

ESPIRALES

Edição v. 7, n. 2, 2023

ISSN: 2594-9721



DOSSIÊ:

**Cultura e Relações Internacionais
repensar as Políticas Culturais
Internacionais desde/para a
América Latina**

ESPIRALES

V.7, N. 2, 2023

Editor Chefe

João Barros II

Comité/Comitê Editorial

Alice Vazarin Perez

André De Cesaro

Heloíse Reis Ventura

Júlia Montezini da Silva

Maria Eduarda Souza Martins

Capa: Marília Claudia Favreto Sinãni

Revista Espirales (v. 7, n. 2, 2023) - Foz do Iguaçu, PR.
Universidade Federal da Integração Latino-Americana: 193 páginas
Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/index>. ISSN
2594-9721.
DOI: <http://doi.org/10.29327/2336496.7.2>

1.Relações Internacionais. 2.Educação. 3.Ciência Política.
4.Cultura. 5.História. 6.Economia. 7.Comunicação.

Contatos

Revista Espirales - Unila - Programa de Pós-Graduação em Integração
Contemporâneo da América Latina (PPG-ICAL)
UNILA Campus Integração (Sala 112)
Av. Tancredo Neves, 3147 - Foz do Iguaçu/PR, Brasil. Cep 85857-970.

Site: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/index>

E-mail: revistaespirales@gmail.com

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
I POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA DO SUL NO SÉCULO XXI	10
II POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E AUDIOVISUAL EM TRÊS ATOS: OS MOVIMENTOS DO CINEMA E AUDIOVISUAL NO BRASIL NOS ANOS 2000	27
III CINEMA E INTEGRAÇÃO REGIONAL NO CONESUL: UM OLHAR SOBRE OS ANOS DA RETOMADA (1991 - 2011)	43
IV DO FÓRUM ENTRE FRONTEIRAS AO MERCADO ENTRE FRONTEIRAS: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A INTEGRAÇÃO DO CINEMA REALIZADO ENTRE O SUL DO BRASIL, NOROESTE DA ARGENTINA E O PARAGUAI	69
V HIERARQUIZAÇÕES E DESVIOS POSSÍVEIS: MODOS DE TENSIONAR E SE ESQUIVAR DAS NARRATIVAS HEGEMÔNICAS	90
VI THE POLITICISATION OR SECURITISATION OF MIGRATION? THE CASES OF BRAZIL, COLOMBIA, ECUADOR AND PERU DURING THE VENEZUELAN CRISIS	116
VII O CICLO COMUM DE ESTUDOS E A RELAÇÃO SOCIEDADE, CULTURA E INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA NA EDUCAÇÃO SUPERIOR DA UNILA	143
VIII LA TETA ASSUSTADA: MEMÓRIA ANCESTRAL E BUEN VIVIR COMO PRÁTICAS DE SANAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS ESTRUTURAIS NA AMÉRICA LATINA.	170

EDITORIAL DOSSIÊ

“CULTURA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: REPENSAR AS POLÍTICAS CULTURAIS INTERNACIONAIS DESDE/ PARA A AMÉRICA LATINA”

Tereza Spyer¹
Valéria Graziano²

A **Revista Espirales**, uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), procura contribuir para a divulgação pesquisas que apresentem "um olhar crítico sobre a América Latina e os diferentes aspectos da integração no âmbito internacional" (Revista Espirales, 2023).

Desde sua fundação, esta revista tem buscado valorizar uma produção autônoma de conhecimento realizada no Sul Global, particularmente na América Latina e no Caribe, que tem contribuído para "sulear" (Freire, 1997) epistemologicamente o conhecimento produzido na nossa região e em conformidade com as demandas dos nossos territórios.

Esse esforço editorial, epistemologicamente autônomo, procura desafiar as assimetrias do "mercado acadêmico" mundial, muito marcado pela competitividade neoliberal e pautado pelos parâmetros nortecêntricos que geram uma subalternização dos/as intelectuais e dos periódicos latino-americanos e das demais regiões não hegemônicas do planeta. Por isso é necessário termos publicações próprias que ampliem os espaços de discussão para que possamos disputar não só o passado e o presente, mas especialmente o futuro. De acordo com Eduardo Gudynas:

(...) es evidente que si no mantenemos y nutrimos nuestras propias revistas académicas, es casi como ser mudos, y se mantendrá esa apropiación asimétrica de los saberes. Y esas condicionalidades tienen consecuencias políticas y culturales precisas en cómo se construyen horizontes alternativos, permitiendo plantear algunas opciones pero impidiendo otras. O sea que, más allá de los debates sobre las alternativas a la modernidad o cómo romper la camisa de fuerza cartesiana, lo cierto es que cualquier salida requerirá poder compartirla y discutirla en nuestras propias revistas (Gudynas, 2017, p. 58).

¹ Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA).

² Universidad de Salamanca / Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Nesse sentido, é muito oportuna a proposta do atual dossiê, que procurou fomentar a publicação de pesquisas sobre as políticas culturais internacionais desde e para a América Latina. Este dossiê é fruto da parceria estabelecida entre as organizadoras, Graziano e Spyer, especialmente a partir da interação de ambas no Grupo de Pesquisa sediado na UNILA e cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), intitulado "Descolonizando as Relações Internacionais".

Este grupo, liderado por Fábio Borges e co-liderado por Spyer, tem duas Linhas de Pesquisa, "Integração Contra-Hegemônica" e "Teorias das Relações Internacionais desde a América Latina" e conta com pesquisadores/as da UNILA, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da Universidade Federal do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Entre as várias atividades desenvolvidas pelo grupo, destacamos o evento que inspirou este dossiê, "Diálogos Cátedra UNESCO-UNDAV e UNILA: Integração regional, direitos culturais e movimentos sociais na América Latina", realizado em 22 e 23 de maio de 2022. Tal evento pode ser acessado no canal do grupo no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=pZJ4yDAIa4E>).

Composto por duas mesas de debates, esta atividade foi organizada pelo grupo de pesquisa em questão e pela Cátedra Unesco sobre "Diversidade Cultural, Criatividade e Políticas Culturais", sediada na Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Houve também o apoio institucional do "Centro de Estudios en Ciudadanía, Estado y Asuntos Políticos", da Facultad de Ciencias Sociales / Universidad de Buenos Aires (UBA) e do Observatório de Regionalismo (ODR/REPRI), do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais "San Tiago Dantas" (UNESP/ UNICAMP/ PUC-SP).

A Mesa 1, intitulada "Os direitos culturais como eixo de descolonização dos direitos humanos na integração latino-americana", contou com a mediação de Daniela Perrotta, da Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, e com as apresentações de Fabián Saltos Coloma, da Universidad Andina Simón Bolívar e de Verónica Perera, da Universidad Nacional de Avellaneda. Já a Mesa 2, "Experiências Latino-Americanas: Integração desde os povos e o movimento regional "Cultura Viva Comunitária", foi mediada por Graziano e contou com as apresentações de Andrea Hanna, do Grupo de teatro Matemurga de Villa Crespo / Movimento Cultura Viva Comunitária e de María Emilia de la Iglesia, da Cooperativa La Comunitaria / Cultura Viva Comunitaria.

Ambas mesas buscaram refletir sobre a proteção da diversidade cultural a partir de sua articulação com os direitos culturais e desde as experiências, práticas, saberes e projetos políticos de integração regional construídos por grupos e redes latino-americanos de arte e cultura. Neste sentido, objetivou-se refletir sobre a centralidade da cultura para a construção de projetos de integração latino-americanos alternativos, emancipadores e decoloniais.

Por fim, vale ressaltar que o evento esteve inscrito no marco da celebração do "Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e o Desenvolvimento", instituído pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 2002 e celebrado em 21 de maio de cada ano. Além disso, importa dizer que a atividade integrou o Ciclo “Debates latino-americanos rumo à Mondiacult +40”, iniciativa da Cátedra UNESCO/UNDAV.

Deste modo, o dossiê ora publicado, intitulado “Cultura e Relações Internacionais: repensar as Políticas Culturais Internacionais desde/ para a América Latina”, teve como objetivo promover a produção de trabalhos no campo das relações culturais internacionais, com ênfase em perspectivas latino-americanas.

Se a bibliografia acadêmica sobre cultura, políticas culturais e relações internacionais é incipiente, a produção teórica desde perspectivas críticas latino-americanas é ainda mais escassa. Neste sentido, o dossiê visou incentivar a produção e circulação de pesquisas e debates sobre políticas culturais internacionais, diplomacia cultural e cooperação cultural internacional, a partir de experiências, cosmovisões, agendas e problemáticas latino-americanas.

Pretendeu, ainda, incidir no debate político regional e no desenvolvimento de políticas nacionais e regionais, especialmente por meio de análises e de propostas no campo da integração regional latino-americana. Para tanto, incentivou a publicação de trabalhos interdisciplinares e que dialogassem com saberes outros, para além do campo disciplinar das Relações Internacionais, incluindo as produções de conhecimentos que emergem de experiências e lutas dos povos nos territórios diversos de “nuestra Abya Ayala”.

Assim, os quatro artigos publicados neste número estão voltados ao campo da diplomacia cultural desde/para a América Latina e ao campo da cooperação cultural latino-americana. Abrimos o dossiê com o texto de Albino Canelas Rubim, "Políticas Culturais da América do Sul no século XXI". O texto é parte de uma pesquisa em andamento, apoiada pelo CNPq, iniciada em 2020 e com prazo de conclusão em 2025. Ele analisa as mudanças das político-culturais nos países sul-americanos em sua conexão com três diferentes conjunturas vividas na região no presente século: os governos democráticos que chegam ao poder nacional na primeira década do século; o contexto da segunda década com seu retrocesso democrático

em termos de políticas públicas, inclusive as culturais, e o renascimento de regimes democráticos na atualidade, inscritos em um contexto internacional diverso dos anteriores.

O texto discute a primeira onda de governos democráticos e suas políticas culturais, com inovações, potências e fragilidades; o segundo momento de retrocesso político e refluxo das políticas culturais, e, por fim, o ressurgimento de nova onda de governos democráticos e das políticas culturais, agora em tensa gestação na América do Sul.

O segundo artigo, de Lia Bahia, "Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000", analisa três momentos recentes do cinema e audiovisual brasileiro. Para a autora, a história recente do cinema e audiovisual brasileiro está permeada por avanços e retrocessos das políticas públicas para o setor. Os anos 2000 são especialmente relevantes por permitirem avaliar as continuidades, rupturas e, principalmente, a emergência de uma agenda de futuros.

Referenciado por estudos culturais e das ciências políticas, o artigo sistematiza incidências discursivas, conceituais e repercussões práticas para o setor em três diferentes contextos: 1. governos PT; 2. governos Temer e Bolsonaro; 3. vitória do Lula em 2023. Observam-se mudanças com sentido inequivocamente inclusivas e democratizantes mais ou menos intensas, seguidas por um refluxo das pautas reformistas e a seguir uma retomada das perspectivas de reformas estruturantes. Embora seja plausível associar a intensidade de reformas, recuos e resistências a cada período enfocados, os resultados encontrados sugerem cautela em relação a associações lineares e exclusivas das políticas com as distintas gestões governamentais.

O terceiro artigo, de Gabriela Morena de Mello Chaves, intitula-se "Cinema e integração regional no Cone Sul: um olhar sobre os anos da retomada (1991-2011)". O texto trata do abrandamento das crises econômicas por que passavam os países da América do Sul e a implementação de melhores políticas de apoio ao cinema, pois a produção cinematográfica da região começou a retomar o seu ritmo nas décadas de 1990 e 2000. Esta atividade recebeu o apoio de algumas iniciativas da região.

O debate em torno da ideia de integração fomentado pelo Mercosul, bem como os acordos que daí resultaram, ofereceram oportunidades de fortalecimento para a indústria cinematográfica e de ampliação de mercado através da entrada nos países vizinhos. Ainda que estabelecidos à margem de um programa comum com objetivos coordenados, os desafios apresentados a partir do Mercosul Cultural levaram a iniciativas que teceram redes e instalaram circuitos para ocupar o espaço quase vazio de trânsito cultural entre os países mercosulinos.

Por fim, o artigo que fecha o dossiê, de Franciele Rebelatto, "Do Fórum entre Fronteiras ao Mercado entre Fronteiras: políticas públicas para a integração do cinema realizado entre o Sul do Brasil, Noroeste da Argentina e o Paraguai", a autora analisa a história de criação do espaço de integração cinematográfico regional *Fórum Entre Fronteiras*, conformado em 2007 de forma itinerante entre o Sul do Brasil, o Noroeste da Argentina e o Paraguai.

Esta articulação entre realizadores(as), entidades públicas, festivais de cinema e produtoras independentes contribuiu para a produção cinematográfica realizada nas últimas duas décadas na região, desencadeando na formação de Institutos de Cinema e editais públicos de fomento da produção e circulação do audiovisual. Como resultado deste processo de organização, em 2018 foi iniciada a construção do *Mercado Entre Fronteiras* que tem levado à cabo editais de coprodução efetivados pelos Institutos de cinema, como é o caso IECINE no Rio Grande do Sul e o IAAVIM, em Misiones e o INAP, no Paraguai.

Nesse sentido, Rebelatto procurou pensar como esse processo de integração regional e internacional promoveu a construção de políticas públicas para o cinema e quais foram os impactos nas produções cinematográficas realizadas neste período.

Desejamos uma boa leitura.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**. Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Notas de Ana Maria Araújo Freire. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GUDYNAS, Eduardo. Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos. **Ecuador Debate**, 100: 45-60, 2017. Disponível em: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/13566> . Acesso em: 11/12/2023.

REVISTA ESPIRALES. "Sobre a revista". Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espiales>. Acesso em: 11/12/2023.



DOSSIÊ

Cultura e Relações Internacionais:
repensar as Políticas Culturais Internacionais
desde/para a América Latina

POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA DO SUL NO SÉCULO XXI

Antonio Albino Canelas Rubim¹

DOI: 10.29327/2336496.7.2-1

Resumo: O texto é parte de uma pesquisa em andamento, apoiada pelo CNPq, iniciada em 2020 e com prazo de conclusão em 2025. Ele analisa as mudanças das político-culturais nos países sul-americanos em sua conexão com três diferentes conjunturas vividas na região no presente século: os governos democrático-progressistas que chegam ao poder nacional na primeira década do século; o contexto da segunda década com seu retrocesso democrático em termos de políticas públicas, inclusive as culturais, e o renascimento de regimes democráticos na atualidade, inscrito em um contexto internacional diverso dos anteriores. O texto discute a primeira onda de governos democráticos e suas políticas culturais, com inovações, potências e fragilidades; o segundo momento de retrocesso político e refluxo das políticas culturais, e, por fim, o ressurgimento de nova onda de governos democráticos e das políticas culturais, agora em tensa gestação na América do Sul.

Palavras-chave: Políticas culturais; América do Sul; século XXI; cultura e política.

POLÍTICAS CULTURALES EN AMÉRICA DEL SUR EN EL SIGLO XXI

Resumen: El texto es parte de una investigación en curso, apoyada por el CNPq, que comenzó en 2020 y debe concluir en 2025. Analiza los cambios políticos y culturales en los países de América del Sur en relación con tres coyunturas diferentes que vive la región en el presente siglo: los gobiernos progresistas democráticos que llegaron al poder nacional en la primera década del siglo; el contexto de la segunda década con su retroceso democrático en materia de políticas públicas, incluidas las culturales, y el renacer de los regímenes democráticos en la actualidad, inscritos en un contexto internacional diferente a los anteriores. El texto aborda la primera ola de gobiernos democráticos y sus políticas culturales, con novedades, fortalezas y debilidades; el segundo momento de retroceso político y reflujo de las políticas culturales, y, finalmente, el resurgimiento de una nueva ola de gobiernos democráticos y políticas culturales, ahora en tensa gestación en América del Sur.

Palabras clave: Políticas culturales; América del Sur; siglo XXI; cultura y política.

CULTURAL POLICIES IN SOUTH AMERICA IN THE 21ST CENTURY

Abstract: This text is part of the ongoing research supported by CNPq, which started in 2020 and is scheduled to be concluded in 2025. It analyzes the changes in political and cultural dynamics in South American countries in connection with three different contexts experienced in the region in the present century: the democratic progressists governments that came to power in the first decade of the century; the context of the second decade with its democratic setbacks in terms of public policies, including cultural policies, and the resurgence of democratic regimes in the present, within a diverse international context compared to previous ones. The text discusses the first wave of democratic governments and their cultural policies, with their innovations, strengths, and vulnerabilities; the second moment of political regression and decline in cultural policies; and finally, the resurgence of a new wave of democratic governments and cultural policies, currently in tense gestation in South America.

Keywords: Cultural policies; South America; XXI century; culture and politics.

Introdução

¹ Pós-doutorado pela Universidade de Buenos Aires e Universidade San Martín, Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7610489430554817>.

Os anos 2020 parecem estar desenhando uma nova e tensa conjuntura na América do Sul. Depois da onda de governos democrático-progressistas a partir da virada dos anos 2000 e da onda de retrocessos que atingiu a região em torno dos anos 2010, a vida parece novamente trazer expectativas de mudanças, seja através de movimentos sociais, que começam a agitar países sul-americanos, seja por meio de resultados eleitorais, que recolocam no poder nacional forças democrático-progressistas, em um panorama de alta complexidade, instabilidade e tensão.

Este texto trata dos desafios colocados para as políticas culturais por tais dinâmicas de avanços e retrocessos. Ele deriva, em sua origem, de projeto de pesquisa apresentado ao CNPq nos anos de 2019, para ser realizado entre 2020 e 2025. Em 2019 tudo indicava que a onda de mudanças tinha chegado ao seu final. A pandemia, que contaminou o mundo e a região a partir de 2020, sobre determinou o contexto, trazendo dificuldades ao desenvolvimento da pesquisa e atrasando seu desenrolar. De modo quase simultâneo, a dinâmica do mundo da vida, sempre mais complexa que seus estudos, colocou outra vez em movimento as sociedades sul-americanas. Outra onda de governos democrático-progressistas começou a emergir, mas agora sobredeterminada por complexidades, instabilidades e tensões bem mais profundas que na primeira onda. A pesquisa não poderia ignorar a vida em movimento. O corpus da investigação foi ampliado, buscando abranger a dinâmica em complexidade.

Assim, o texto compreende a pesquisa envolta nos novos horizontes e dificuldades; na bibliografia coletada com os dilemas de sempre das frágeis conexões sul-americanas; nas experiências de projetos compartilhados com colegas sul-americanos; em artigos e livros publicados e em diálogos com investigadores da região, propiciados em intercâmbios de variados tipos, com destaque para redes, como a Rede Latino-Americana de Gestão Cultural (REDGLA), o Fórum Universitário Mercosul (FoMerco), o Grupo de Trabalho Cultura e Políticas Culturais associado à CLACSO, e o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), em especial no seu grupo de trabalho dedicado às culturas na América Latina.

