romances e filmes obedece a diretrizes estéticas vinculadas a gêneros narrativos, o regionalismo e a *novela y el filme de la Revolución*, que por si mesmas já remetem a um evento extraliterário ou cinematográfico. Ainda que se resista a uma redução das estruturas poéticas a dados da realidade física ou das ciências sociais, uma análise pausada de seus mecanismos de produção de sentido projetam um nexos com o ambiente social brasileiro e mexicano, e corrobora um consenso imaginativo, muito embora sejam obras extraordinárias no sentido literário e cinematográfico estrito. Sua transposição ao cinema, por outro lado, revela não ainda a manutenção desse recorte imaginativo nacional com o advento dos meios de comunicação de massa, mas uma tentativa de atualizar as proposições nacionalistas consensuais (iconografia, conflitos e temas do regionalismo nordestino e *da novela de la Revolución*) aos novos meios discursivos e aos novos públicos. De qualquer maneira, os resultados revelam ainda a permanência do intuito de propagar conteúdos, cuja origem parece ser antes as ciências humanas e sociais, em suportes e estruturas narrativas de cunho poético. Essa é uma constante da produção simbólica latino-americana desde a constituição dos estados nacionais, na maioria dos casos ocorrido no século XIX, até o decênio de 1960.

6. Bibliografía

- Aguinaga, Carlos Blanco, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", *Revista mexicana de literatura*, n. I, setembro-outubro, 1955.
- Albuquerque, Durval Muniz, *A invenção do nordeste*, Recife/São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco e Editora Cortez, 1999.
- Almeida, José Américo, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2004 [1928].
- Álvarez, Jesús Timoteo e Ascensión Martínez, *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, Espanha, Raiza, 1992.
- Altamirano, Manuel Ignacio, *La literatura nacional*, México, Antonio Castro Leal, 1949.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso/New Left, 1990 [1983].
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo 3. Totalitarismo*, trad. Guillermo Solana, Madri, Alianza, 2002 [1951].
- Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1975.
- Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, trad. de I. Villanueva e E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 [1942].
- Azuela, Mariano, *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 [1911].
- Bakhtin, Mikhail, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 [1966].
- _____ *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*, trad. de Aurora Feroni Bernardini et al., São Paulo, Hucitec, 1988 [1975].
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, -Barcelona, Gustavo Gilli.
- _____ e Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Barros, Luiz Edgard e Antonio Augusto Faria, *Getúlio Vargas e sua época*, São Paulo, Global, 1997.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1997 [1972].
- Bastos, Hermenegildo, *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*, Brasília, Universidade de Brasília, 1998.
- Batalla, Guillermo Bonfil, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza, 1997.
- Berinstáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997 [1985].
- Bernadet, Jean-Claude e Alcides Freire Ramos, *Cinema e história do Brasil*, São Paulo, Contexto, 1988.
- Bhabha, Homi (ed.), *The Location of Culture*, Nova York, Routledge, 1994.
- _____ *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.
- Blanco, Jorge Ayala e Maria Luiza Amador, *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Blanco, José Joaquín, *Em torno a la cultura nacional*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Bolívar, Simón, "Carta de Jamaica", *Escritos fundamentales*, Caracas, Monte Ávila 1998 [1815].
- Borges, Jorge Luís, *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Bourdieu, Pierre, *Reglas de arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. de Soledad Loaeza Grave, México, Era, 1980.
- Broca, Brito, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975 [1956].