Ainda a título de introdução cabem algumas observações iniciais. A opção por tratar de América do Sul e não da América Latina, deriva da hipótese de que tal delimitação mais circunscrita garante uma mais efetiva aproximação geográfica-histórico-social-cultural e que

ela, por conta de sua consistência, afeta de modo substantivo a vida político-cultural de cada país sul-americano, ainda que de modo desigual e combinado. Outra delimitação torna-se imprescindível para afirmar com mais propriedade as aproximações entre as nações sul-americanas. Devemos excluir do universo estudado as três guianas, por sua peculiar inserção histórico-social-cultural na região. Elas tiveram colonialistas e neocolonialistas bem distintos: inglês, holandês e francês, sendo esta última, a rigor, ainda hoje uma colônia.

Delimitada a América do Sul de que tratamos no estudo, podemos avançar na análise proposta. Como exemplo emblemático da dinâmica história compartilhada referida pode ser citado o período histórico comum das independências dos países sul-americanos nas décadas de 10 e 20 do século XIX, celebrados nas diferenciadas comemorações de seus bicentenários (LIMA JR., SCHWARCZ; STUMPF, 2002 E DI GIORGI, 2023). O compartilhamento de um tempo histórico não implica em processos de independência semelhantes. Apenas demarca um instante conjunto de vida político-social. A independência singular do Brasil, tornado independente em 1822 com o filho do rei de Portugal como imperador, destoa das repúblicas criadas na América hispânica. Entretanto, tais processos compartilham conjunturas históricas comuns, com trocas assemelhadas nos colonialismos: de português/espanhol para inglês.

A aproximação geográfico-histórico-social-cultural, mesmo consideradas todas as substantivas diferenças existentes, que não são pequenas, nem irrelevantes, possibilitam imaginar problemas e desafios compartilhados. Os traços compartilhados pela colonização ibérica (espanhola-portuguesa) e depois pelo neocolonialismo, sendo o primeiro da Inglaterra e depois dos Estados Unidos, impõem problemas e desafios comuns a toda região, vividos e enfrentados de modos diferenciados em tempos e espaços nacionais.

A tese de base do texto pode ser formulada como: a potência da situação geográfica-histórica-social-cultural compartilhada pelos países sul-americanos, mesmo consideradas as nada desprezíveis diversidades nacionais e regionais, possibilitam que os países vivenciem conjunturas comuns e que elas incidam na dinâmica de cada um dos países de modo desigual, mas combinado. Tal dinâmica permite problematizar como as ondas anotadas no início do texto têm impacto sobre as culturas e as políticas culturais e apontar os desafios compartilhados por tais países nessas áreas.

Por certo, a proposição de analisar os países sul-americanos a partir das ondas de avanços e retrocessos acontecidos no século XXI, como fatos recentes, coloca em cena

conflitos e divergências de interpretação profundos, a começar pela própria nomeação das ondas como democrático-progressistas. Ela implica em polêmicas acerca da denominação escolhida, bem como da inclusão ou não de determinados governos em tais ondas. O texto está consciente dos dilemas implicados sempre em análises do contemporâneo, inscritas em jogos de interesses em disputa e em correlação de forças, que repercutem sobre a configuração das realidades em estudo. A consciência das turbulências não deve impedir a viagem aos países sul-americanos e suas políticas culturais.

Cabem duas explicações necessárias antes do desenrolar do texto. A noção de cultura assumida no texto tem dimensão ampliada, envolvendo não só patrimônio e artes, mas também culturas populares ou digitais, concepções de mundo, modos de vida, cosmovisões, valores etc. A proposição da noção ampliada de cultura na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), acontecida há 40 anos na cidade do México, tornou tal termo cada vez mais evidente nos estudos e nas práticas das políticas culturais em todo o mundo. A força institucional da Unesco viabilizou tal expansão, mesmo que noções ampliadas de cultura já fossem vigentes em algumas áreas de conhecimento, a exemplo da Antropologia, e inclusive tivessem sido desenvolvidas em alguns países da região.

Já o conceito de políticas culturais atualiza o famoso conceito elaborado por Néstor García Canclini publicado em livro de 1987. A atualização busca incorporar novas dimensões exigidas pelo mundo e por estudos atuais. A noção atualizada tem a seguinte escritura: política cultural é um conjunto articulado, consciente, continuado, deliberado, sistemático e planejado de intervenções, formulações e/ou atuações, de diversos entes culturais com o objetivo de: atender demandas e necessidades culturais da população; estimular o desenvolvimento simbólico; construir hegemonias para conservar ou transformar a sociedade e a cultura; e garantir cidadania e direitos culturais. Ela aciona recursos institucionais, infra-estruturais, normativos, financeiros e de pessoal. Ela destina especial atenção às dimensões organizativas da dinâmica cultural. Para que exista, a política cultural exige rever a instrumentalização da cultura pela política e a inauguração de nova relação, na qual a política é instrumento e a cultura final (Rubim, 2023). Tal definição, no entanto, não implica na negação da possibilidade de outras concepções de políticas culturais. Apenas trata-se de uma escolha considerada a mais adequada para a análise proposta no texto.

1. Singularidades e compartilhamentos

A proposição do impacto das conjunturas compartilhadas sobre as políticas e, em especial, as políticas culturais, não pode negar relevantes singularidades político-culturais que afetam as políticas culturais em cada um dos países sul-americanos. Cabe fazer um sobrevoo, mesmo rápido, por tais fatores para reafirmar suas repercussões nas políticas culturais, o que, insistimos, não impede que as conjunturas compartilhadas tenham impactos relevantes sobre a atuação político-cultural das nações sul-americanas, no âmbito delimitado pela investigação.

A existência de duas línguas predominantes, espanhol e português, faladas cada uma delas por cerca de 200 milhões de pessoas na América do Sul, não pode invisibilizar a presença de infinidade de línguas dos povos originários. Algumas delas compõem de maneira florescente nas culturas identitárias, que dão vida à atualidade político-cultural sul-americana. O quéchua e o aimará no altiplano andino, o mapuche no extremo sul do subcontinente e o guarani, em especial, no Paraguai, tecem fluxos próprios para a ação política e cultural. Suas potentes presenças marcam de modo profundo a atualidade em alguns dos países da região. Mas a existência comum na América do Sul de línguas tão próximas como o espanhol e o português pode facilitar a aproximação e o compartilhamento histórico-cultural. Língua é cultura.

A conformação geográfico-territorial comum de ambientes peculiares também move a cultura. Amazônia, altiplano, pampa, extremo-sul, litoral, deserto, semi árido e muitos outros territórios produzem culturas. Inúmeros traços simbólicos atravessam fronteiras nacionais e produzem ambientes peculiares partilhados entre países. A existência de culturas de fronteiras e de regiões supranacionais comuns propiciam variados diálogos interculturais e potencializam conexões na América do Sul. Território é cultura.

A composição da população sul-americana resultou do encontro, forçado na maioria das vezes, de brancos, espanhóis, portugueses e mais recentemente de migrantes de outras origens, como os fluxos chegados ao cone sul; de povos originários andinos, amazônicos, guaranis e de centenas de comunidades indígenas; de afrodescendentes oriundos de diversificadas populações escravizadas em várias regiões da África, presentes em diversos países, a exemplo do Brasil, Colômbia, Equador e Uruguai; e de asiáticos, vindos para nações como Brasil e Peru, em torno do século XX. População é cultura.

As conformações de espaços econômicos na agricultura (cana de açúcar, café, trigo, banana, cacau etc.), na pecuária (gado/carne), na mineração, no turismo e na indústria

desenvolvem laços simbólicos típicos, tanto historicamente, quanto na atualidade. Regiões socioeconômicas se criaram, se desmancham e se renovam, impregnadas de universos simbólicos compartilhados. Composição e especialização econômicas também são cultura.

As distintas maneiras de lidar com a educação resultam em modalidades distintas de culturas. A universalização da escola, como ocorreu no Uruguai e na Argentina, no século XIX, amplia a presença da cultura escrita em tais países. A existência ou não de universidades aparece como dado expressivo para entender o tema da cultura. Quando aconteceram as independências hispano-americanas existiam mais de 35 universidades na América hispânica. No Brasil não havia nenhuma. Mesmo com a independência a situação não se modifica. Só nos inícios do século XX surgem as primeiras universidades brasileiras, por volta de 100 anos depois da independência, acontecida em 1822. Elas são instituições tardias em comparação com suas congêneres sul-americanas, diversas delas seculares, a exemplo da Universidade Nacional Maior de São Marcos, criada em 12 de maio de 1551, na cidade de Lima. Educação é cultura.

A configuração das políticas culturais leva em consideração as dimensões das institucionalidades culturais vigentes e as modalidades culturais com certa desenvoltura. Uma instituição como a Casa da Cultura Equatoriana, de longa história e abrangência geográfica considerável, não pode ser olvidada nesse contexto. A expressividade das culturas populares indígenas (Bolívia, Colômbia, Equador e Paraguai); das culturas afro-brasileiras (Brasil, Colômbia, Equador e Uruguai); das culturas de migrantes (Argentina, Brasil, Chile, Peru), do patrimônio cultural (Peru), do audiovisual (Argentina, Brasil), da música (Argentina, Brasil, Colômbia), da literatura (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia e Uruguai), dentre outras e múltiplas manifestações culturais, balizam o desenvolvimento de políticas culturais.

A cooperação e o intercâmbio internacional na área condicionam igualmente o horizonte das políticas culturais. A atuação da Unesco; da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI); da Secretaria Geral Ibero-Americana (SEGIB); do Mercosul Cultural; da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), no caso do Brasil; da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento; do Convênio Andrés Bello, instalado na Colômbia, e diversas outras organizações culturais internacionais interagem com as políticas culturais dos países sul-americanos. O tema da diversidade cultural por meio da Unesco e da *Carta Cultural Ibero-Americana*, coordenada pela OEI e a SEGIB,

tem espaço no subcontinente, assim como seus programas intitulados Ibercena, Ibercine, Ibermuseum etc. Eles interferem nas políticas culturais.

O conjunto de fatores elencados, que poderiam incluir outras variáveis cruciais, marca o panorama das políticas culturais na América do Sul, pois acrescenta às singularidades nacionais peculiaridades de ambientes culturais que transpassam as fronteiras dos países. As culturas andinas, amazônicas, dos pampas, do extremo sul, do litoral, por exemplo, atravessam países e trazem para a cena sul-americana outras configurações simbólicas regionais.

Depois do rápido sobrevoo pela América do Sul, afirmando fatores imprescindíveis de singularidades, hoje ainda mais complexas e cultivadas, e de dimensões simbólicas compartilhadas e comuns, ampliadas por variadas modalidades e tipos de cooperação e intercâmbio, agora parece possível, com mais consistência, retornar às ondas e desenvolver a tese principal defendida no texto.

2. América do Sul no vai e vem das ondas

Conforme escrito no início do texto, o século XXI fez o subcontinente navegar com ondas. Elas conformaram conjunturas específicas partilhadas, que afetam as culturas da região e sobredeterminaram políticas, em especial, as culturais, que aqui nos ocupam. Tais ondas viraram de ponta-cabeça a história do ambiente sul-americano, provocando guinadas bruscas em seu processo histórico, ainda que, na maioria das vezes, sem recorrer ao recurso da violência explícita, como ocorreu antes, quase sempre por meio de brutais ditaduras civil-militares. Ao invés das arbitrariedades da violência aberta, tem-se o uso intenso da violência simbólica com a construção cotidiana do ódio pela “grande” mídia e a judicialização da política, por meio da instrumentalização abusiva do poder judiciário.

A primeira onda se iniciou na virada do século XXI com a vitória de Hugo Chávez na Venezuela (1999), seguida da eleição de governos progressistas na Argentina (Néstor Kirchner - 2003 e Cristina Kirchner - 2007), Chile (Michelle Bachelet - 2006), Brasil (Lula - 2003 e 2007 e Dilma Rousseff - 2010 e 2014), Uruguai (Tabaré Vasquez – 2005 e 2015, José Mujica - 2010), Bolívia (Evo Morales - 2006 e vários mandatos até 2019), Paraguai (Fernando Lugo - 2008) e Venezuela (Nicolás Maduro - 2013). Ficaram fora da primeira onda de governos democrático-progressistas a Colômbia e o Peru.

Dentre as diversas características comuns da primeira onda se destacam atributos, atitudes sintonizadas e políticas públicas afins, tais como: 1. Chegada ao governo nacional por meio de eleições, superando tentativas anteriores de luta armada, para a conquista do poder ou para resistir aos regimes ditatoriais implantados na América do Sul. As guerrilhas e a guerra civil da Colômbia, com seus mais de 50 anos, aparecem como exemplo dramático dessa circunstância que marca de maneira drástica a vida, a cultura e as políticas culturais na Colômbia; 2. Florescimento de novas lideranças provenientes de classes e segmentos antes excluídos das vidas políticas nacionais, a exemplo do operário Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil), do líder indígena Evo Morales (Bolívia) e das presidentas Michelle Bachelet (Chile), Cristina Kirchner (Argentina) e Dilma Rousseff (Brasil); 3. Políticas sociais de inclusão contrárias à desigualdade, atributo compartilhado de modo potente por todos os governos, dada a profunda desigualdade existente na região; 4. Políticas externas mais independentes e não submissas à diplomacia estadunidense, como secularmente ocorreu na maioria dos casos; 5. Busca de políticas de integração e cooperação regional, por meio de novas iniciativas como a Unasul ou do fortalecimento e expansão de instituições já existentes, a exemplo do Mercosul; 6. Políticas econômicas diferenciadas das tradicionais, apoiadas em certo nacional-desenvolvimentismo, mas com ambiguidades em relação ao neoliberalismo. Daí a recusa em adotar, sem mais, a opção de nomear tais governos de posneoliberais, como propõe Eder Sader (2008). O desenvolvimentismo, por sua vez, levou alguns desses governos a choques com setores da população, em geral: povos originários, comunidades ancestrais e movimentos ambientalistas, como ocorreu, por exemplo, na Bolívia, no Equador e no Brasil; 7. Apesar das alterações na estrutura do papel político terem variado em espectro amplo, em todos eles a sociedade política sofreu mudanças, ainda que em graus muito diferenciados. Nos países com processos constituintes, como Bolívia, Venezuela e Equador, as mudanças políticas foram mais profundas, com a ampliação da participação popular. No Brasil, Chile, Uruguai, Argentina e Paraguai, por motivos distintos, os processos tiveram dimensão mais conciliadora, com continuidades dos sistemas políticos tradicionais mais acentuadas; 8. Em todos os países emergiram políticas culturais discrepantes com as anteriores, ainda que em graus dessemelhantes. Cabe agora adentrar os meandros específicos das políticas culturais.

3. Reflexões iniciais sobre políticas culturais na primeira onda

Uma leitura preliminar, com base na observação fugaz das políticas culturais antes implementadas e nas leituras da ainda pequena bibliografia sobre o tema e áreas afins até

agora localizada e lida, algumas afirmativas, quase ainda em feição de hipóteses, podem ser formuladas, reiterando sempre seu caráter ainda provisório. 1. As novas políticas implantadas na área, apesar de destoarem das anteriores, não implicaram em rupturas radicais com os modelos antes existentes. Elas, em muitas circunstâncias, se amoldaram às proposições dadas; 2. O patamar das políticas culturais guardou visível descompasso em comparação com as mudanças ocorridas na sociedade e em outras políticas públicas; 3. As políticas culturais se mostraram insuficientes para alimentar o projeto de mudança político-social; 4. Elas mantiveram relações frágeis com o modelo de desenvolvimento; 5. A cultura permaneceu como área secundária e não foi assumida como prioridade; 6. A noção de cultura, ainda que verbalizada como ampliada, permaneceu, na prática das políticas e dos financiamentos, como restrita. Isto é, contemplando majoritariamente a cultura como patrimônio e artes, quando muito como culturas populares. Suas atuações pouco permearam as visões de mundo, os modos de vida, os valores sociais etc. 7. A pouca transversalidade da atuação cultural foi a tônica, sendo exceções as conexões transversais com áreas afins realizadas. Nenhuma profunda transversalidade foi operada com áreas como educação, comunicação, turismo, lazer, economia, ciência e tecnologia, saúde, direitos humanos, juventude, gênero, povos originários e populações negras, etc. O inventivo projeto Ceibal, no Uruguai, que inovou a educação naquele país, não contemplou seus impactos culturais sobre os alunos e seus familiares; 8. A ampliação da institucionalidade cultural, que ocorreu em diversos dos países, não veio acompanhada de gestões com maior estabilidade, menos instáveis e frágeis. A rotatividade de dirigentes atingiu vários países, impossibilitando o florescimento de formulações de políticas culturais impactantes e de figuras marcantes na área; 9. Os poucos recursos se mantiveram como norma, mesmo com alguns aumentos básicos; 10. Não houve investimento significativo que alterasse o tradicional quadro de equipes subdimensionadas e muitas vezes com formação frágil, ainda que ocorressem iniciativas em formação; 11. A ausência de dados, informações e indicadores persistiu, minorada por reuniões regionais sobre a temática que imaginaram superações, muitas delas não viabilizadas; 12. Poucas foram as políticas, programas e projetos em cultura compartilhados entre os países. Podem ser lembrados, dentre eles: o DOCTV América Latina que viabilizou a produção e a difusão de filmes documentários, em conexão com as televisões públicas; os intentos de articulação das culturas afro-latinas e o Cultura Viva Comunitária, maior exemplo de programa assumido cooperativamente por muitos países sul-americanos, mas com uma ressalva: sua construção compartilhada foi mais responsabilidade das comunidades culturais mobilizadas pelo

programa que de governos nacionais. Aliás, parte de sua sustentação financeira hoje provém de organismos internacionais de cultura. O conhecimento e a troca cultural entre os países sul-americanos são condição para a cooperação e a superação dos entraves culturais provenientes do colonialismo e do neocolonialismo, que separam os sul-americanos; 13. As barreiras alfandegárias persistiram dificultando o fluxo cultural, apesar de iniciativas como o selo cultural Mercosul, que não se viabilizou; 14. As barreiras linguísticas, apesar da proximidade entre o espanhol e o português, foram parcamente enfrentadas. Destaque para a introdução do espanhol nas escolas brasileiras nos governos petistas, mas com visível refluxo nas gestões pós-golpe de 2016; 15. Ainda que a atuação dos organismos internacionais tenha suas limitações próprias, derivados de variados fatores, como sua envergadura e recursos, necessário registrar seu papel, a exemplo do trabalho da cooperação espanhola na região e de organizações como a OEI e a SEGIB, que produziram o encontro, no qual foi elaborada a interessante *Carta Cultural Ibero-Americana* e os programas iber de cooperação cultural, em suas versões para o cinema, o teatro e os museus, por exemplo.

A visão panorâmica, possível nos limites do texto, tenta sinteticamente informar e comentar avanços e dificuldades dessa primeira onda de países democrático-progressistas sul-americanas. O tema atualíssimo ainda se ressentia da falta de uma bibliografia mais ampla e mesmo especializada. Em geral, a bibliografia trata dos aspectos políticos, sociais e econômicos, ficando a cultura e as políticas culturais em lugar bastante secundário. O quadro desenhado mostra fragilidades das políticas culturais nesse primeiro experimento, mas apresenta possibilidades de desdobramentos abertas para o futuro.

4. Declínio da onda democrático-progressista

A contraofensiva conservadora ameaçou o Chile (2010), mas foi revertida em 2014, com a vitória de Michelle Bachelet; avançou com o golpe de novo tipo no Paraguai (2012) e se acentuou com a derrota na Argentina (2015); o golpe de novo tipo no Brasil (2016), a vitória, que se mostrou derrota com a postura complacente de Lenin Moreno, no Equador (2017), a eleição antidemocrática no Brasil (2018), o revés no Chile (2018), o golpe na Bolívia (2019) e a derrota nas eleições no Uruguai (2020). O ciclo de governos democráticos parecia liquidado no início da nova década do século XXI.

Diferente do que ocorreu com a primeira onda, nem todas as derrotas resultaram de eleições perdidas. Golpes políticos, alguns de tipo midiático-jurídico-parlamentar como no

Paraguai (2012) e no Brasil (2016), outros mais tradicionais como na Bolívia (2019), estiveram entre os recursos ilegítimos utilizados pelas classes dominantes para tomar o poder nacional. A tentativa de golpe na Venezuela (2002) não conseguiu derrubar o governo. Mesmo no caso das derrotas eleitorais, elas não foram de todo isentas de intervenções indevidas, como aconteceu no caso brasileiro, com a prisão e o afastamento pretensamente jurídicos de Lula, candidato na liderança de todas as sondagens eleitorais, e com o abuso no uso de *fake news* pagas por empresas, em dupla agressão à legislação eleitoral que impedia tais práticas manipulatórias da informação e o financiamento empresarial.

O retrocesso político assumiu várias características partilhadas. Cabe destacar algumas delas: 1. Retorno ao poder nacional das velhas ou novas oligarquias, que dominavam os governos sul-americanos secularmente, com a exclusão dos novos segmentos sociais; 2. Políticas externas totalmente submissas aos interesses dos Estados Unidos da América; 3. Desarticulação da integração entre países da América do Sul; 4. Descontinuidades das políticas de inclusão social e combate à desigualdade; 5. Retorno radicalizado das políticas neoliberais; 6. Depressão nos canais de participação política; 7. Ampliação do autoritarismo e da violência do estado nacional no trato das demandas populares; 8. Perseguição a lideranças e partidos políticos, por meio do uso político-instrumental do tema da corrupção, que contamina os sistemas políticos nacionais, mas que foi acionado de modo cirúrgico contra determinados entes políticos, responsáveis pela primeira onda. Tal criminalização atingiu, dentre outros, os presidentes Lula (Brasil), Rafael Correa (Equador), Michelle Bachelet (Chile), Cristina Kirchner (Argentina) e Pedro Castillo (Peru), mais recentemente. A articulação lembra a abominável operação Condor, criada pelas ditaduras sul-americanas para assassinar seus adversários. Agora o assassinato tentado não é mais físico, mas simbólico, por meio da instrumentalização do poder judiciário e, em especial, da chamada grande mídia e das redes sociais; 9. Ataques à cultura, censura, desmantelamento da institucionalidade cultural e das políticas culturais desenvolvidas pelos governos anteriores.

5. Nova onda democrática e progressista em andamento em disputa

Na virada da terceira década do século XXI, novamente a América do Sul parece entrar em ebulição. A nova cena começa a ser desenhada pelas vitórias eleitorais na Argentina (Alberto Fernández - 2019), na Bolívia (Luis Arce - 2020), no Peru (Pedro Castillo - 2021), no Chile (Gabriel Boric - 2021), na Colômbia (Gustavo Petro - 2022) e no Brasil (Lula -

2022); pelo desempenho das esquerdas no Equador, apesar do revés na eleição presidencial (2021); pelas manifestações populares na Colômbia e no Equador; e as acontecidas no Chile desde 2019, que culminaram na vitória das forças democráticas na escolha da nova Constituinte (2021). Mas a nova onda democrático-progressista não parece navegar em águas tranquilas, pois a reação dos setores conservadores, inclusive de extrema-direita, é intensa. A retirada de Pedro Castillo do poder no Peru, a derrota dos setores democrático-progressistas na eleição da nova Constituinte no Chile e os muitos episódios de ataques e tentativas de enquadramento destes governos pelas classes dominantes, alijadas do poder nacional, demonstram cabalmente que as dificuldades da nova onda serão brutais, inclusive por conta da conjuntura internacional problemática.

Como ocorreu com a primeira onda, todas as vitórias se deram por via eleitoral, diferente do acontecido do período do retrocesso como vimos. Além das vitórias eleitorais na Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia e Peru, intensas mobilizações populares brotaram no Equador, na Colômbia e no Chile, onde a força das manifestações havia levado a um processo constituinte *sui generis*, perpassado pela pluralidade política das forças democráticas, diversidade social na composição parlamentar, predominância feminina e derrota da direita. O processo constituinte chileno, consolidado pela vitória na eleição presidencial, abriu um universo de inovadoras possibilidades políticas, mas foi bloqueado pela não aprovação da constituição elaborada e pela posterior derrota dos setores democrático-progressistas na eleição da nova assembleia constituinte. A nova onda navega em mares bem revoltos.

O contexto internacional da nova onda em disputa tem configurações bem mais complexas que o panorama em torno da primeira onda. O mundo parou, quase literalmente, com a pandemia. Ela afetou as condições econômicas, sociais, ambientais, políticas e culturais do tempo presente. Ela desarticulou vida e perspectivas, ampliando as incertezas. Ela favoreceu a expansão das desigualdades, já amplificadas pelo neoliberalismo, que, por características imanentes, produz e difunde o autoritarismo. Movimentos e governos autoritários proliferaram no cenário internacional e nacional. No Brasil, a conjunção perversa da pandemia com o pandemônio na gestão caótica da saúde, da economia, das condições sociais, do meio-ambiente, da política e da cultura teceram uma conjuntura de alta dramaticidade, tensões e conflitos. Em suma, a nova onda democrática-progressista deve ser surfada com um leque largo de problemas, dificultando alternativas políticas, inclusive no campo cultural. Os

desafios das políticas culturais, na atualidade, tornam-se enormes. A questão da democracia se impõe como vital para toda a região.

A retomada e a atualização das políticas culturais no horizonte sul-americano atual exigem infinitos requisitos para que possam superar aquelas elaboradas da fase anterior. Entre eles, podem ser lembrados: 1. Aprendizado com as experiências da primeira onda, por meio de seu conhecimento, incorporação crítica e aprimoramento, sempre que possível; 2. Rigorosa transversalidade política de cultura com políticas públicas afins, tais como: educação, comunicação, turismo, economia, inclusão social, trabalho, informática, relações externas etc.; 3. Maior conhecimento, cooperação e intercâmbio culturais com os países da região; 4. Políticas externas mais soberanas, com incorporação maior da diplomacia cultural; 5. Reanimação e aperfeiçoamento dos canais de participação político-cultural (conferências, conselhos, colegiados etc.); 6. Políticas econômicas inovadoras, que dialoguem de maneira sustentável com a economia solidária e familiar; o meio-ambiente; o mundo digital e a cultura, tomada como ativo criativo para o desenvolvimento, sem cair na tentação de mercantilizar todo o universo da cultura, bem mais amplo e rico que a economia; 7. Reinventar a sociedade política a partir de uma nova cultura política radicalmente democrática, buscando mudar o Estado, a sociedade e as dinâmicas políticas na perspectiva da socialização democrática do poder; 8. Conceber as políticas culturais como cruciais para a democracia, o desenvolvimento da sociedade e a civilidade nas relações humanas, dando centralidade no processo de transformação social às disputas político-culturais-ideológicas.

A disputa pela democracia aparece como crucial. De um lado, estão forças autoritárias de extrema-direita com forte postura antidemocrática, e segmentos conversadores distintos, que buscam confinar a democracia a um regime político elitista de gestão do Estado, com exclusão da participação efetiva dos segmentos populares. De outro lado, os setores progressistas, composto de concepções instrumentais da democracia ou de visões mais consistentes da democracia, não apenas como regime político, mas como modo de organização da política para viabilizar a democratização efetiva das relações sociais e, por conseguinte, da sociedade.

Os desafios no âmbito das políticas culturais na atual conjuntura em disputa exigem atitudes atentas ao conhecimento e aprendizado com as experiências anteriores. Não basta um mero retorno a tais experimentos, inclusive pelas fragilidades antes anotadas. Cabe uma

revisitação crítica a elas e a busca de sua atualização em diálogo com o aprendizado e as novas circunstâncias. Vital ampliar a cooperação e intercâmbio entre os países sul-americanos. Os retrocessos acontecidos devem trazer lições relevantes acerca do papel da cultura no processo de transformação social, que não pode prescindir de culturas políticas democráticas.

A luta pela mudança da sociedade não se dá apenas nas dimensões políticas, econômicas e sociais. A disputa político-cultural-ideológica ocupa lugar significativo sempre e, em especial, nos tempos contemporâneos de guerras culturais. Mesmo enfrentamentos em aparência distantes do âmbito cultural-ideológico são perpassados por ele. A ascensão socioeconômica de aproximadamente 40 milhões de pessoas no Brasil, quase igual às populações da Argentina e da Colômbia, se torna publicizada por meio de narrativas em disputa. Ela pode ser imaginada, por exemplo, através de narrativas culturais-ideológicas distintas e conflitantes: 1. Como decorrente do mérito pessoal de cada pessoa; 2. Como derivada de dádiva religiosa da ajuda de Deus; 3. Como resultante de políticas públicas de inclusão social. A disputa entre tais interpretações faz enorme diferença na luta política.

Outro exemplo nada desprezível da disputa de narrativas acontece em torno da temática da corrupção. O agendamento do tema e seu uso político sistemático contra lideranças e partidos democrático-progressistas é crucial para elucidar, em parte, os retrocessos ocorridos. Ele traz para a agenda o enorme papel político desempenhado pela chamada “grande mídia” na América do Sul, em geral, monopolizada pela burguesia, e o recente uso das redes sociais por atores políticos. A comunicação midiaticizada coloca em cena, de modo vigoroso, a disputa político-cultural-ideológica.

A nova onda em curso, agora em circunstâncias de grande instabilidade no mundo e na região, demanda uma análise cuidadosa de acontecimentos, muitos deles imprevisíveis, e seus diferenciados desdobramentos possíveis, pois ela apresenta configurações inovadoras e até surpreendentes, se comparada às situações anteriores. Assim, não só o passado pode elucidar o presente, como também o presente pode iluminar dinâmicas antes invisíveis no passado. A continuidade da investigação combina, em sintonia fina, atenção ao instável presente com revisitações ao passado, por meio da atualização da bibliografia, de novas investigações e de intenso diálogo com colegas, que compartilham estudos acerca das políticas culturais na

América Latina, em busca de uma América do Sul mais democrática, justa, plural, diversa e criativa.

Referências bibliográficas

CALADO, Pablo Mendes. **Políticas culturales: rumbo y deriva. Estudio de caso sobre la (ex)Secretaría de Cultura de la Nación**. 1ª ed. Caseros, RGC Libros, 2014.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, Néstor García (org.) **Políticas Culturales en América Latina**. 1ª ed. Buenos Aires, Grijalbo, 1987, p.13-59.

CANCLINI, Néstor García (org.) **Culturas da Ibero-América**. 1ª ed. São Paulo, OEI / Moderna, 2003.

CASTRO, Nils. **América Latina e Caribe. Integração emancipadora ou neocolonial**. 1ª ed. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural. O direito à cultura**. 1ª ed. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, 2006.

CORTÉS, Guillermo. Tan cerca y tan lejos: los vaivenes de las políticas culturales. In: CORTÉS, Guillermo; VICH, Victor (orgs.). **Políticas culturales: ensayos críticos**. 1ª ed. Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Nacional de Cultura, 2006, p. 19-43.

ESCOBAR, Ticio. **Sobre cultura y Mercosur**. 1ª ed. Asunción, Editorial Don Bosco/Ñanduti Vive, 1995.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

GARRETÓN, Manuel Antonio (org.) **El espacio cultural latinoamericano**. 1ª ed. Santiago de Chile, Catedra Andrés Bello / Fondo de Cultura Económica, 2003.

GIORGI, Álvaro de. **Conmemoraciones del Bicentenario en América del Sur: los casos argentino y uruguayo**. Un estudio de políticas culturales. Salvador, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2023. Trabalho de pós-doutorado.

GUERRERO, Arturo (org.) **Las huellas de las hormigas. Políticas culturales en América Latina**. 1ª ed. Bogotá, Cátedra Andrés Bello, 2010.

HARVEY, Edwin R. **Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias**. 1ª ed. Madrid, Fundación SGAE, 2014.

LANDER, Edgardo (org.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. 1ª ed. Buenos Aires, Ciccus / Clacso/ Unesco, 2016.

LIMA, Maria Regina Soares; PINHEIRO, Letícia; ALBUQUERQUE, Marianna, GONÇALVES, Fernanda Nanci e NIÑO, Andrés Londoño (orgs.). **América do Sul no século XXI: desafios de um projeto político**. 1ª ed. Rio de Janeiro, Multifoco, 2020.

LIMA Jr; SCHWARCZ, Lilian e STUMPF, Lucia (orgs.) **O sequestro da independência. Uma história da construção do mito do Sete de Setembro.** 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

LINERA, Álvaro García. **Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad.** 1ª ed. La Paz, Vicepresidencia del Estado Pluricultural de Bolivia, 2014.

LINERA, Álvaro García. **Socialismo comunitario. Un horizonte de época.** 1ª ed. Buenos Aires, Ediciones Luxemburg / Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

LOBETO, Claudio y VARELA, Gloria (orgs.) **Arte y cultura en los debates latinoamericanos.** 1ª ed. Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.

LOZANO, Uriel Bustamante y CANAL, Carlos Yáñez. **El proceso civilizatorio en América Latina. Saber-poder y construcción de la subjetividad.** 1ª ed. Manizales, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

LUMBRERAS, Luis Guillermo. El papel del estado en el campo de la cultura. In: CORTÉS, Guillermo e VICH, Victor (orgs.) **Políticas culturales: ensayos críticos.** 1ª ed. Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Nacional de Cultura, 2006, p. 70-111.

MANTERO, Gerardo e GIORGI, Luiz Vidal. **Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda.** 1ª ed. Montevideo, Estuario Editora / Socio Espectacular, 2011.

MATO, Daniel (org.). **Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas.** 1ª ed. Buenos Aires, Clasco Libros, 2005.

MILLER, Toby e YÚDICE, George. **Política cultural.** 1ª ed. Barcelona, Gedisa Editorial, 2004.

MORAES, Marcelo Viana Estevão de. **A construção da América do Sul. O Brasil e a UNASUL.** 1ª ed. Curitiba, Appris Editora, 2021.

PENIDO, Ana e STÉDILE, Miguel Enrique. **Ninguém regula a América. Guerras híbridas e intervenções estadunidenses na América Latina.** 1ª ed. São Paulo, Expressão Popular / Fundação Rosa Luxemburgo, 2021.

RAMA, Angel. **América Latina: um povo em marcha.** 1ª ed. Brasília, Fundação Darcy Ribeiro, 2021.

RENDÓN, Jorge Gómez (org.). **Repensar la interculturalidad.** 1ª ed. Guayaquil, Artes Ediciones, 2017.

REPÚBLICA DE COMOBIA. MINISTERIO DE CULTURA. **Compendio de políticas culturales.** 1ª ed. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **América latina: a pátria grande.** 1ª ed. São Paulo, Global, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** 1ª ed. Brasília, Fundação Darcy Ribeiro, 2021.

RONCAGLIOLO, Rafael. **Problema de integración cultural: América Latina.** 1ª ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas e BAYARDO, Rubens (orgs.) **Políticas culturales em Ibero-América**. 1ª ed. Medellín, Universidad Nacional de Colômbia – sede Medellín, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; CANAL, Carlos Yáñez e BAYARDO, Rubens (orgs.) **Panorama da gestão cultural na Ibero-América**. 1ª ed. Salvador, Edufba, 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas e ROCHA, Sophia. Brazilian cultural policies during the Workers' Party governments: challenges for the development of cultural citizenship. In: **International Journal of Cultural Policy**. London, 24(5):611-627, 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; OROZCO, José Luis Mariscal e COLOMA, Fabian Saltos (orgs.) **La gestión cultural desde Latinoamérica. Analysis y experiencias en políticas culturales**. 1ª ed. Santiago do Chile, Ediciones EGAC, 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina. In: **Políticas culturais em Revista**. Salvador, (12)1:259-263, 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro. **Alteridades**, Ciudad de México, v. 60, p. 9-20, 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). **Cultura e política no Brasil atual**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 37-55.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. El pandemonio como estrategia político-cultural en Brasil. **Comunicación y Medios**, Santiago, v. 30, n. 44, p. 82-92, 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Por um conceito atualizado de políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais: diálogos possíveis**. 1ª ed. São Paulo, Editora do SESC-SP, 2022, p.103-121.

SADER, Emir. **Posneoliberalismo en América Latina**. 1ª ed. Buenos Aires, Clacso, 2008.

SANTOS, Fábio Luis Barbosa dos. **Uma história da onda progressista sul-americana (1998-2016)**. 1ª ed. São Paulo, Editora Elefante, 2018.

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E AUDIOVISUAL EM TRÊS ATOS: OS MOVIMENTOS DO CINEMA E AUDIOVISUAL NO BRASIL NOS ANOS 2000

Lia Bahia¹

DOI: 10.29327/2336496.7.2-2

Resumo: O artigo analisa três momentos recentes para o cinema e audiovisual brasileiro. A história recente do cinema e audiovisual brasileiro está permeada por avanços e retrocessos das políticas públicas para o setor. Os anos 2000 são especialmente relevantes por permitirem avaliar as continuidades, rupturas e, principalmente, a emergência de uma agenda de futuros. Referenciado por estudos culturais e das ciências políticas, o artigo sistematiza incidências discursivas, conceituais e repercussões práticas para o setor em três diferentes contextos: 1. governos PT; 2. governos Temer e Bolsonaro; 3. vitória do Lula em 2023. Observam-se mudanças com sentido inequivocamente inclusivas e democratizantes mais ou menos intensas, seguidas por um refluxo das pautas reformistas e a seguir uma retomada das perspectivas de reformas estruturantes. Embora seja plausível associar a intensidade de reformas, recuos e resistências a cada período enfocado, os resultados encontrados sugerem cautela em relação a associações lineares e exclusivas das políticas com as distintas gestões governamentais.

Palavras-chave: Políticas Públicas; Cinema; Cultura; Democracia.

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA EL CINE Y EL AUDIOVISUAL EN TRES ACTOS: CINE Y MOVIMIENTOS AUDIOVISUALES EN EL BRASIL EN LOS AÑOS 2000

Resumen: El artículo analiza tres momentos recientes del cine y el audiovisual brasileño. La historia reciente del cine y el audiovisual brasileño está permeada por avances y retrocesos en las políticas públicas para el sector. Los años 2000 son especialmente relevantes porque permiten evaluar continuidades, rupturas y, principalmente, el surgimiento de una agenda de futuros. Referenciado por los estudios culturales y las ciencias políticas, el artículo sistematiza incidencias discursivas, conceptuales y repercusiones prácticas para el sector en tres contextos diferentes: 1. Gobiernos del PT; 2. Los gobiernos de Temer y Bolsonaro; 3. Victoria de Lula en 2023. Se observan cambios con un significado inequívocamente inclusivo y democratizador, más o menos intensos, seguidos de un reflujo de las agendas reformistas y luego una reanudación de las perspectivas de reformas estructurales. Si bien es plausible asociar la intensidad de las reformas, los retrocesos y las resistencias a cada período en foco, los resultados encontrados sugieren cautela en relación con las asociaciones lineales y excluyentes de políticas con diferentes administraciones gubernamentales.