- Brunner, José Joaquín, *América Latina, cultura y modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Caetano, Maria do Rosário (org.), *Cangaço, o nordeste no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Avatar, 2005.
- Caldas, Ricardo e Tânia Montoro, *A evolução do cinema brasileiro no século XX*, Brasília, Casa das Musas, 2006.
- Camargo, Aspásia, "A Revolução das elites: conflitos regionais e centralização política", em *A Revolução de 30, Seminário Internacional*, Brasília, Universidade de Brasília, 1982.
- Canclini, Néstor García, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1996.
- _____ *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, - México, Grijalbo, 1989.
- _____ (comp.) *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____ "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de cultura popular?", *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México, Gustavo Gilli, 1990.
- Candido, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989.
- _____ *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, 34, 1992.
- _____ *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, São Paulo, Livraria Martins, 1964.
- _____ *Literatura e sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000 [1965].
- _____ *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 2004.
- _____ *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- Cardoso, Lúcio, *Crônica da casa assassinada*, Rio de Janeiro, Editora letras e Artes, 1963 [1956].
- Carpeaux, Otto Maria, "Visão de Graciliano", em *Origens e fins*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- Carvalho, José Murilo, *A construção da ordem*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.
- _____ *Teatro de sombras*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Relume Dumará, 1996.
- Casanova, Pablo González (coord.), *Cultura y creación cultural en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984.
- Castañeda, Carlos, *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Certeau, Michel, *A invenção do cotidiano*, II tomos, trad. de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Vozes, 2002 [1990].
- Crespo, Regina, *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Cunha, Euclides, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967 [1902].
- Deleuze, Gilles, *Imagem-tempo. Cinema 2*, São Paulo, Brasiliense, 1990 [1985].
- _____ *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. A cooperação interpretativa no texto narrativo*, trad. de -Atílio Cancian, São Paulo, Perspectiva, 2002 [1979].
- Eisenstein, Sergei, *A forma do filme*, trad. de Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990 [1949].
- Estatísticas históricas de México, *Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (Inegi)*, 1999.
- Fanon, Frantz, *Os condenados da terra*, trad. de Antonio José Massano, Lisboa, Ulmeiro, 1980 [1961].
- Fausto, Boris, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1994.
- _____ *História concisa do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2001.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Foucault, Michel, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. De - Antônio Ramos Rosa, Lisboa, Portugaláia, 1967 [1966].
- Franco, Jean, *The Modern Culture of Latin American Society and the Artist*, Grã-Bretanha, Pelican Books/Chaucer Press, 1970.

- Freixeiro, Fábio, "O discurso indireto livre em Graciliano Ramos", *Da razão é emoção*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.
- Frenk, Mariana, "La novela contemporánea en México", México, *Letras potosinas*, XVII, 1959.
- Freyre, Gilberto, *Manifesto regionalista*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1976 [1926].
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente, Obras completas, t.I.* México, Aguilar, 1974 [1957].
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdade e método. Traços fundamentais para uma hermenêutica filosófica*, trad. de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, Vozes, 1997 [1960].
- Gaudreault, André e François Jost, *El relato cinematográfico*, trad. de Nuria Pujol, Barcelona, Paidós, 1995.
- Gaudreault, André, *Du Littéraire au Filmique. Système du Récit*, Quebec, Les Presses de L'Université Laval e Méridiens Klincksieck, 1988.
- Geertz, Clifford, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1989 [1973].
- Genette, Gérard, *Figuras*, trad. de Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____ "Fronteras del relato", em *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz - Dorriots e Ana Nicole Vaisse, México, Coyoacán, 1997 [1970].
- Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*, Santiago de Chile, LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998.
- Giddens, Anthony, et. al, *Reflexive Modernization – Politics, Traditions and Aesthetics in the Modern Social Order*, California, Stanford University Press, 1994.
- Gomes, Paulo Emilio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- Gómez, Gabriela Yáñez, *Rulfo y el cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986.
- Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Greimas, Algirdas J. e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, trad. de Alceu Dias Lima et al., São Paulo, Cultrix, 1985 [1975].
- _____ *Semántica estructural*, Madri, Gredos, 1971 [1966].
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Modernização dos sentidos*, trad. de Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34, 1998.
- Guzman, Martín Luís, *La sombra del caudillo, Obras completas, t.I.* México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1929].
- Habermas, Jürgen e Jean Baudillard et al., *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- _____ "Modernidad, un proyecto incompleto", em *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989 [1980].
- Hamom, Philippe, "O que é uma descrição?" em *Categorias da narrativa*, trad. Cabral Martins, Lisboa, Veja, s/d.
- Herlinghauss, Hermán, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madri, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Hobsbaw, Eric, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge Press, 1991.
- _____ e Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Canto, 1992 [1983].
- Hogart, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, trad. de Bertha Ruiz de la Concha, México, Grijalbo, 1971 [1951].
- Holanda, Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002 [1936].
- Ianni, Octavio, *La formación del estado populista en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1965 [1964].
- Ingarden, Roman, *A obra de arte literária*, trad. de Albin E. Beau et al. Lisboa, Fundação Calouste Gubelkian, 1979 [1965].
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/Londres, The -John Hopkins University Press, 1981.
- _____ *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1978 [1972].
- Ivo, Lêdo, "Um estranho no ninho", *O Estado de São Paulo*, p. 12, ano III, número 206, 1984 [1933].
- Jauss, Hans Robert, *A história da literatura como provocação á teoria literária*, trad. de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994 [1967].