Palabras clave: Políticas Públicas; Cine; Cultura; Democracia.

PUBLIC POLICIES FOR CINEMA AND AUDIOVISUAL IN THREE ACTS: CINEMA AND AUDIOVISUAL MOVEMENTS IN BRAZIL IN THE 2000s

Abstract: The article analyzes three recent moments for Brazilian cinema and audiovisual. The recent history of Brazilian cinema and audiovisual is permeated by advances and setbacks in public policies for the sector. The 2000s are especially relevant because they allow us to evaluate continuities, ruptures and, mainly, the emergence of a futures agenda. Referenced by cultural studies and political sciences, the article systematizes discursive, conceptual incidences and practical repercussions for the sector in three different contexts: 1. PT governments; 2. Temer and Bolsonaro governments; 3. Lula's victory in 2023. Changes with an unequivocally inclusive and democratizing meaning are observed, more or less intense, followed

¹ Professora e pesquisadora na Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6574120918399316>.

by a reflux of reformist agendas and then a resumption of the prospects for structuring reforms. Although it is plausible to associate the intensity of reforms, setbacks and resistance to each period in focus, the results found suggest caution in relation to linear and exclusive associations of policies with different government administrations.

Keywords: Public Policies; Cinema; Culture; Democracy.

Introdução

O cinema e o audiovisual brasileiro passaram por alterações institucionais, conceituais e práticas a partir dos anos 2000. Diferentes governos, discursos e ações circularam no campo cultural. A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2023, por um lado estimula novos discursos e práticas que tendem a tensionar tradições históricas do setor. Por outro, novas iniciativas e mesmo gestos de políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil acionam velhas disputas e interrogam abordagens inéditas.

Este artigo tem como objetivo principal refletir sobre três atos das políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil: o projeto reformista de cinema do governo do PT; o golpe e projeto de Estado anticultural (VARELLA, 2013) e a vitória de Lula e as perspectivas para cinema e do audiovisual.

Avaliar as rupturas e continuidades institucionais, discursivas e práticas e seus impactos sociais, simbólicos e econômicos são importantes para mapear os futuros possíveis para as políticas públicas. A opção de direcionar o tema para a política pública reconhece seu lugar estruturante na conexão de discursos, instrumentos regulatórios e de fomento, e práticas imagéticas. Simultaneamente, tal abordagem atende à necessidade de investigar movimentos contemporâneos, considerando as contradições inerentes aos processos que envolvem relações de poder.

Historicamente o audiovisual é dotado de privilégios institucionais e ambiguidades que o colocam em posição de destaque perante as demais linguagens e manifestações culturais no campo das políticas setoriais. Seus agenciamentos e modulações para se manter no topo da pirâmide das políticas culturais, têm sido pautados pela incorporação e adequação de distintos conceitos de cultura para se adaptar às conjunturas político-econômicas do país - uma trajetória contínua e relativamente bem-sucedida. A formulação de discursos e das políticas culturais para o audiovisual, enquanto uma identidade singular, viabilizaram seu destaque seja no espaço institucional ou no midiático.

A proeminência do audiovisual em relação aos seus congêneres culturais e o lugar de distinção e prestígio nas políticas públicas, seja na dimensão orçamentária, regulatória e ou de

representação institucional, assegurou maior acesso às negociações com instituições públicas e conseqüentemente recursos orçamentários para a realização e distribuição de filmes.

Nos governos do PT a dianteira do audiovisual permaneceu preservada. Como assinala Lia Calabre logo no início do primeiro governo Lula, houve uma reformulação na estrutura do MinC. As secretarias passaram a ser organizadas sob a ótica da implementação de políticas, substituindo a estrutura anterior que estava voltada para as atividades setoriais, com exceção do audiovisual. “Assim, ao invés da secretaria da música e artes cênicas, livros, etc., foram criadas as secretarias de: Articulação Institucional; Políticas Culturais; Programas e Projetos Culturais; Identidade e Diversidade Cultural; Fomento e Incentivo Culturais, sendo mantida a de Audiovisual” (2014, p.143).

O cinema brasileiro conta hoje com Secretaria (SAV), 1992, Lei do Audiovisual, 1993, Agência Reguladora (Ancine), 2001, e Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), 2006, com significativo volume de recursos para investimento (BAHIA, 2012). Todas estas conquistas, inicialmente projetos formulados como demandas, foram articuladas pelo e/ou junto aos agentes do audiovisual. Posteriormente essa institucionalidade esteve sujeita aos diferentes projetos de governos do país e modularam outros modos de pensar e fazer cinema e audiovisual no país.

1. Os governos do PT e o reformismo democrático

Os governos do PT concentraram expectativas de inflexão do ciclo neoliberal dos anos 1990. A partir dos anos 2003, houve inquestionáveis avanços no combate às desigualdades e discriminações. O reconhecimento do direito dos grupos populacionais e identitários, antes invisibilizados, inspiraram a revisão do fazer e pensar o audiovisual nacional em um contemporâneo mais democrático e inclusivo.

A renovação de uma geração e a importante descentralização, com projeções estéticas, discursivas e éticas da produção esteve inserida em um projeto político de país que fez nascer a “nova classe média”, construiu universidades públicas, criou pontos de cultura, o programa Mais Médicos, o programa Bolsa Família, entre tantas outras ações de combate à desigualdade. Assim, o projeto de cultura se insere no contexto de fortalecimento de políticas sociais que reduziram drasticamente a pobreza no país (ANDERSON, 2019). O então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, explicitou a importância da cultura e sua interface intersetorial:

Nós temos noção da grandeza do que estamos fazendo. A cultura é uma dimensão humana fundamental. Não dá para pensar na agenda social apenas baseado nas necessidades materiais. É preciso ampliar essa agenda e isso, para mim, é uma das grandes novidades do Governo Lula. Saúde, habitação, comida, poder aquisitivo para comprar as bugigangas industriais que todos desejam e têm direito, e o direito ao acesso à cultura. Isso é uma novidade no Brasil, que chocou e surpreendeu algumas pessoas (FERREIRA, 2008).

No que se refere especificamente a cultura, o projeto político teve como base a tridimensionalidade da dimensão da cultura: simbólica, cidadã e econômica. Avanços conceituais se refletiram em ações programáticas de deslocamento de uma visão elitista de cultura que afetaram teorias e práticas e transformaram o campo do cinema e do audiovisual.

Mesmo com avanços relevantes, em função de disputas internas e externas ao campo, não houve ruptura e/ou enfraquecimento da centralidade histórica da produção. Outros elos da cadeia produtiva – distribuição, exibição, formação e preservação permaneceram como coadjuvantes, receberam pouca atenção política e tiveram investimento reduzido neste período. Soma-se a esta contínua centralidade da produção o fato do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) se concentrar em longa-metragem e programa de televisão, optando por uma visão tradicional de indústria que ignora outros formatos e elos da cadeia produtiva do cinema e do audiovisual.

Assim, no campo do cinema, as macro rupturas foram acompanhadas por continuidades históricas apoiadas na premissa de um projeto industrialista com foco no produto fílmico. As transformações podem ser circunscritas pelo conceito “reformismo fraco” criado por André Singer para caracterizar os anos da primeira e segunda gestão de Lula.

Na prática ocorreu algo como um “semitransformismo”. Os quadros do PT que anteriormente defendiam o programa “intensamente reformista” se tornaram agentes de um reformismo fraco, comprometidos com a decisão de não causar a radicalização que pregavam na origem. Meu argumento é que o reformismo lulista é lento e desmobilizador, mas é reformismo. Cria-se a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso (SINGER, 2012, p. 45-46).

Na mesma pista deixada por Singer, a análise das políticas para o setor no período, sugerem que houve reformismo, ainda que incompleto, no campo do cinema e do audiovisual. Instituições governamentais como formuladoras de políticas públicas alteraram o cenário do cinema e audiovisual no país. O depoimento do produtor Thiago Macêdo Correia quando agradece o prêmio para o filme *Marte 1* (2022) de Gabriel Martins no Festival de Gramado de 2022 atestou mudanças (um “reformismo” no setor).

Em 2009 a gente criou a Filmes de Plástico e a Filmes de Plástico se tornou nosso sonho de cinema. Parecia um sonho meio impossível porque o cinema, em 2009, era muito elitista. O cinema ainda é muito elitista, a gente sabe. **A gente precisa estar dentro de todos os espaços para hackear o sistema.** A Filmes de Plástico, eu tenho muito orgulho, veio para ocupar um espaço que não era nosso (...) Então, eu agradeço esse prêmio, falo que nosso cinema só foi possibilitado pelos governos Partido dos Trabalhadores, que por 13 anos governaram o país. Nós sabemos do nosso lugar de privilégio, mas nosso lugar de privilégio vem acompanhado de políticas públicas, a gente está aqui por conta do Fundo Setorial do Audiovisual, a gente está aqui por conta do Brasil de Todas as Telas (...)." (MACEDO, 2022).

Seria reducionismo, refletir sobre o cinema e audiovisual no Brasil sem considerar seu desempenho em um período histórico no qual houve aumento de investimentos em políticas públicas para a cultura, mas também políticas públicas intersetoriais, educação, saúde, combate à fome, entre outros. O cinema, apesar de seu capital político, econômico e social, não é uma bolha isolada do todo social.

Foi na onda da articulação entre políticas públicas que proposições específicas para o audiovisual foram elaboradas e implementadas. Estruturação do fomento via editais públicos, a descentralização da produção do eixo Rio-SP para outras regiões do Brasil, o crescimento dos coletivos localizados em regiões periféricas, novos processos de produção e difusão, entre outras práticas viabilizaram a busca de significados, estéticas e éticas democráticas e emancipatórias de distintas linguagens artísticas.

A própria concepção de difusão foi alterada. A velha proposta de “levar o cinema nacional”, a partir de uma concepção canonizada passou a ser problematizada. Projetos de cinemas itinerantes ou festivais, com curadorias externas, prontas e padronizadas, antes embalados pelo discurso da democratização do cinema perdem força. A disputa por recursos foi deslocada, o corte territorial tornou-se imprescindível estimular festivais promovidos por agentes locais.

Com as mudanças tecnológicas e das políticas culturais do MinC nos governos do PT, entraram em cena novos agentes que interrogaram modelos e discursos tradicionais dos “poderosos” do audiovisual. A ideia de “corporação cinematográfica” (AUTRAN, 2013) se desidratou. A participação de sujeitos históricos, até então ausentes ou invisibilizados do espaço audiovisual brasileiro, gerou transformações nas disputas discursivas, produtivas e simbólicas pelo direito de fazer e pensar cinema no país. Com valores e interesses divergentes e muitas vezes antagônicos aos dos agentes históricos tradicionais, esses novos atores afirmam posicionamentos sobre a direcionalidade das políticas públicas para o cinema que afetam éticas e estéticas do cinema brasileiro.

Para o crítico e curador Francis Vogner dos Reis:

O que está no campo não está alheio ao que acontece no extracampo. Ao mesmo tempo a força do extracampo, seja naquilo que nos devolve ao universo político do Brasil e suas condições concretas, seja a vizinhanças de outras artes e epistemologias que incidem cada vez mais no imaginário e nas práticas daquilo que conhecemos tradicionalmente como cinema, também permeia ou pressiona aquilo que vemos no enquadramento. Ou seja: a dinâmica entre o campo e o extracampo nos dá elementos para pensarmos as tramas do cinema brasileiro nos últimos anos (REIS, 2023, p. 288).

Os diferentes modos de realização e circulação de filmes como *Martírio* (2017), *Arábia* (2017), *Ilha* (2018), *Inferninho* (2019), *Temporada* (2020), *Cabeça de Nêgo* (2021), *Marte 1* (2022), *Mato seco em chamas* (2022), *O dia em que te conheci* (2023) entre tantos outros e, em especial os curtas-metragens nacionais constituem uma pequena amostra da urgência e potência para se repensar o cinema e audiovisual na tessitura da estrutura social, cultural, política e econômica do país. As mudanças conceituais na política pública cultural afetam discursos, arquiteturas de produção, narrativas, modos de circulação, exibição e estéticas do cinema e audiovisual.

André Novais Oliveira narra o processo de desenvolvimento, produção e finalização em seu livro *Temporada*, diário e roteiro do filme. Logo nas notas do autor, André coloca seu objetivo com o livro:

Ou, no mínimo, que seja um mero registro histórico do trabalho de escrita de roteiro, filmagem e pós-produção de um filme brasileiro de baixo orçamento feito nesta década. Por um diretor negro, pobre, de periferia e as várias outras coisas que isso pode acarretar, principalmente em relação à perspectiva ao se olhar para pessoas e lugares da mesma “quebrada” (OLIVEIRA, 2021, p. 11).

As fronteiras e fluxos do campo audiovisual em sua dualidade cultura/indústria, pureza/hibridação, nacional/global, universal/territorial elitista/massivo, redistribuição/reconhecimento, produto/processo estão em disputas. Os discursos e práticas socioculturais e posições políticas de aproximação ou recuo com uma ou outra vertente variam de acordo com interesses dos agentes incluídos nos processos decisórios, ora pendendo para uma dimensão mais conservadora e excludente, ora para dimensão mais progressista e democrática. Como desdobramento, esses movimentos acionam estéticas e modelos de produção distintos em termos de interpretações sobre os gestos, os imaginários e os modos de fazer.

Assim, o reformismo (ainda que um semi-reformismo) democrático abriu espaço para novos realizadores, produtoras, distribuidoras, imaginários, narrativas e teorias. Contudo, apesar de todas as conquistas democráticas e de descentralização, promovidas pelos governos

do PT entre 2003 e 2016, os padrões do modelo industrial centrado na ideia de produto e um “certo” modelo e formato de produção não foram substituídos. Observa-se, portanto, uma continuidade institucional histórica da busca pela industrialização e com foco no produto - em seu sentido mais tradicional. Mesmo com a criação da SAV, Lei do Audiovisual, Ancine e do FSA, a tal da industrialização não se concretizou e permaneceu como uma busca inacabada.

2. O golpe parlamentar de 2016, o Estado anticultural e asfixia institucional do setor

Em um curto período de tempo, retrocessos econômicos e políticos atingiram as políticas culturais, sociais e científicas. No espaço audiovisual esses processos de retração, se expressaram de forma mais visível, em programas governamentais e discursos oficiais, de caráter excludente, tanto pela adoção de referencial conceitual – cultura atrelada exclusivamente à dimensão empreendedora – quanto prático – mudanças no regulamento do FSA, favorecendo a dimensão mercadológica da obra.

No pós-golpe, com Michel Temer, o país retornou a sincronia com a tendência global das crises do neoliberalismo. Cenário, no qual a cultura desempenha papéis secundários nas bases do empreendedorismo e da economia criativa. Em seu discurso de posse do então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão exibiu uma concepção de cultura subordinada e subalterna a economia competitiva e ao individualismo:

O Brasil do século 21, da revolução digital, da economia de transformação, da igualdade de oportunidades, do império da lei, da democracia consolidada, do Estado eficiente e eficaz, do protagonismo dos indivíduos, da mais profunda liberdade. Da arte de criar, empreender e viver (LEITÃO, 2017).

O anacronismo e o desajuste das noções destiladas pelo então detentor da pasta ministerial da cultura não encontram respaldo em reflexões de economistas. O ponto de partida para que se possa melhor compreender e analisar o potencial de desenvolvimento econômico e social das atividades culturais “reside no reconhecimento do papel da cultura enquanto elemento determinante da noção de identidade de grupos sociais” (CASSIOLATO, 2008, p. 21). Isto adquire significado ainda maior no período de crescente globalização e homogeneização de padrões de consumo visando dar vazão à acelerada produção e venda de bens e serviços de massa standardizados.

A aceitação torta de meritocracia e priorização de resultados econômicos comerciais resultaram em transformações no regulamento do FSA, que passa a ser baseado no sistema de notas de diretores, produtoras e distribuidores a partir de obras lançadas e desempenho comercial e artístico. Essa mudança favoreceu a dimensão mercadológica da obra, concentração do investimento e inviabilizou o surgimento de novas empresas nacionais e novos realizadores dentro dos limites institucionais.

À época, foram redigidas e publicadas cartas, assinadas por pessoas físicas ou entidades representativas do setor contrárias às mudanças impostas pelo governo ilegítimo. Todavia, em meio a luta pela preservação de ampliação de direitos, reemergiram demandas pela reconquista de status pretérito, delineando contornos de uma crise discursiva submersa.

Em uma rede social, Jean-Claude Bernardet faz uma crítica aberta aos realizadores pós-golpe. Para ele, a carta no Festival de Berlim de 2017, insinuou que talvez os cineastas e produtores culturais estivessem demasiadamente apegados às autoridades mesmo quando golpistas. Demasiados apegados mesmo quando eles as taxam de golpistas. Bernardet coloca o cinema brasileiro como refém do Estado e aponta nisso, uma grande fragilidade. Sobre essa crítica Francis Vogner Reis faz o seguinte apontamento:

Se, por um lado, é necessário fazer a crítica ao funcionamento do Estado e da incapacidade do cinema em gerar outros e efetivos mecanismos de fomento, por outro, seria também útil falar da subordinação das políticas de mercado do cinema a um modelo esterilizante para produtos audiovisuais brasileiros que já entram no mercado de consumo perdendo por W.O (REIS, 2023, p. 293).

A cientista política Evelina Dagnino observa como, sob a reinvenção petista do "velho modo de fazer política", os movimentos sociais, culturais incluídos, tiveram que se "profissionalizar" rapidamente para acessar recursos públicos de disponibilidade e distribuição inédita. Desse processo, resultaram híbridos militantes/profissionais, por vezes pendendo de maneira açodada para o segundo termo (2016).

Para Perry Anderson durante os doze anos do governo do PT, o Brasil foi uma força mundial de resistência ao regime neoliberal em favor dos menos abastados. “Se a experiência precisava terminar como terminou [golpe de estado], é um questionamento imponderável. As massas não foram convocadas a defender o que haviam conquistado” (ANDERSON, idem, p.253).

Depois de conquistas fundamentais para a garantia de direitos culturais na Constituição de 1988 e a implementação gradual de políticas públicas robustas nas décadas seguintes, a partir de 2016 iniciou-se um projeto de esvaziamento da cultura.

Com a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018, os ataques à cultura e seus trabalhadores tornaram-se cotidianos e houve um aprofundamento no desmonte institucional e das conquistas do setor. O então projeto político previu uma nova agenda de censura, paralisação de todas as políticas de regulação e fomento e extinção do Ministério da Cultura. Em um curto período, retrocessos desestruturaram, não apenas a cultura, mas as políticas públicas sociais como um todo.

A cultura entra em crise. A ofensiva autoritária do Estado, o aparelhamento ideológico, desvio de finalidades, desmonte institucional e violação da liberdade de expressão artística marcam o período. Guilherme Varella define esse movimento como “um Estado anticultural” (VARELLA, 2023). Para o autor esse período “(...) caracteriza-se pela rejeição dos processos culturais orgânicos da sociedade brasileira, pela negação da cultura como área estratégica e pela corrosão das instituições públicas do setor cultural” (idem, p.85).