- Jenkins, Charles, *The Language of Pos-Modern Architecture*, Grã-Bretanha, Academy Editions, 1991.
- Johnson, Randal, *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, trad. de Aparecida de Godoy Johnson, São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.
- Krauze, Henrique, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI, 1985.
- Leal, Antonio Castro, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1960.
- Machado, Alcântara, *Morte e vida do bandeirante*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 [1936].
- Lins, Álvaro, "Graciliano Ramos em termos de construção do romancee arte do estilo", posfácio de *Vidas secas*, Rio de Janeiro, Record, 1999.
- Lopes, Denilson, "Entre a literatura e o cinema", em *Textos à flor da tela*, Universidade de Minas Gerais, 2004.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. De Atonio Elorza, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Obras completas, v. II, Lima, Biblioteca Amauta, 1989 [1928].
- Mauss, Marcel, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Glencoe, III, Free Press, 1954 [1925].
- Merquior, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
- Metz, Christian, *Linguagem e cinema*, trad. de Marilda Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1980 [1971].
- Meyer, Lorenzo, "El primer tramo del camino", em *Historia general de México*, t. IV, México, El Colegio de México, 1977.
- Miceli, Sérgio, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____ *Poder, sexo e letras na República Velha. Estudo clínico dos anatolianos*, São Paulo, Perspectiva, 1977.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos y pensamiento fronterizo*, trad. de Juan María Madariaga e Cristina Vega Solís, Madri, 2003.
- _____ "La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías poscoloniales", *Gragoatá*, Niterói, n. 1, 2 sem. 1996.
- Milliet, Sérgio, *Diário crítico*, volumes 3 e 8, São Paulo, Livraria Martins, 1947 e 1948.
- Miranda, Wander Melo, *Corpos escritos –Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, Belo Horizonte/São Paulo, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de São Paulo, 1992.
- Monsiváis, Carlos, *A través del espejo (el cine mexicano y su público)*, México, El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- _____ "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", *História do México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976.
- Morley, David, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, Londres, British Film Institute, 1980.
- Muñoz, Rafael F., *Vámonos con Pancho Villa*, Madri, Espasa-Calpe, 1935.
- Myerson, Michael, *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary films of Cuba*, Nova York, Grossman Publishers, 1973.
- Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000 [1931].
- Neto, José Teixeira C. *Dicionário crítico de política cultural*, São Paulo, Iluminuras, 1999 [1997].
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Economía, 1992 [1958].
- Oliveira, Lúcia Lippi, "As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o estado", *Retórica general*, Grupo M, trad. de Juan Victoria, Barcelona, Paidós, 1987.
- Revolução de 30, Seminário Internacional*, Brasília, Universidade de Brasília, 1982.
- Ong, Walter, *Orality and Literacy: Technologies of the Word*, Londres, Methuen, 1982.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978 [1940].

- Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1995 [1988].
- _____ *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Palavicini, Félix F., *Historia de la Constitución de 1917*, t.1, México, Consejo Editorial del Estado de Tabasco, 1980.
- Paranaguá, Paulo Antônio, *Tradición y modernidad em el cine de América Latina*, Madri, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Parente, André, *A imagem máquina*, São Paulo, 34, 1993.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986].
- _____ *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Peirce, Charles Sanders, *Escritos coligidos. Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1994.
- Peredo, Francisco Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Picón-Salas, Mariano, *De la conquista a la independéncia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI, 1998.
- Polar, Antonio Cornejo, *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*, trad. de Ilka --- Valle Carvalho, Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 2000.
- Proença, M. Cavalcanti, "Estudo introdutório a *A Bagaceira*", em José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.
- Queiroz, Rachel de, *O quinze*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984 [1930].
- Quint, David, *Epic and Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del norte, 1984.
- _____ *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideú, Fundación Ángel Rama, 1985.
- _____ *Ruben Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Ramos, Fernão (org.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac, 2000.
- Ramos, Graciliano, *São Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 1992 [1934].
- Revueltas, José, *El luto humano*, México, Editorial México, 1943.
- Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México: 1896-1930. Bajo el cielo de México, v. II (1920-1929)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- _____ *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002.
- Riera, Emilio García, "Cuando el cine mexicano se hizo industria", em Fernando del Moral --- González, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México,
- Secretaría de Educación pública, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- _____ "El cine mexicano: una curiosa aventura", em José Agustín Mahieu, *Panorama del cine iberoamericano*, Madri, Ediciones de Cultura Hispánica/Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990.
- _____ *Historia documental del cine mexicano*, t.9, México, Era, 1984.
- Rocha, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1963].
- Rodó, José Enrique, *Ariel*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976 [1900].
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000 [1955].
- Rulfo, Juan, *O chão em chamas e Pedro Páramo*, trad. de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Record, 2004.
- Santiago, Silvano, *Em liberdade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- Santos, Lídia, *Tropical Kitsch. Media in Latin American Literature and Art*, trad. de Elisabeth Enenbach, Madri/Princeton, Iberoamericana/Markus Wiener Publishers, 2006.
- Sarlo, Beatriz, *La imagianción técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- _____ *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias*, Buenos Aires, Ariel, 1989.
- Sartre, Jean Paul, *A imaginação*, Rio de Janeiro, Difel, 1980 [1936].
- Schmidt, Augusto Frederico, *Homenagem a Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, Alba, 1943.