No campo do cinema e audiovisual assistimos a paralisação das ações de fomento e regulação da Ancine, cancelamento de editais afirmativos, ataques à realizadores e censura (sofisticada e travestida de tecnicidade). Um ataque explícito (em sua dimensão discursiva e executiva) à garantia da cultura como direito constitucional.

Desta forma, de 2016 a 2022 o cinema e o audiovisual brasileiro foi marcado pela asfixia institucional, ataques explícitos à mecanismos de fomento já estabelecidos (AUTRAN, 2013 e BAHIA, 2012) conjugado com uma proposital anarquia regulatória de novos segmentos do setor, aprofunda a crise política, constitucional e econômica da cultura no Brasil. Em paralelo ao enfraquecimento das instituições democráticas, as plataformas internacionais de streaming cresceram e aumentaram suas atuações no país com investimento em obras originais e apresentam novos desafios para o fazer e pensar audiovisual nesta “tela global” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009)². Essa conjunção de fatores não significou a completa paralisia da produção brasileira independente no período, mas sim um enfraquecimento institucional e uma mudança de paradigma nas formas de pensar e fazer

² A economia de dados é uma realidade do capitalismo contemporâneo e as políticas públicas para o audiovisual não podem fechar os olhos para essa realidade.

cinema e audiovisual no país. É preciso olhar para o passado, pensar o presente e imaginar os futuros possíveis com a volta de um governo democrático no Brasil.

3. Notas de nova cultura do cinema e audiovisual

Em 2023, com a terceira posse de Luiz Inácio Lula da Silva como Presidente da República, novas imagens, sons, políticas e poéticas para o cinema e o audiovisual se tornam possíveis. Ainda no período de transição diversas cartas de entidades do setor foram enviadas para a “equipe de transição” do governo eleito.

Algumas cartas congregavam diversas entidades de classe como associações de produtoras e outras se voltavam para questões específicas como cartas da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e do Fórum de Festivais. As cartas indicavam a importância do setor audiovisual no cenário atual, recomposição orçamentária e institucional, a relevância da regulação e políticas públicas com desenho de propostas legislativas e executivas generalistas. Naquele momento o clima era de “união e reconstrução”.

A tão esperada recriação do Ministério da Cultura, sob o comando da Margareth Menezes gerou um clima de euforia sobre o grito “o MinC voltou” e fortaleceu o cenário de recomposição da institucionalidade da cultura e, conseqüentemente, do cinema e do audiovisual. Em seu discurso de posse a Ministra falou:

A cultura é base primordial para a educação (...) é fator de desenvolvimento econômico e social, de inclusão e cidadania, mas, acima de tudo, qualifica e conscientiza uma ideia profunda de democracia (...) É hora de darmos as mãos, rearmos laços possíveis e superarmos as desavenças para realizarmos uma empreitada. É preciso ter coragem de construir o novo (Menezes, 2023).

Diferente do discurso de posse de Gilberto Gil e de Juca Ferreira, que traziam dimensões conceituais, políticas e simbólicas da cultura, Menezes pautou sua ação discursiva na retomada do MinC como símbolo da democracia e união.

É nesse espírito que logo depois da posse de Lula e da recriação do MinC em janeiro de 2023, aconteceu o Fórum de Tiradentes. Este surgiu como uma iniciativa de pensar a cadeia do setor de forma transversal e sistêmica. Desta forma reuniu e ampliou conceitos, práticas e trabalhadores em um grande encontro presencial no Festival de Tiradentes (janeiro de 2023) para pensar uma reinvenção do campo audiovisual brasileiro a partir da diversidade, desenvolvimento econômico e social, descentralização e democracia. O Fórum teve por objetivo congrega diferentes grupos, interesses e setores a partir de uma agenda comum.

Resultaram deste processo dois textos construídos coletivamente a “Carta de Tiradentes” e a “Publicação Fórum de Tiradentes” (D’ANGELO, BORGNETH, e MANEVY, 2023).

A metodologia deste Fórum reuniu, num ambiente de escuta sincera, um conjunto de mais de 50 profissionais de diversas gerações, trajetórias e experiências, que se debruçaram sobre as espinhosas questões transversais ao campo e produziram contribuições com a premissa de buscar uma nova cultura política para o setor, capaz de revelar a interdependência entre **formação, preservação, produção e modos de difusão e circulação**. A dinâmica da participação coletiva foi capaz de realizar uma fotografia em movimento do ecossistema do audiovisual, indicando um conjunto de recomendações valiosas para uma agenda de reconstrução e aprimoramento (CARTA DE TIRADENTES, 2023).

O Fórum avançou em discussões políticas de forma orgânica, entendendo o cinema e audiovisual como um campo múltiplo, diverso e complexo. Neste sentido, os apontamentos e recomendações indicam não só a reconstrução do que foi desmontado e paralisado, mas também a necessidade de reinventar políticas, conceitos e ações junto aos novos corpos e atores sociais tendo órgãos governamentais dotados de capacidade para formular e ser sensível às proposições de políticas culturais garantidora de direitos.

Contudo, apesar de todos importantes e válidos esforços de congregação e mudança de cultura política, o campo audiovisual brasileiro é marcado por diferentes forças de poder, diferentes interesses, diferentes estratégias que estão em disputas políticas. Com a entrada de novos atores sociais nos últimos anos, seja via políticas públicas (nos governos do PT), seja com as novas tecnologias de produção e difusão, geram tensionamentos na corporação de outrora e colocam em cena novos paradigmas, conceitos e práticas produtivas. Algumas vezes os interesses convergem (em especial em momentos de crise), mas muitas vezes são centrífugos.

E essa dinâmica se consolida com muita veemência quando se fala em orçamento e financiamento. Que modelo de fomento se quer? Que modelo de regulação se deseja? Certamente há diferentes perspectivas tanto em termos de segmentos quanto interno a eles, visões mais tradicionais e clássicas e visões mais contemporâneas e progressistas. Essas disputas ganham força em 2023 e é aí que entra o papel estruturante do MinC: dar a diretriz política para a cultura. Cultura é um conceito em disputa. A disputa pelo conceito de cultura é histórica e aciona a circulação de uma pluralidade de significados. A cultura é assim um conceito polissêmico e dinâmico que está em constante disputa por significação. Qual o conceito de cultura do MinC em 2023? Qual o planejamento estratégico e suas metas. Para

isso é preciso dados, informações, indicadores, reflexões teóricas, regulação e fomento que formem uma política pública estruturante.

Estas respostas parecem ainda estar em aberto e dão margem para se confundir política pública com política de fomento. Uma política pública requer conceito, planos, programas, projetos e objetivos que organizem as estratégias governamentais para dar cumprimento à sua implementação. Edital é um dos mecanismos para se atingir os objetivos desenhados nas políticas públicas para a cultura. Assim, o edital de fomento não é em si a política pública, e sim um dispositivo para a distribuição de recursos. A “editalização” da cultura, sem uma política pública estruturante corre o risco de cair em armadilhas neoliberais, ou mimetizar um show de “quem quer dinheiro” na cultura.

Como pondera Antônio Rubim:

O Ministério da Cultura, contente com o volume de recursos corre o risco de se tornar prisioneiro da exigência de utilização imediata e plena dos recursos. O perigo de ser tomado como mero gerente de recursos, por estranho que possa parecer, não é nada desprezível. Produzir eventos e obras, por importante que sejam para o campo cultural, pode levar ao predomínio da atuação tático-espontânea em detrimento de um horizonte que seja mais complexo e estratégico. O aprisionamento pode significar a paralisia de políticas culturais, sem as quais a gestão fica restrita ao cotidiano, sem capacidade de definir os rumos estratégicos, que pretende implementar na cultura nacional. Nenhuma qualificada gestão pode acontecer se apenas responde aleatoriamente às circunstâncias e demandas do dia a dia sem poder desenhar algum patamar estratégico para o campo da cultura (RUBIM, 2023, p.1).

Há um borramento, uma indistinção equivocada entre as teorias e práticas sociais. Uma política cultural é conformada a partir de definições conceituais, diretrizes, planejamento estratégico, ações programáticas, objetivos e, aí sim, editais podem ser mobilizados para executar essa política. Portanto, os editais devem estar ancorados em uma política estruturante e conceitual.

No caso do cinema e audiovisual, setor historicamente privilegiado por seu capital político, econômico e simbólico, a dissociação e descaixote de um planejamento estratégico torna-se mais visível. As possibilidades são muitas. Em um universo de pluralidade de formatos audiovisuais, (curta, média e longas-metragens, séries, telefilmes, vídeos, etc.) bem como a diversidade de perfis de profissionais, obras, empresas e territórios, uma nova agenda política, com novos conceitos, metodologias e dispositivos, precisam ser pensadas.

Estudar, construir novas teorias e conceitos, desenvolver programas estruturantes e continuados ou fomento exige um deslocamento do foco na dimensão do produto e um olhar mais sistêmico e integrado. Neste sentido, se apresentam como principais desafios a

necessidade de repensar o papel, o foco e a relevância da regulação e do fomento público audiovisual no Brasil a partir de uma nova cultura política que inclua a dimensão de processo, transversalidade e transdisciplinaridade.

Em 2023 sopram novos ares, pensar o cinema e o audiovisual como processo tornar-se incontornável para aqueles que acreditam e lutam pela democracia e pela justiça social. Porém o discurso precisa se materializar em novas práticas políticas.

Considerações finais

As forças centrífugas que compõem o setor do cinema e do audiovisual brasileiro em 2023/2024 indicam a pluralidade e disputa de que projeto político e que política pública se deseja. Ao mesmo tempo, o cinema e audiovisual operam em um cenário transitório, com diferentes forças de atuação nos contextos globais. O que parece certo é que as imagens e sons atingiram um novo paradigma na geopolítica do saber, do poder e do conhecimento.

Rupturas e continuidades atravessam a história do cinema e do audiovisual brasileiro. O ano de 2023 é um marco simbólico do retorno da democracia no país. O campo cultural volta a ter lugar nas discussões sobre políticas públicas do país. Neste sentido, é importante uma dimensão programática das políticas para o cinema e o audiovisual que revise e atualize teorias, conceitos, discursos e práticas, sob o risco de ficar anacrônica.

Os avanços, contextualizados pelo aprofundamento da construção democrática, demandam revisões permanentes nas políticas públicas e nos modos de realização do audiovisual contemporâneo. Há um crescente debate em fóruns especializados – mercado de festivais, seminários institucionais ou encontros privados – que se debruçam sobre questões “de mercado”, seus agentes, planos de negócio, desafios econômicos e institucionais. Contudo, esses espaços são protagonizados por profissionais atuantes que possuem interesses corporativos e imediatos de realização. Há, portanto, uma brecha a ser ocupada pela academia na produção de conhecimento que pode, muitas vezes, se desdobrar em ações propositivas, como por exemplo, base para aperfeiçoamento de políticas públicas mais democráticas e sistêmicas.

A realização do Fórum de Tiradentes representou um esforço político importante ao reunir uma diversidade de pesquisadores e profissionais dos diferentes mercados para a construção de uma reflexão conceitual e prática a partir das premissas da transversalidade e

do ecossistema audiovisual. Contudo, o debate é contínuo e composto por diferentes forças e interesses.

Neste movimento de reimaginação se situa a necessidade de repensar o papel, o foco e a relevância da regulação e do fomento público audiovisual no Brasil, a partir de uma agenda decolonial e de atenção à estrutura opressora do tripé da colonialidade do poder, saber e ser. As instituições de regulação e fomento nacionais e transnacionais têm papel essencial a desempenhar para proteger o cinema e o audiovisual a longo prazo, estimular a construção de formatos múltiplos, mais democráticos justos e igualitários no país, no contexto da política cultural territorial e do ecossistema midiático global.

Em um momento histórico de reconstrução, reimaginar o cinema e o audiovisual no campo teórico, prático, político, histórico, econômico e simbólico é fundamental. Refletir sobre as disputas de uma época é um compromisso do nosso tempo para fabular os futuros que queremos e para evitar cair armadilhas neoliberais. Onde estávamos, onde estamos e para onde queremos ir? Que conceitos usaremos nesta reimaginação? Que dados, informações e indicadores usaremos e a partir de que metodologias? Que tipo de política de fomento e que modelo de regulação queremos no Brasil?

Incluir novas peças no tabuleiro e desnaturalizar processos históricos podem ajudar a construir novos paradigmas e marcos teóricos que rompam uma inércia dos estudos do campo das políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil e apontar novos caminhos políticos, simbólicos e econômicos mais justos, igualitários e democráticos.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. **O Brasil de Bolsonaro**. Novo Estudo CEBRAP, São Paulo, v 1, jan-abril. 2019.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec editora, 2013.

BAHIA, Lia, BUTCHER, Pedro e TINEN, Pedro. **O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas**. Revista Epetic. v. 24, n. 3, SET.-DEZ. 2022.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: Processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, no11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117.

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.
- BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípios de uma hegemonia**. 2019. Tese de Doutorado em cinema. UFF, Niterói, 2019.
- CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n.58, jun-2014, p.137-156.
- Carta de Tiradentes. Fórum de Tiradentes, Belo Horizonte, 2023.
- CASSIOLATO, José Eduardo; MATOS, Marcelo Pessoa de; LASTRES, Helena M. M. **Arranjos produtivos locais: uma alternativa para o desenvolvimento: criatividade e cultura**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- DAGNINO, Evelina. **State-society relations and the dilemmas of the new developmentalist State**. IDS Bulletin, v. 47, p. 157-167, 2016.
- D'ANGELO, Raquel, BORGNETH, Mário e MANEVY, Alfredo (Orgs.). **Fórum de Tiradentes encontros pelo audiovisual brasileiro**. Universo Produção, Belo Horizonte, 2023.
- FERREIRA, Juca. **Discurso do ministro da Cultura, Juca Ferreira, por ocasião da solenidade de transmissão de cargo**. Brasília, 28.08.2008.
- FREIRE, Rafael de Luna. **O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.
- GAUDREAUULT, André e MARION, Philippe. **O fim do cinema: uma mídia em crise na era digital**. Campinas; Papyrus, 2016.
- GOMES, Paulo Emilio. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEITÃO, Sergio Sá. **Discurso de posse do ministro Sérgio Sá Leitão**. Brasília, 25.07.2017.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MACÊDO, Thiago. **Discurso de agradecimento do filme Marte 1 no Oscar**. 2022.
- MENEZES, Margareth. **Discurso de posse da Ministra Margareth Menezes**. Brasília, 03.01.2023.
- OLIVEIRA, Novais André. **Temporada**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.
- REIS, Francis. **Campos, contracampos e extracampos: cinco sequências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos**. In RODRIGUES, Laécio (org). **Crítica e curadoria em cinema [livro eletrônico]: múltiplas abordagens**, BH, UFMG, 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura: vitórias e riscos**. Teoria e Debate. Fundação Perseu Abramo. Edição 236 - 05/09/2023. Disponível em <https://teoriaedebate.org.br/2023/09/05/cultura-vitorias-e-riscos/>. Acesso em: 16 set. 2023.

SINGER, André. **Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VARELLA, Guilherme. A (re)ação da cultura em um Estado anticultural. In: CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia. **Viver de cultura**. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023.

_____. **Imaginar o audiovisual como política pública**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.

CINEMA E INTEGRAÇÃO REGIONAL NO CONE SUL: UM OLHAR SOBRE OS ANOS DA RETOMADA – 1991-2011

Gabriela Morena de Mello Chaves¹
DOI: 10.29327/2336496.7.2-3

Resumo: Graças ao abrandamento das crises econômicas por que passavam os países da América do Sul e à implementação de melhores políticas de apoio ao cinema, a produção cinematográfica da região começou a retomar o seu ritmo nas décadas de 1990 e 2000. Esta atividade recebeu o apoio de algumas iniciativas da região. O debate em torno da ideia de integração fomentado pelo Mercosul, bem como os acordos que daí resultaram, ofereceram oportunidades de fortalecimento para a indústria cinematográfica e de ampliação de mercado através da entrada nos países vizinhos. Ainda que estabelecidos à margem de um programa comum com objetivos coordenados, os desafios apresentados a partir do Mercosul Cultural levaram a iniciativas que teceram redes e instalaram circuitos para ocupar o espaço quase vazio de trânsito cultural entre os países mercosulinos.

Palavras-chave: cinema contemporâneo, integração sulamericana, acordos culturais, indústria cinematográfica.

CINE E INTEGRACIÓN REGIONAL EN EL CONO SUR: UNA MIRADA A LOS AÑOS DE RECUPERACIÓN - 1991-2011

Resumen: Gracias al alivio de las crisis económicas que sufrieron los países sudamericanos y a la aplicación de mejores políticas de apoyo al cine, la producción cinematográfica de la región empezó a cobrar impulso en las décadas de 1990 y 2000. Esta actividad se vio apoyada por una serie de iniciativas en la región. El debate en torno a la idea de integración propiciado por el Mercosur, así como los acuerdos que de él se derivaron, ofrecieron oportunidades a la industria cinematográfica para reforzar y ampliar su mercado mediante la entrada en los países vecinos. Aunque establecidos al margen de un programa común con objetivos coordinados, los retos planteados por Mercosur Cultural han dado lugar a iniciativas que han tejido redes e instalado circuitos para ocupar el espacio casi vacío del tránsito cultural entre los países del Mercosur.

Palabras claves: cine contemporáneo, integración sudamericana, acuerdos culturales, industria del cine.

CINEMA AND REGIONAL INTEGRATION IN THE SOUTHERN CONE: A LOOK AT THE YEARS OF RECOVERY - 1991-2011

Abstract: Due to the softening of the economic crises experienced by South American countries and the implementation of better film support policies, film production in the region began to recover its momentum in the 1990s and 2000s. This activity was supported by a number of initiatives in the region. The debate around the idea of integration fostered by Mercosur, as well as the agreements that resulted from it, offered opportunities for the film industry to strengthen and expand its market by entering neighboring countries. Although established on the margins of a common program with coordinated objectives, the challenges presented by Mercosur Cultural have led to initiatives that have built networks and established circuits to occupy the almost empty space of cultural transit between the Mercosur countries.

Keywords: contemporary cine, South American integration, cultural agreements, film industry.

¹ Doutoranda em Políticas Públicas na Universidade de Aveiro. Mestre em Relações Internacionais e Integração Regional pela Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5370114897516351>.

A saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária.

Alfredo Bosi

Introdução

Nos primeiros anos do século XXI um otimismo crítico (ou uma crítica otimista) contagiou parte dos estudos sobre a contemporaneidade na América Latina. No cenário político-econômico, fortaleciam-se teorias sobre o desenvolvimento da região que apontavam para a ideia de integração regional. Tais teorias destacavam a necessidade de melhor aproveitamento dos fatores de produção disponíveis e de coordenação dos planos de desenvolvimento dos diferentes países, sem, no entanto, abdicar do papel estratégico dos Estados ou negligenciar a urgência da temática social e das reduções das assimetrias entre os países vizinhos.

O retorno, então, recente da democracia a essa parte do continente contribuía para instalar a lógica da integração nas relações internacionais sul-americanas. A integração regional, para além de sua finalidade econômica, era percebida como um meio de fortalecer os valores e as instituições democráticas (PEÑA, 2009), contrapondo-se positivamente à lógica de fragmentação alimentada por conflitos territoriais e por tensões acerca dos recursos naturais. O Mercado Comum do Sul – Mercosul, e a União de Nações Sul-Americanas – UNASUL, despontavam como tentativas legítimas de aproximação.

Com o Mercosul surgia, motivada pela retórica governamental, uma nova proposta de integração para além do econômico. Impulsionados pela instabilidade econômica da região, lideranças políticas começaram um processo de mobilização que rapidamente se estendeu a diversos setores da sociedade. Em meio a esta efervescência, modificações na atividade cinematográfica marcaram a retomada da produção alterando a visão desses países sobre a própria região. Se antes o foco recaía sobre as dificuldades condicionadas pelos processos de crise econômica, a partir do Mercosul voltou-se o olhar para as oportunidades de uma produção conjunta, do intercâmbio de mão-de-obra técnica e qualificada e da circulação de filmes pela região, como elemento facilitador do processo, como forma de atingir um público maior e como estratégia para aumentar as condições de sustentabilidade do realizador do ponto de vista comercial.

Esse momento da cinematografia sul-americana propiciava uma melhor compreensão de seus postulados culturais, dos desafios impostos à atividade produtiva e das possibilidades de trocas que o cinema carrega. Apesar do debate sobre o tema ter se enriquecido, a região ainda sofre com a escassez de informação sobre as estruturas produtivas de suas indústrias culturais. E sem informação não é possível elaborar políticas e estratégias de desenvolvimento nem sob a perspectiva econômico-industrial, nem sob a ideológico-cultural (GETINO, 2007). Assim, ainda que a bibliografia sobre o tema seja escassa, a análise deste cinema contemporâneo na América Latina está na agenda de investigação da região.

O presente artigo, resultado dos estudos desenvolvidos no âmbito de uma pesquisa de mestrado² que durou 2 anos, busca trazer novos dados, de modo a manter aceso o debate na área. A pesquisa considerou os filmes como produtos de uma estrutura e buscou, assim, compreender como estão organizadas as indústrias cinematográficas nos quatro países da região. Para tal foram observadas as principais questões político-econômicas que agitavam os países, a redemocratização, as políticas neoliberais, os acordos comerciais, o desenho de novas políticas de proteção e fomento à atividade cinematográfica.

O trabalho de reconstituição da história recente da cinematografia apoiou-se em dados coletados junto aos órgãos e observatórios oficiais dos países-membros. Embasaram quantitativamente o trabalho informes, relatórios e anuários da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul - Recam, Agência Nacional do Cinema – Ancine (Brasil), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – Incaa (Argentina), Dirección de Cultura, Departamento de Industrias Creativas – Dicrea (Uruguai), além de protocolos, legislações e textos oficiais de programas lançados, aprovados e/ou assinados pelos países. A partir de entrevistas com profissionais e estudiosos da área, periódicos e trabalhos anteriores procurou-se balizar a análise qualitativa³.

²O artigo é parte do primeiro capítulo da dissertação *Indústrias nacionais, diálogos regionais: trocas no cinema contemporâneo sul-americano*, defendida no Programa de Integração da América Latina – Prolam, USP, em 2012. O trabalho analisa a retomada da produção filmográfica nos países do Cone Sul nos últimos anos do século XX e primeiros anos do atual, e avalia as contribuições dessa nova cinematografia para o processo de integração da região. As co-produções que também são analisadas no primeiro capítulo da dissertação foram excluídas do presente artigo para que se pudesse aprofundar na análise de aspectos da história recente das indústrias nacionais.

³Foram consultados os *Anuario de la Industria de Cine. INCAA*, 2009 e 2010; *Relatórios da RECAM*, e *Informe RECAM 2004-2008* (Recam, 2009) disponíveis no site www.recam.org. (visitado em 2007 e 2010); *Relatórios do OMA*, disponíveis no site www.oma.recam.org/boletines (visitado em 2007); *Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil*. (Ministério da Cultura. 2006), em www.cultura.gov.br (visitado em 2012); *Consumo de Cine em Salas Comerciais (2003-2007)*. (DICREA, 2008) em www.recam.org (visitado em 2010); *Protocolo de Integração Cultural do Mercosul*, disponível no site www.mercosur.org.uy (visitado em 2007). E entrevistas

Em síntese, o objetivo é apresentar um breve histórico sobre a retomada da produção cinematográfica nos países do Cone Sul, tendo como eixo uma análise das estruturas produtivas. Espera-se que tal análise possa facilitar a compreensão do papel desempenhado pelo projeto do Mercosul na aproximação entre essas indústrias e em que medida esse movimento tem contribuído, ou poderia contribuir, para a integração regional.

1. Breve panorama da cinematografia no Cone Sul

Em 1960 os cineastas brasileiros traduziam o descontentamento com o cinema dominante e propunham a explicitação da miséria social como condição brasileira de subdesenvolvimento e da força de sua renovação estética. Os princípios de solidariedade continental e de esperança no desenvolvimento do processo produtivo cinematográfico foram compartilhados por toda a geração sul-americana do Cinema Novo, tornando-se marca identificadora do movimento. Inspirados pela Nouvelle Vague e pelo neo-realismo italiano, estes novos cineastas produziram filmes autorais, de baixo custo, denunciando os problemas sociais brasileiros e transitaram entre o filme rural e o urbano. Os longa-metragens, repletos de ideias novas, tiveram repercussão nacional e internacional e o Cinema Novo estabeleceu-se como norteador do futuro do cinema no Brasil (MIRANDA, 2006).

Na mesma época, a renovação chegava ao cinema argentino. Rompendo com as produções de apelo popular e com o seu próprio *star system*, uma geração de curta-metragistas ocupava os cineclubes, as revistas de cinema e as associações de classe. Parte desta geração buscou formação técnica na Itália no início dos anos 1950 e as lições aprendidas no Centro Sperimentale de Cinematografia⁴ se mostraram aplicáveis à realidade da incipiente cinematografia latino-americana (FRANCO, 2008). O Nuevo Cine Argentino revelou muitos jovens realizadores e trouxe a proposta do cinema independente; parte do grupo se caracterizou pela política de resistência (CATANI; MIRANDA, 2006). Paralelamente, outras experiências lançavam o cinema que se produzia no restante do continente em direção a novos rumos, todas elas partilhavam da mesma inspiração, refletindo um espírito da época.

semi-estruturadas com a Dra. Andrea Molfetta, Dra. Marina Moguillansky e Nancy Caggiano, assistente técnica da RECAM, realizadas em Buenos Aires, em novembro de 2011.

⁴ Estudaram nesta que é a mais antiga escola de cinema da Europa, o argentino Fernando Birri, o brasileiro Rudá de Andrade, o cubano Thomaz Gutiérrez Alea, entre outros jovens latino-americanos.

Nos anos seguintes, este cinema, engajado na integração do continente e na construção de uma sociedade mais justa e descolonizada, sofreu os reveses do endurecimento político das ditaduras militares implantadas na América do Sul. Censura, repressão e perseguição política atingiram a classe artística, intelectual e mesmo o público espectador. A criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), a partir da década de 1970, amenizaria esse quadro.

Embora mais violenta, a repressão chegou mais tarde à Argentina, permitindo que o cinema resistisse por mais tempo e continuasse revelando grandes nomes e boas produções. Entretanto, em meados dos anos 70 teve início a sua crise. Na década de 80 a situação era grave em todo o continente. As seguidas crises econômicas e o aumento da inflação levaram à mudança de hábito dos consumidores. As salas das pequenas cidades, principalmente no Brasil, foram fechadas e deram lugar a igrejas e estacionamento, o que restringiu o acesso, tornando o cinema uma experiência quase exclusivamente metropolitana. Os cinemas de rua foram substituídos pelos de *shopping center*, elitizando ainda mais a atividade cultural. No mesmo período, a popularização da televisão e do vídeo-cassete como formas de entretenimento e o aumento do valor dos ingressos afastariam intensamente o público espectador (GETINO, 2005).

2. Duas décadas na história recente das indústrias nacionais

2.1 Brasil - A Retomada

Durante 20 anos a Embrafilme⁵ foi a grande força motriz do cinema no Brasil (excluíam-se os filmes da pornochanchada carioca e os produzidos pela “Boca do Lixo” de São Paulo). Seu modelo concentrava a produção e a distribuição das obras, com grande influência na exibição, e sua atividade era viabilizada dentro de um programa de investimentos diretos. A empresa ainda publicava sistematicamente informações sobre o mercado e oferecia suporte internacional aos filmes, por intermédio de apoios à sua presença em festivais e em mercados internacionais. A partir dos anos 1980, porém, o modelo Embrafilme começou a mostrar sinais de grande saturação e desgaste (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). Logo as políticas neoliberais, tendência em todo o continente, atingiriam

⁵ Instituição de capital misto, criada em 1969, responsável pela produção, co-produção, financiamento, exportação e importação de películas, formação de profissionais, publicação de estudos e sistematização da informação estatística do setor (AMANCIO, 2000).

o cinema. Em 1990 o então presidente Fernando Collor de Mello encerrou as atividades da Embrafilme e dissolveu o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE⁶). A liberalização do setor cinematográfico foi completa com a eliminação da cota de exibição para a cinematografia nacional e a abertura irrestrita das importações.

Em 1990, primeiro ano do governo Collor, nenhuma produção nacional estreou nas salas do país, fenômeno inédito na história na cinematografia brasileira. Até 1993 (ano da criação da Lei do Audiovisual⁷) o país apresentou um número tão inexpressivo de filmes nacionais nas salas de exibição que um ajuste se tornou necessário no Festival de Gramado, principal festival de cinema do país: devido à escassez de produção brasileira em 1992 a mostra passou a contemplar filmes ibero-americanos, que nos anos seguintes seriam incluídos em sua competição (CAETANO, 2007).

No final de 1991, a promulgação da Lei Rouanet⁸ reanimou a classe cinematográfica ao estabelecer o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e permitir que empresas públicas e privadas utilizassem parte dos impostos deduzidos sobre sua renda para apoiar projetos culturais. Ainda que esta lei não fosse específica para o setor cinematográfico, sua promulgação iniciou certa recuperação na atividade cultural do país e rearticulou os profissionais da área que passaram a pressionar ainda mais o Estado para a criação de uma lei específica para o audiovisual.

No ano de 1994, graças à contenção do processo inflacionário, resultante da política financeira do ministro Fernando Henrique Cardoso, e o aquecimento da economia do país, o setor cinematográfico teria um impulso com a liberação dos capitais dos empresários da área de exibição para ampliação e modernização das salas. A esta política somaram-se ações da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e iniciativas dos estados interessados em incorporar a produção e a difusão cinematográfica como parte de seus programas culturais.

⁶ Criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976. Visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975, e tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Com a promulgação de seu novo estatuto em 1987, o Concine passou a ser o órgão forte do cinema no Brasil, sendo responsável pela formulação, controle e fiscalização das leis e normas da atividade, bem como da política de comercialização e regulamentação do mercado.

⁷ BRASIL. Lei No 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

⁸ BRASIL. Lei No 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Esta lei só começou a ser efetivamente utilizada em 1993, dada a complexidade dos mecanismos e as condições políticas e econômicas do país.

Assim, entre 1995 e 2002 o número de filmes produzidos no país passou de 5,4% para 26,9% do total de produções estreadas. Neste período produziram-se aproximadamente 190 longa-metragens, 340 documentários e 660 curta-metragens; surgiram 60 novos cineastas, o cinema brasileiro conquistou 200 prêmios entre locais e internacionais e o público espectador saltou de 36 mil para quase 7 milhões em 2001 (GETINO, 2005).

Em 1995, o longa *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, marcaria o reinício do cinema nacional: assistido por 1,3 milhão de espectadores⁹ surpreenderia a todos, inclusive por fazer surgir na tela o Brasil que, visto através de um relato histórico, ficcional e satírico, em nada lembrava a imagem do país construída pelas pornochanchadas das décadas anteriores. A partir de então outras produções arrebatariam o público e começariam a reconquistar o espaço da cinematografia brasileira nas salas de exibição do país. Até 1998 outras três longa-metragens atingiram a marca de mais de 1 milhão de espectadores: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamasaki, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Em 2003, *Carandiru* (Hector Babenco) atingiu 4,6 milhões de espectadores; em 2008, *Meu Nome não é Johnny* (Mauro Lima), alcançou a marca de 1,4 milhão¹⁰ nas três primeiras semanas de exibição.

O início do reconhecimento internacional viria com a indicação de *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1996. Em 1998, *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) confirmaria a tendência. No ano seguinte seria a vez de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), assinalando um novo salto com a sua consagração pela vitória no Festival de Berlim, com um Urso de Ouro para o filme e um Urso de Prata para a atriz Fernanda Montenegro. Por sua decisiva contribuição à “Retomada”¹¹, ele deve ser destacado na história de nosso cinema.

No início dos anos 2000 o cinema brasileiro passava por um momento de reorganização, com a classe cinematográfica mobilizada pela necessidade de mudança e

⁹De acordo com os registros da Filme B, empresa especializada em mercado cinematográfico, estes números foram atingidos em 1996.

¹⁰Ministério da Cultura, 2003.

¹¹Ainda que não haja consenso entre os estudiosos sobre o uso deste termo, ele vem sendo comumente utilizado pela mídia e por parte da comunidade cinematográfica. Ao que tudo indica o termo “retomada” surgiu na análise de Lúcia Nagib sobre o cinema brasileiro da década de 1990. “(...) filmes como *Um céu de estrelas* (1997) da Tata Amaral, *O baile perfumado* (1997), do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, *Terra estrangeira* (1995), do Walter Salles e da Daniela Thomas, eram inteiramente novos, estavam propondo algo que fugia (...) de uma certa fórmula já usada e gasta. E o que nós propusemos (...) foi fazer um levantamento geral de quem estava fazendo cinema no Brasil e quais os filmes que estavam sendo produzidos. O resultado foi o livro *O cinema da retomada*.” Lúcia Nagib em entrevista a Gilberto Alexandre Sobrinho e Cecília Antakly de Mello, 2009.

grandes expectativas. Assim, em julho, os setores da produção, distribuição e exibição se reuniram no III Congresso Brasileiro de Cinema¹² (III CBC), em Porto Alegre, para debater o modelo de indústria e comércio cinematográfico vigente, a evolução tecnológica e as mudanças que começavam a se desenhar no cenário. O Congresso conseguiu realizar um diagnóstico profundo da realidade cinematográfica e audiovisual do país e sensibilizou o poder público para a revisão da relação Estado-cinema no Brasil (AZULAY, 2007).

A busca por uma nova política estratégica para o audiovisual que fosse capaz de desenvolver o setor, descentralizar a produção e garantir um acesso mais democrático dos brasileiros à sua própria cultura, sem onerar o Estado, levou à criação da Agência Nacional de Cinema¹³ (Ancine). Embora tenha sido concebida originalmente como Ancinav, agregando o conceito de audiovisual ao de cinema, como na maioria das legislações modernas, a agência teve sua proposta modificada por força de pressões e exigências dos representantes das emissoras de televisão que, temerosos que a entidade governamental funcionasse como agente regulador ou fiscalizador de suas atividades, promoveram o rompimento da aliança estratégica e tática com o setor cinematográfico.

Criada nos moldes de uma agência reguladora, buscando resgatar os anos de atraso político para o setor, a Ancine instituiu ainda o Conselho Superior de Cinema (CSC), composto de representantes de nove ministérios, representantes do audiovisual e da sociedade civil, com a atribuição de definir a política nacional de cinema. Nos anos seguintes à sua criação, a agência concentrou-se na consolidação dos mecanismos previstos na legislação - tais como a gestão dos mecanismos de incentivo fiscal, de fomento direto, controle e fiscalização - e na efetivação de uma política internacional para o cinema, buscando criar e aprimorar instrumentos de cooperação com as cinematografias de outros países. Apesar das muitas críticas que se possam fazer ao processo ou mesmo ao modelo adotado, não foi insignificante o avanço do cinema brasileiro nos anos seguintes à criação da agência que se revelou capaz de deslocar a questão do cinema e dos temas relativos ao audiovisual para uma base comum da comunicação social. Além de mobilizar a opinião pública nacional para o debate do audiovisual, a Ancine buscou ter uma atuação voltada para a defesa da diversidade cultural, do sistema multilateral de comércio, da integração regional e da cooperação

¹²O congresso anterior, o II CBC, fora realizado em São Paulo em 1952. Desde então não acontecia um encontro de cinema de âmbito nacional de tal amplitude e representatividade. (AZULAY, 2007).

¹³ Criada pela Medida Provisória 2.228, em setembro de 2001.

internacional, o que contribuiu para o estabelecimento de novas políticas e mecanismos de desenvolvimento do cinema na região.

Apesar do pouco investimento brasileiro na formação de novos públicos, fenômenos de bilheteria começaram a revelar novos espectadores do cinema nacional, o que assegurou maior dinamismo ao setor na primeira década do século XXI. José Padilha e Fernando Meirelles são dois exemplos desse contexto. Dirigido pelo primeiro em 2007 foi lançado *Tropa de Elite*. Ancorado em técnicas elaboradas, na construção de um personagem-herói e em estratégias de *marketing* completamente inovadoras, a obra arrebatou o público e dividiu a crítica. Seu sucesso levou à continuação da história num *Tropa de Elite 2* (2010), do mesmo diretor e produtor, consolidando o gênero de ação e a ideia do sequenciamento, procedimento que se revelou uma fórmula de manutenção do público. Antes dele, em 2002, o sucesso coube a Meirelles com *Cidade de Deus*, que havia conseguido um grande impacto ao retratar a favela carioca e contar a sua história numa complexa crítica social, apresentando muitas inovações técnicas, como a montagem fragmentada, os filtros quentes e jovens atores não profissionais. O filme foi um dos maiores êxitos de público do Cinema da Retomada, dentro e fora das fronteiras nacionais.

Também em relação ao filme de Meirelles a resposta não foi unânime. Setores da crítica também haviam se incomodado com este caso, concluindo que o retrato da pobreza e a nova proposta apurada para apresentá-lo nas telas eram apenas estratégias de conquista de público (o internacional, principalmente). O debate da crítica brasileira em torno da nova estética foi protagonizado pela crítica Ivana Bentes ao contrastar a estética da fome de Glauber Rocha com a “cosmética da fome” do cinema contemporâneo, que sinalizaria uma espetacularização irreflexiva dos problemas sociais (BENTES, 2001). Além das questões estéticas, a comparação com o Cinema Novo se dava porque os filmes da Retomada, como os que marcaram o movimento anterior, refletiam sobre a identidade nacional, fato que também chamava a atenção de críticos que valorizavam a produção contemporânea. Ismail Xavier, por exemplo, destaca que o cinema brasileiro que desponta nos anos 1990 é um cinema que voltava a questionar a nação, desta vez a partir de narrativas individuais e olhares subjetivos, características que, marcando a época em que esses filmes são produzidos, expressam na ficção a individualização constitutiva da atual etapa do capitalismo global (MOGUILLANSKY, 2011).