- _____ "Uma revelação – O quinze", em Rachel de Queiroz, *O quinze*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.
- Schwarz, Roberto, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [1987].
- Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Shipman, David, *The Story of Cinema*, Nova York, St. Martin's Press, 1984.
- Sodré, Nelson Werneck, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- Spivak, Gayatri, *In Other Worlds: Essays in Cultural Studies*, Nova York, Methuen, 1987.
- _____ *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- Sadoul, George, *Historia del cine mundial*, trad. de Florentino M. Torner, México, Siglo XXI, 1996.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982 [1845].
- Sommer Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Stam, Robert, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford e - Victoria, Blackwell Publishing, 2005.
- Sússekind, Flora, *O Brasil não é longe daqui. O narrador; a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Tafeté, João Luiz, "O mundo à revelia", em Graciliano Ramos, *São Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 1992.
- Todorov, Tzevetan, *A conquista da América. A questão do outro*, trad. de Beatriz Perrone Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- Tolentino, Célia Aparecida F., *O rural no cinema brasileiro*, São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo, 2002.
- Truffaut, François, *Hitchcock/Truffaut*, Nova York, Simon and Shuster, 1983.
- Valadés, Edmundo, "Tertúlia literária", *Novedades*, Segunda seção, 30 de março de 1955.
- Vasconcelos, José, *Breve historia de México*, Espasa/Calpe, 1992.
- _____ *Indologia. Uma interpretación de la cultura Iberoamericana*, Paris, Agencia Mundial de Librería [s.d.].
- _____ *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, México, Espasa-calpe, 1992 [1930].
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Viany, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993.
- Villoro, Luis, *Estado plural, pluralidad cultural*, México, Paidós, 1988.
- Vital, Alberto, *Noticias de Juan Rulfo*, México, RM, 2003.
- Vitier, Medardo, "El ensayo como género", em *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Wallerstein, Immanuel, *Modern World-System: Capitalism Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Nova York, Academic Press, 1984 [1974].
- Watt, Ian et al., *Literatura e realidade. Que é o realismo*, trad. de Tereza Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 1984.
- Weffort, Francisco, *O populismo na política brasileira*, São Paulo, Paz e Terra, 1997 [1978].
- Williams, Raymond, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Nova York, Oxford University Press, 1976.
- Xavier, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____ et al., *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- _____ "O olhar e a voz. A narração multifocal e a cifra da História em São Bernardo", em *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 2, 1999.
- Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, Colección Archivos, Unesco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 [1947].

- Zepeda, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005.
- Zilberman, Regina, *São Bernardo e os processos da comunicação*, Porto Alegre, Movimento, 1975.

7. Filmografia elementar

Obras de Juan Rulfo adaptadas ao cinema:

- Talpa*, 1955, direção de Alfredo Crevena.
- El despojo*, 1960, direção de Antonio Reynoso (curta).
- El gallo de oro*, 1964, direção de Roberto Gavaldón.
- La fórmula secreta*, 1964, Rúben Gámez (curta).
- Pedro Páramo*, 1966, Carlos Velo.
- El rincón de la vírgenes*, 1972, Alberto Isaac.
- Los murmullos*, 1974, Rubén Gámez (curta).
- ¿No oyes ladrar a los perros?*, 1974, François Reinchenbach.
- Que esperen los viejos*, 1976, José Bolaños (curta).
- Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)*, 1976, José Bolaños.
- El hombre*, 1978, José Luis Serrato (curta).
- Pedro Páramo*, 1981, Salvador Sánchez.
- Talpa*, 1982, Gastón Melo (curta).
- Tras el horizonte*, 1984, Mitl Valdez (média).
- El imperio de la fortuna*, 1985, Arturo Ripstein.
- Los confines*, 1988, Mitl Valdez.
- Tequila*, 1991, Rubén Gámez.
- Agonía*, 1991, Jaime Ruiz Ibañez (curta).
- El abuelo Cheno y otras historias*, 1993, Juan Carlos Rulfo (curta).
- Un pedazo de noche*, 1995, Roberto Rochín (curta).

Obras de Graciliano Ramos adaptadas ao cinema:

- Vidas secas*, 1983, Nelson Pereira dos Santos.
- São Bernardo*, 1971, Leon Hirszman.
- Memórias do cárcere*, 1983, Nelson Pereira dos Santos.