Sem dúvida, a não ser o momento no qual foram produzidos e seu sucesso de público, nada une a filmografia do período: o cinema da “retomada” no Brasil não se formou à volta de um programa único e coletivo de atuação como de certa maneira houve no passado. Trata-se de um tempo no qual cada cineasta teoriza o mundo com suas armas, e constrói, a partir de suas experiências pessoais, narrativas diversas sobre os mais variados temas. “A diversidade é, portanto, o traço de união do cinema brasileiro pós-1991”, momento de projetos “cujas marcas pessoais (...) excedem a assinatura dos créditos da obra” (SILVA, 2007, p.29).

2.2 Argentina – O Nuevo Cine Argentino

Até meados dos anos 40, a indústria cinematográfica argentina foi líder em produção de filmes na América Latina (GETINO, 2005). Durante a II Guerra Mundial diversos fatores locais e internacionais levaram-na ao segundo lugar, ficando atrás do México e, mais tarde, com o crescimento da produção cinematográfica brasileira, o país desceu ao terceiro lugar da região. Na década de 1960, o país fortalecia o movimento do *Nuevo Cine Latino*, levando às telas do continente produções de qualidade que alcançavam reconhecimento internacional. Tal cinema, como a experiência que vinha se espalhando por todo o continente, rompia com a narrativa imposta pela indústria e apresentava um cinema de autor, ligado a uma nova estrutura de produção. Sua descrição remete a uma série de características comuns ao cinema que atualmente é feito na Argentina:

(...) o cinema de autor, ou cinema independente, ou cinema novo, ou cinema moderno, ou cinema livre, é o cinema onde o valor cultural, artístico, político, sobrepuja o interesse comercial. (...) É produzido a baixo custo, isto é: pequenas equipes, atores semiprofissionais, pouca película, produção rápida. (...) A saída internacional destes filmes se faz via festivais (ROCHA, 2006, p.343).

Talvez pela semelhança observada na estrutura de produção ou na linguagem destes filmes, talvez pela dificuldade em encontrar uma nomenclatura mais adequada, o cinema produzido na Argentina no início do século XXI também foi chamado de *Nuevo Cine Argentino*, ainda que seus atores e críticos não pretendam estabelecer nenhuma relação ou vínculo com o cinema da década de 1960. Ao longo deste artigo, para diferenciá-lo do seu homônimo precursor, o cinema mais recente será referido pela sigla NCA.

Considerando o número de filmes produzidos anualmente, consequência tanto das novas políticas locais de fomento à produção cinematográfica quanto da inexpressiva produção dos países vizinhos, a partir dos anos 90, o cinema argentino voltou a ocupar a

liderança regional no rol de países produtores. Com a aprovação da nova *Ley de Cine*¹⁴ em 1994 o país resgatou a política de proteção à indústria cinematográfica local que existira até o início dos anos 40 e fora reforçada em 1957 com a criação do Instituto Nacional de Cinematografía (INC). A nova lei recriou a obrigatoriedade da exibição de filmes argentinos nas salas do país, aumentou o crédito estatal para subsídio da produção cinematográfica nacional – através dos novos impostos que elevavam os recursos destinados ao *Fondo de Fomento* – e estabeleceu a criação do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) em substituição ao antigo INC. A lei estabeleceria ainda que o reembolso de parte dos subsídios estatais fosse feito com uma porcentagem do faturamento de bilheteria dos filmes produzidos com estes recursos (GETINO, 2005). O resultado de sua aprovação foi a reativação imediata do setor, em 1995, com o salto da produção para 22 longa-metragens (em 1994 cinco haviam sido finalizados), num processo que aumentou consideravelmente o interesse de pequenos e médios empresários, bem como de cineastas, em gerir os subsídios garantidos (SILVA, 2007).

A renovação do cinema argentino não se deve, todavia, apenas à *Nueva Ley de Cine*, mas sim a uma série de transformações. A ampliação e renovação dos espaços de formação de profissionais da cadeia do cinema iniciada na década de 1990 é parte fundamental deste conjunto de mudanças (MOGUILLANSKY, 2011). Em 1989 tinha sido criado o curso de Desenho de Imagem e Som na Universidade de Buenos Aires, em 1991 fundada a Universidad del Cine (FUC), e nos anos seguintes, foram revistos e atualizados os currículos e grades dos cursos oferecidos pela *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), ligada ao INCAA. Estes espaços oxigenavam a classe produtora num momento em que o público e a crítica clamavam por novos projetos, novos formatos e novas estéticas.

Neste contexto o regime de conversibilidade¹⁵, implantado no primeiro governo do presidente Carlos Menem (1991), permitiu a aquisição de equipamentos e aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, disponibilizados em produtoras e escolas (MOLFETTA, 2008). A tecnologia digital tornou a produção

¹⁴ARGENTINA. Lei N° 24.377, de 28 de setembro de 1994. Introduce alterações à Lei n.º 17.741 sobre a promoção da cinematografía nacional. *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional*.

¹⁵ Política econômica baseada na paridade peso-dólar.

cinematográfica acessível e garantiu uma possibilidade de independência que marcou a nova geração de cineastas argentinos.

Posteriormente surgiram novos empreendimentos produtivos, dos quais fazem parte os grandes conglomerados das comunicações. Para Getino (2005), o mais importante deles é a produtora Patagonik Film Group, composto pelo Grupo Clarín, Walt Disney Buena Vista e Telefônica Espanhola, esta através de sua empresa Admira. A produtora é responsável por alguns dos maiores êxitos da cinematografia nacional da última década, além de outros filmes de qualidade relativa e pouco sucesso comercial, mantendo uma estratégia e desempenho parecidos com os da produtora Globo Filmes, no Brasil.

A fusão das distribuidoras nacionais em busca de competitividade em relação às grandes congêneres também foi um fator de incentivo à recuperação do cinema argentino. A empresa Líder foi fruto de uma dessas fusões e logo se tornou a distribuidora com mais espaço no mercado local, atingindo 23,4% em 1996, segundo Molfetta (2008). Em contrapartida, o INCAA buscou garantir espaço para o NCA fora do circuito mercadológico. Assim surgiram os Espacios Incaa, salas em centros culturais, outras alugadas no interior do país que são renomeadas de acordo com a distância que mantém em relação ao Km 0 nacional, o Congresso Nacional. Desta maneira o Cine Gaumont, antigo e tradicional cinema de rua localizado na Praça do Congresso, passou a ser chamado de *Espacio Incaa Km 0*, enquanto o *Cine Cmte. Piedra Buena*, em Santa Cruz, se tornou o *Espacio Incaa Km 2010*. O INCAA, portanto, associou-se a governos provinciais e municipais e estendeu a rede de distribuição exclusiva para o cinema nacional, federalizando esta distribuição e a manutenção de salas por vezes condenadas ao fechamento. Ao reservar espaços, distribuir e subsidiar a exibição do cinema nacional, o INCAA contribuiu para recolocar o público em contato com esta produção, favorecendo a formação de novas audiências em todo o território nacional.

Neste cenário, a nova geração de cineastas argentinos, empenhada em produzir com qualidade, dividiu-se em duas correntes. A primeira, contando com a produção dos principais conglomerados da comunicação, como Artear-Clarín, Telefé, Pol-ka e Cuatro Cabezas, caracteriza-se por oferecer filmes de caráter mais “industrial”, exibidos no grande circuito, de acordo com as definições de Pierre Bourdieu (1993). Estes filmes, com a participação de atores conhecidos do público nacional, seguem formatos de gêneros tradicionais, principalmente a comédia e o drama, tendo obtido bons resultados de bilheteria. A segunda corrente, mais presente no cinema argentino do que no brasileiro, utiliza um tom intimista e

autoral, conta histórias cotidianas que revelam o diagnóstico de um país em crise, mas resistente. Produzidos a baixo custo, contando frequentemente com o apoio dos fundos disponibilizados por fundações e festivais e, em alguns casos, com o aporte dos próprios realizadores e equipe técnica, os filmes desta segunda corrente são os principais responsáveis pela grande renovação estética do cinema argentino (AMATRIAIN, 2009). Segundo o cineasta e crítico argentino David Oubiña (2009), o primeiro grande sucesso desta nova onda foi *Pizza, birra y faso*¹⁶ (Bruno Stagnaro e Adrián Caetano, 1998), com uma narrativa marcada pela violência.

Na sequência de lançamentos marcantes destacam-se *Mundo Grua* (Pablo Trapero, 1999) e *La Ciénaga*¹⁷ (Lucrecia Martel, 2001). Abordagem sensível, histórias verídicas, atores não-profissionais e baixo custo de produção são marcas do primeiro. Premiado na primeira edição do BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente –, chamou a atenção do mundo para a renovação do cinema argentino: “seu êxito internacional foi a carta de apresentação que legitimou o NCA no mundo” (OUBIÑA, 2009, p.20). Com *La Ciénaga*, Lucrecia Martel afasta-se do cenário portenho, o mais presente no NCA, para relatar a história de duas famílias do noroeste argentino marcadas pelo tédio. O filme foi premiado em Berlim e recebido com prestígio em outras capitais europeias, incluindo Paris, e confirmou que pelo mérito dessa “poética de insólita densidade baseada em situações aparentemente insignificantes” (MOLFETTA, 2008, p.186), esta geração obteve reconhecimento nacional e internacional.

Ao contrário do que ocorria no Brasil, a crítica cinematográfica argentina esteve receptiva e favorável à renovação que o cinema apresentava. Não são raros os títulos exprimindo entusiasmo, como é o caso de “Un nuevo cine para una nueva Argentina”¹⁸. Logo no início da década de 2000 a revista *El Amante*, importante publicação voltada para o cinema, apresentava em sua reportagem de capa as diferenças entre o velho e o novo cinema que se fazia no país, qualificando-os: “Cine argentino. Lo malo / Lo bueno” (OUBIÑA, 2009). Selava-se uma aliança entre os jovens realizadores e a nova crítica.

As novas escolas de cinema do país explicavam, em parte, este forte vínculo entre produção e crítica. Espaços próprios para a construção de um pensamento crítico-analítico, as escolas constituíram importantes arenas de debate que contribuíram para o desenvolvimento

¹⁶ Não estreado no Brasil.

¹⁷ Lançado no Brasil com o título de *O Pântano*.

¹⁸ Subtítulo que abre a primeira seção do artigo *El cine argentino – Um estado de situación* (LA FERLA, 2008).

da atividade e para o amadurecimento de uma classe cinematográfica¹⁹. Eduardo Russo, Ignacio Amatriain, Máximo Eseverri, David Oubiña, são alguns dos muitos críticos que fazem parte da esfera acadêmica, espaço em que profissionais de uma e outra área de atuação (produção e crítica) levantam questionamentos comuns, participam de debates, reúnem-se para pensar e fazer, discutir e contribuir, cada um a seu modo, com este novo cinema argentino (TORRE; ZARLENGA, 2009). No prólogo do livro *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*, Ramiro Ortiz defende que o NCA trouxe também uma revitalização para o campo da reflexão: “Desde meados da década de 90, se escreve cada vez mais sobre cinema argentino. A proliferação de universidades dedicadas ao tema, o surgimento de festivais, cineclubes e publicações em geral, são parte deste fenômeno” (ORTIZ, 2002).

No final dos anos 90 e início da nova década a presença do cinema argentino no mercado local chegou a superar 20% das arrecadações com exibição. Muito embora esses números tenham variado em função da crise econômica que assolava o país no mesmo período, a Argentina ostentava, entre os países latino-americanos, o maior faturamento em exibição de produções nacionais²⁰. Podemos pensar em uma relação paradoxal entre economia e cinema na Argentina. A partir do ano 2000, em meio a uma das maiores crises econômicas da história nacional, a produção filmica estabeleceu-se entre 35 e 40 longas por ano. A repercussão de algumas dessas produções no mercado local e o reconhecimento alcançado no âmbito internacional fizeram desta fase um dos melhores momentos da atividade produtiva em termos de diversidade e qualidade de conteúdos (GETINO, 2005). Foram destaques de público deste momento os longas *Manuelita*²¹ (Manuel Garcia Ferré, 1999), *El Hijo de la Novia*²² (Juan José Campanella, 2001), exemplos da corrente mais industrial, e *Nueve Reinas*²³ (Fabián Bielinsky, 2000), e o já citado, *La Ciénaga*, ambos exemplos da corrente independente.

A produção entusiasmante e o reconhecimento internacional de um conjunto de obras maduras e criativas no quadro de instabilidade política, econômica e social levaram o diretor

¹⁹ Segundo o conceito de “campo restrito” de Bourdieu (1995), existe um circuito de produção específico que não está destinado exclusivamente ao grande público, mas também a um grupo de especialistas, críticos, cinéfilos e realizadores. Analisamos aqui as novas escolas de cinema da Argentina, espaços como a FUC e a ENERC, como parte fundamental deste circuito.

²⁰ Tais conclusões foram feitas a partir da análise de dados apresentados por GETINO (2005) em seu estudo sobre o cinema no Mercosul.

²¹ Estreou no Brasil com o título *A Tartaruga Manuelita*.

²² No Brasil: *O Filho da Noiva*.

²³ *Nove Rainhas*.

Pablo Trapero a afirmar que a crise argentina foi o propulsor da busca de novas maneiras de filmar, “numa confluência de linguagens e olhares pautados (...) por um passado comum” (SILVA, 2007, p.39).

Mais além da discussão de se há um novo cinema argentino ou não, ou se ele é original ou não, o que há é uma etapa de outra maturidade, que é o que dá solidez a essa idéia de movimento da qual se fala. Aqui na Argentina, de repente nos demos conta de que nos conhecíamos, fazíamos filmes, tínhamos uma forma de vida comum. Há um tipo de construção de filmes que evidentemente é diferente do que se fazia antes. Fazer cinema num país onde de um dia para o outro o dólar vale três vezes mais, ou onde você tem cinco presidentes... Este é o momento mais evidente de crise na Argentina, mas ela sempre foi a mesma, este sempre foi um lugar instável (Pablo Trapero em SALLES, 2002, p.01).

A declaração, se analisada atentamente, apresenta a Argentina como metonímia do processo cinematográfico sul-americano contemporâneo.

2.3 Uruguai - A *Première*

O Uruguai surge como um caso singular entre os vizinhos do continente, pois quando o assunto é cinema sua pequena população comporta-se de forma peculiar em relação às outras nações sul-americanas. Em 2000 o censo indicava uma população de 3,463 milhões de habitantes²⁴, no ano anterior o público registrado nas salas do país foi de 1,726 milhão²⁵, parcela que representa cerca de 49% do total de sua população. São dados superiores aos que apresentam o Brasil, por exemplo, que possuía na época uma porcentagem equivalente a 33% de sua população frequentando as salas de cinemas²⁶. Mas as diferenças não se restringem a esses números. Apesar de no circuito comercial ocorrer a reprodução do padrão norte-americano de exibição, o Uruguai mantém uma contínua projeção de estreias brasileiras e argentinas no circuito alternativo, representado principalmente pela Cinemateca Uruguaya, considerada uma das mais importantes instituições do estilo em toda a América Latina. O circuito cultural uruguaio era composto em 2002 por 10 salas de exibição: 7 da Cinemateca Uruguaya e 3 do Cine Universitário (GETINO, 2005). Nestas salas a presença do cinema hollywoodiano foi, no referido período, de apenas 10%, dividindo espaço com o cinema de

²⁴Dados do IBGE, 2004.

²⁵Dados da Cinemateca Uruguaya, apresentados por SILVA, 2007.

²⁶Dados do Ministério da Cultura retirados do artigo A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro em <http://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm> (visitado em 10/03/2008)

diversos países, entre eles o francês (10%), o alemão (9%), o italiano (6%), o argentino (4%)²⁷ e outros da América Latina que somam 17%, além de outros europeus (19%)²⁸.

Apesar do relativo grande público e da forte rede de exibição, a produção cinematográfica do país ainda era incipiente até meados da década de 1990. Em 1991, nem Uruguai nem Paraguai contavam com legislações ou instituições públicas que fomentassem ou regulassem a atividade audiovisual. Para completar o quadro de desestruturação do segmento, também não contavam com um tecido empresarial que pudesse apoiar o desenvolvimento da atividade. De acordo com um estudo local (STOLOVICH et al., 2004), a indústria cinematográfica uruguaia produziu entre 1986 e 1994 uma média anual de 35 obras que em sua maior parte era composta por curtas e médias-metragens. Em alguns anos nenhum longa-metragem foi finalizado²⁹. No quinquênio seguinte a produção foi duplicada, atingindo uma média de 63 títulos anuais³⁰. Mais importante do que o aumento em termos quantitativos foram o crescimento da qualidade apresentada pelas produções, o número de estreias nacionais e o seu impacto junto ao público local.

A contiguidade geográfica e a identidade linguística em relação à Argentina ofereciam pontos positivos e negativos para o desenvolvimento da indústria uruguaia. Se por um lado o vizinho mais desenvolvido exportava seus filmes para as salas uruguaias, preenchendo as telas do país com imagens próximas, que competiam com as imagens próprias que o Uruguai poderia produzir, por outro a curta distância permitia que profissionais uruguaio migrassem para a indústria vizinha em busca de capacitação. Além disso, a proximidade com os laboratórios de Buenos Aires era um estímulo para a realização mesmo sem contar com uma indústria que cobrisse todas as etapas da produção.

²⁷Além dos 10% da exibição no circuito comercial divididos entre Argentina e México, neste mesmo ano.

²⁸Os cinemas de outras origens como o Oriente Médio, os asiáticos, África, Oceania e o próprio Uruguai, juntos somam 25% de presença nas salas no período referido.

²⁹No início dos anos 1990 o Uruguai atravessava um longo período sem produções de longas, Moguillansky (2011) aponta que desde *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982) até 1991, nenhum filme foi realizado no país.

³⁰Para título de comparação vale lembrar que estes números se referem a curtas, médias e longas-metragens, enquanto os números de produções argentinas e brasileiras restringiam-se à produção de longas.

Também contribuiu para esse desenvolvimento a constante prática que os profissionais mantiveram, mesmo no mais longo jejum da cinematografia local, nas atividades em vídeo e publicitária (FERRÉ, 2008). Tais fatores, somados a uma malha empresarial que contava com capital nacional nas áreas de distribuição e exibição e ao papel fundamental desempenhado pela Cinemateca Uruguaya, garantiram ao país um futuro mais promissor do que o do vizinho Paraguai. Completava este quadro uma forte escola crítica de arte e cultura desenvolvida principalmente a partir da Geração de 45, que destacou nomes como o de Mario Benedetti, Ángel Rama e Idea Vilariño.

A intensa atividade dos profissionais de cinema no Uruguai na primeira metade da década de 1990 teve como resposta das autoridades locais a criação do Instituto Nacional del Audiovisual (INA), em 1994. Neste mesmo ano, o surgimento da *Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay* (ASOPROD) influenciou ainda mais o desenvolvimento do setor. Em 1995, foi instituído o *Fondo para Fomento y Desarrollo de La Producción Audiovisual Nacional* (FONA) que estabeleceu o primeiro passo para a construção de uma política nacional para a área (MOGUILLANSKY, 2011). Na década seguinte passou a existir a possibilidade de filmar com o apoio dos irmãos mais afortunados do Cone Sul. Entre 2000 e 2001, cinco longa-metragens nacionais estrearam no circuito uruguaio, alguns deles com grande sucesso de público, como *En la Puta Vida* (Beatriz Flores, 2001) com 152.000 espectadores, recorde histórico do país. Este, como a maior parte dos filmes ali produzidos, contou com a participação de capital argentino e espanhol através do Programa Ibermedia, que facilitou o desenvolvimento de projetos no setor. Dentre as produções do período destacam-se ainda *25 Watts* (2001) e *Whisky* (2004), ambos de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll.

A população reduzida do Uruguai, a despeito de seu interesse por cinema, condiciona as atividades na área. Assim, a abertura de canais de coprodução com países do Mercosul pôde ativar a sua cinematografia ao mesmo tempo que abriu a possibilidade de encontrar nos mercados vizinhos a audiência complementar capaz de viabilizar economicamente o setor.

2.4 Paraguai

A situação do cinema paraguaio foi sempre a mais difícil entre os vizinhos do sul. Até a década de 1990, como o Uruguai, o Paraguai não contava com espaços para formação de

mão-de-obra cinematográfica³¹, políticas para o desenvolvimento e proteção da cultura local, além de legislação que regulasse a atividade. Seu mercado interno, apesar de maior do que o Uruguai em números absolutos, mostrava-se ainda mais reduzido, contando com um baixíssimo número de espectadores. A própria economia do país, ainda sofrendo os efeitos da devastação causada pela Guerra da Tríplice Aliança (1864-70) e sem grandes chances de recuperação desde então, não favorecia o desenvolvimento da indústria cinematográfica. O país produziu seu primeiro longa-metragem em 1937 - *Paraguay, Tierra de Promisión* (James Bauer, 1937). Mais de 40 anos depois, lançou seu segundo filme: *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978), sobre a Guerra da Tríplice Aliança. E, finalmente, em 2006, *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) se estabeleceu como um marco dessa então incipiente filmografia.

Hamaca destaca-se de muitas maneiras: trata-se de uma obra falada em guarani, que utiliza atores não-profissionais, tendo merecido atenção internacional, especialmente depois da vitória do prêmio Fipresci, na seção “*Un certain regard*”, do Festival de Cannes em 2006. Em entrevista concedida a Denise Mota da Silva em julho de 2006, Paz Encina dizia que esta co-produção argentina, francesa e holandesa só foi possível devido ao acesso a fundos internacionais: “A cultura do cinema no Paraguai não está institucionalizada, e o apoio do governo é quase nulo.”

Durante as últimas duas décadas o *Fondo Nacional de La Cultura y las Artes*³² (Fondec) foi um dos poucos instrumentos disponíveis para financiamento da arte e cultura no país³³, incluindo as bolsas para a execução de projetos e pesquisas. Hugo Gamarra³⁴, um dos principais nomes do cinema paraguaio, reforça as dificuldades apontadas por Encina e destaca que a história do cinema no Paraguai é uma história de descontinuidade, de algumas produções com outros países e da falta de proteção à memória visual do país (KING, 2002).

³¹ O *Instituto Profesional de Artes y Ciencias de La Comunicación* (IPAC), fundado em 1990, foi o primeiro espaço para formação profissional na área do audiovisual no país e voltava-se para a produção televisiva. Em 2009, nesta mesma instituição privada, foi criada a primeira escola de cinema do país.

³² PARAGUAI. Lei N° 1.299 de julho de 1998. Cria o Fondo Nacional de la Cultura y las Artes – FONDEC. Duas décadas depois, a Lei n° 6.106/2018 SOBRE “PROMOÇÃO DO AUDIOVISUAL”, estabeleceu a criação do Instituto Nacional do Audiovisual do Paraguai (INAP), órgão técnico especializado, com personalidade jurídica, patrimônio próprio e autonomia funcional, cujo objetivo é “promover o desenvolvimento e a consolidação da atividade audiovisual e o crescimento da cultura cinematográfica, como componentes do direito cultural, social e econômico do país, por meio da criação, produção e circulação de obras audiovisuais, conforme estabelecido no marco regulatório da política cultural e da indústria cinematográfica”. Em 2022 o INAP lançou a sua primeira convocatória para financiamento de projetos audiovisuais.

³³ No seu primeiro ano o Fondec contou com um aporte inicial equivalente a R\$ 1.000.000,00, feito pela Secretaria da Cultura, além de recursos arrecadados a partir de tributação estipulada pela lei.

³⁴ Responsável pela recuperação da Cinemateca Paraguaya (único espaço de exibição de filmes não-norte-americanos do país) e Organizador do Festival Internacional de Cine, Arte y Cultura de Paraguay.

Considerações finais

Foi a partir de meados da década de 1990 que os cinemas brasileiro e argentino deram início ao seu processo de renovação. A aprovação de novos instrumentos legais permitiu aumentar o investimento público na produção audiovisual. Surgiram novos realizadores³⁵, novas linguagens, novos modos de produzir e novas estéticas. Os anos 2000 constituem o período de consolidação deste novo cinema. O reconhecimento internacional ecoou dentro das fronteiras nacionais e a resistência do público ao cinema local foi reduzida. A formação de novos públicos, especialmente entre os mais jovens, contribuiu para o aumento da aceitação e o cinema reconquistou prestígio. Em relação ao Uruguai, o período é marcado pelo início de uma história de produção regular e pela afirmação de uma nova geração de produtores, diretores e distribuidores. Este panorama mostra um setor dinâmico nos três países, com considerável desenvolvimento do setor cinematográfico num curto espaço de tempo.

Analisar o Paraguai foi uma tarefa mais difícil, pela escassez de dados e pela incipiência de sua produção no período estudado. Ao contrário dos outros vizinhos, muitos dos obstáculos para o desenvolvimento da atividade cinematográfica permaneceram quase inalterados. Entretanto, o surgimento de algumas produções isoladas apontava para o desejo de uma classe cinematográfica de fazer cinema mesmo num contexto de adversidade produtiva.

Canclini declara que entender como as indústrias culturais e a massificação urbana se articulam para preservar culturas locais e, ao mesmo tempo, fomentar maior abertura e transnacionalização dessas culturas é uma tarefa-chave dos estudos culturais contemporâneos (GARCÍA CANCLINI, 2008a). Nesse sentido iniciou-se o estudo, referente ao período 1991-2011, das indústrias cinematográficas dos países que compõem o Mercosul para conhecer a realidade da produção nos quatro países, as possibilidades de circulação desta filmografia entre as nações vizinhas e as trocas que poderiam contribuir para o desenvolvimento do cinema e da própria região.

³⁵Apesar do aumento da participação feminina (CAETANO, 2007) e do princípio de democratização trazido pelas transformações técnicas, fazer cinema continuou sendo uma atividade, majoritariamente, masculina e um privilégio das classes sociais mais altas.

O cinema tem se desenvolvido simultaneamente com os avanços da indústria, da tecnologia e dos mercados, desta forma, o estudo do contexto social, político e econômico no qual os filmes sul-americanos têm sido produzidos é indispensável para uma melhor compreensão do seu valor enquanto bem cultural. Por isso buscou-se compreender a “lógica de produção” da atividade cinematográfica de acordo com a tríplice indagação proposta por Martín-Barbero (2009) a respeito da *estrutura empresarial*, de sua *competência comunicativa* e sua *capacidade tecnológica*³⁶. Os filmes foram analisados como produtos de determinadas condições produtivas (em constante transformação) e como sujeitos de um processo de reencontro entre o público e as imagens nacionais.

No que diz respeito ao Brasil, as dimensões físicas, a exclusividade da língua e as características históricas, políticas, econômicas e culturais contribuíram para afastar o país dos seus vizinhos. Bem como outras atividades culturais, o cinema viveu tradicionalmente voltado para si próprio, desenvolvendo-se, por consequência, principalmente como um produto nacional para uma plateia nacional. O mercado interno brasileiro garantiu minimamente a manutenção de sua indústria e, por muito tempo, o país afastou-se da lógica das parcerias e co-produções que assegurava a sobrevivência dos cinemas nacionais vizinhos, especialmente o argentino e o uruguaio. No campo da economia e da cultura, a Argentina beneficiou-se de vínculos mais estreitos com a Europa e com os vizinhos do sul do continente, encontrando aí respostas para os limites de seu mercado que exigiam parcerias para viabilizar a atividade. A proximidade com o Uruguai fez deste um destino certo para os filmes argentinos e, posteriormente, condicionou os projetos de co-produção entre ambos os países.

Após a crise dos anos 80, a década de 90 poria em xeque as políticas protecionistas de defesa de mercado e de produção subsidiada pelo Estado. Logo, tornou-se imperativo para os cinemas latino-americanos, bem como os europeus e asiáticos, buscar alternativas para a sua sustentabilidade. Integrar-se regionalmente pareceu uma opção face aos desafios impostos por uma realidade que demandava competitividade, escala e auto-suficiência como pressupostos de sobrevivência (AZULAY, 2005).

No período estudado consolidou-se uma tendência de tratamento da produção cultural a partir de uma perspectiva socioeconômica com resultados positivos para a indústria cinematográfica. No entanto, apesar do otimismo em relação à recuperação da atividade,

³⁶ No prefácio à 5ª edição espanhola de *Dos medios às mediações*, Martín-Barbero apresenta sua proposta para traçar um novo mapa das mediações. O esquema move-se sobre dois eixos: o diacrônico, entre matrizes culturais e formatos industriais, e o sincrônico, entre lógicas de produção e competências de recepção ou consumo.

observamos um quadro aquém das expectativas estabelecidas no início do processo das transformações que estiveram em curso na região. Pode-se constatar hoje, com alguma distância temporal, que o desmantelamento das estruturas produtivas do cinema imposto pelos anos de abertura e liberalização de mercado foram mais danosos do que se poderia prever. O cenário internacional marcado pela hegemonia norte-americana e por sucessivas crises econômicas também não favoreceu o crescimento e a autonomia das indústrias culturais nos países emergentes. Por último, as assimetrias entre os países da América do Sul surgiam como mais uma barreira ao processo de integração e ao projeto de desenvolvimento conjunto.

Há ainda o problema dos financiamentos. A dependência dos mecanismos de Estado é uma marca dessas cinematografias. No Brasil a política de fomento estatal baseada na isenção fiscal estabeleceu uma espécie de dinâmica do mecenato, onde as empresas são responsáveis por apoiar a produção e, apesar de empregarem dinheiro público³⁷, têm o poder de decidir o que será produzido. Por poderem vincular a sua marca ao produto, os filmes acabam condicionados às orientações e aos planejamentos do setor de *marketing* das empresas financiadoras. Na Argentina a política de fomento às produções é mais eficiente, prevê um retorno do investimento ao fundo que apoia a atividade no país e determina que a gestão deste fundo seja feita por especialistas no assunto. Entretanto, o montante destinado ao cinema é ainda insuficiente para manter a produção local nos patamares ideais. Resta ao cinema amparar-se em fundos internacionais.

Por último, a estrutura socioeconômica da América do Sul, caracterizada pela profunda desigualdade entre as classes, torna-se mais um entrave ao desenvolvimento da atividade. Tomados em conjunto, os brasileiros³⁸ vão ao cinema a cada dois anos (0,40 vezes por habitante). Pesquisas feitas por exibidores, em 2005, confirmam ainda que 10 milhões de brasileiros, pouco mais de 5% da população, frequentam as salas oito vezes por ano (DAHL, 2005, p.13). Esses dados, que atestam a elitização da atividade, apontam para o fato de que sem a incorporação de espectadores das outras classes sociais o cinema não terá escala econômica para viabilizar-se.

Como vimos, o conjunto da obra produzida na região no período estudado indica que a presença do Estado a favor do cinema nacional, através de inúmeras formas de apoio, ainda é indispensável em todos os países do continente para gerar imagens que expressem os imaginários coletivos e a identidade cultural de cada comunidade (GETINO, 2005). Desta

³⁷ Já que a verba destinada aos filmes é oriunda de isenção tributária.

³⁸ Os dados sobre o mercado brasileiro foram tomados para ilustrar esta condição que se estende a toda a região.

forma o Estado poderia reservar à comunicação midiática uma função primordial nos processos de aproximação internacional, assegurando o fluxo de trocas que os mercados estabelecem (GARCÍA CANCLINI, 2008b). Em relação ao cinema, garantir a sua circulação para além das fronteiras nacionais é contribuir para o trânsito de imagens e mensagens. Ao fazê-lo, multiplicam-se interligações culturais e circulam ideias que poderão constituir elementos de aproximação, ou de abertura, entre os povos, pois os processos e as práticas da comunicação coletiva - e reconhecemos aqui o cinema ficcional como uma delas - não possibilitam somente o trânsito de capital e as inovações tecnológicas, mas sim profundas transformações nos modos de tecer laços sociais, nas identidades que agregam tais mudanças e nos discursos que as legitimam (MARTÍN-BARBERO, 2003).

A cultura pode, assim, desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais entre os povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança; pode, enfim, cumprir uma função diplomática entre nações (RIBEIRO, 1989). Da análise das muitas realizações que contribuíram para alterar a geografia da circulação cinematográfica na América do Sul, compreende-se que a predisposição dos organismos governamentais é um catalisador do processo de integração política, econômica e cultural. Entretanto, o propósito essencial das políticas públicas deve ser criar condições de sustentabilidade e desenvolvimento para a atividade audiovisual, especialmente quando ela já foi alçada à condição de matéria estratégica dos governos (SENNA, 2005).

No cinema nenhum filme pode recuperar seu investimento contando apenas com o circuito de salas de seu próprio país, aliás, podemos afirmar que nem mesmo com a exibição em salas além de suas fronteiras. Essa dificuldade de sobrevivência fez surgir a tendência de transnacionalização do cinema, o chamado *cinema-mundo*, que leva às telas temáticas “internacionais” e usa tecnologia visual e estratégias de *marketing* sofisticadas para inserir-se no mercado mundial (GARCÍA CANCLINI, 2008a).

No geral observou-se que a atividade cinematográfica da região conseguiu ampliar seus mercados, diversificar fontes de financiamento e o cinema sul-americano iniciou uma etapa de diversificação e universalização por mérito da classe cinematográfica e dos atores governamentais envolvidos nos processos. Tais conquistas estiveram de acordo com as metas estabelecidas pelos Estados da região e são frutos de acordos internacionais bilaterais e multilaterais e de estratégias políticas que respeitam os pressupostos culturais e econômicos

da defesa da diversidade. A universalização diversificada, tanto em termos de produção quanto de mercados, foi naquele período pressuposto para o desenvolvimento dos cinemas nacionais de todo o mundo (AZULAY, 2007)

García Canclini (2008a) interpreta essa internacionalização como uma abertura das fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens e materiais simbólicos das outras. Assim, a globalização bem como a regionalização, no sentido de integração dos países de uma mesma região, supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais. Observando a dinâmica internacional do período, poder-se-ia concluir que as relações supranacionais estavam em crescente expansão graças aos movimentos migratórios, às indústrias culturais e a todos os circuitos em que se interconectam nossos modos de vida.

A análise das transformações dos processos produtivos cinematográficos revela a importância dos processos culturais como princípios configuradores da coesão social e, ainda, a falácia da concepção de modelos sustentáveis de desenvolvimento e projetos democráticos de sociedade estabelecidos às margens da cultura (ESCOBAR, 2007). Afinal, um dos elementos estruturantes deste processo de integração é a compreensão de que pertencemos a um espaço diverso e multicultural onde o outro é um “próximo” com quem é necessário entender-se e comunicar-se independentemente das demarcações territoriais (MARTÍN-BARBERO, 2009). Neste caminho, os conteúdos simbólicos que o cinema carrega são ferramentas essenciais para a aproximação entre os vizinhos mercosulinos.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto; MELLO, Cecília Antakly de. Entrevista com Lúcia Nagib. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p.213-255, 2009.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981**. Niterói: EdUFF, 2000.

AMATRIAIN, Ignacio. **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación y estéticas**. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

AZULAY, Jom Tob. “A internacionalização do cinema brasileiro”. In: VILARON, André

et al [Org.]. *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

AZULAY, Jom Tob. “Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI”. In: MELEIRO, Alessandra [Org.] **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. Vol II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BENTES, Ivana. **Da estética à cosmética da fome**. In: *Jornal do Brasil*, 29/07/2001.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**. Columbia: University Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literário**. Barcelona: Anagrama, 1995.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. Revista *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 196-216, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes; MIRANDA, Luiz Felipe. “Cinema” (verbetes). In: SADER, Emir et al [Org.] **Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe**. São Paulo - Rio de Janeiro: Boitempo - Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

DAHL, Gustavo. “Arte e indústria”. In: VILARON, André et al [Org.] **Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Brasília: MRE, 2005.

ESCOBAR, Ticio. “15 años del Mercosur: el deve y el haber de lo cultural”. In: BARBOSA, Rubens Antônio [Ed.] **Mercosul - Quinze Anos**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

FERRÉ, Pablo. “Inventar para (sobre)vivir”. In: RUSSO, Eduardo [Org.] **Hacer cine: producción audiovisual em América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FRANCO, Marília. “Vivências em torno do Nuevo Cine Latinoamericano”. In: **Reflexões sobre cinema latinoamericano**. Curitiba: FAP – Faculdades de Artes do Paraná, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008(a).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008(b).

GETINO, Otavio. **Cine iberoamericano: los desafios del nuevo siglo**. San José: Editorial Veritas - Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

GETINO, Otavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra [Org.] **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. Vol II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

KING, Noel. Film Culture in Paraguay: Interview with Hugo Gamarra Etcheverry. **Senses of cinema**, Issue 21. jul. 2002. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/etcheverry_interview/ Acesso em: 10 jan. 2021.

LA FERLA, Jorge. “El cine argentino – Un estado de situación”. In: RUSSO, Eduardo [Org.] **Hacer cine: producción audiovisual em América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Globalização comunicacional e transformação cultural”. In: MORAES, Denis [Org.] **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro**. Brasília, 2003. Disponível em: <https://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm>. Acesso em: 10 mar. 2008.

MIRANDA, Luiz Felipe. “Cinema Novo” (verbete). In: SADER, Emir et al [Org.] **Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe**. São Paulo - Rio de Janeiro: Boitempo - Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

MOGUILLANSKY, Marina. **Pantallas del Sur**: La integración cinematográfica en el Mercosur. Buenos Aires, 2011, 209f. Tese de Doutorado – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando [Org.] **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

ORTIZ, Ramiro. “Asuntos Argentinos”. In: PAULINELLI, María [Coord.] **Poéticas en el cine argentino: 1995-2005**. Córdoba: Comunicarte, 2002.

OUBIÑA, David. “La vocación de alteridade”. In: PENA, Jaime [Ed.] **Historias extraordinárias – Nuevo cine argentino 1999-2008**. Madrid: T&B Editores, 2009.

PEÑA, Félix. La integración del espacio sudamericano - ¿La Unasur y el Mercosur pueden complementarse? **Revista Nueva Sociedad**. n. 219, p. 46-58, 2009.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural – Seu papel na Política Externa Brasileira**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1989.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SALLES, Walter. **Entre a ruptura e a tradição**. In: Folha de S. Paulo. 22/05/2002, Ilustrada, p.1.

SENNA, Orlando. “O cinema brasileiro contemporâneo”. In: VILARON, André et al [Org.] **Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Brasília: MRE, 2005.

SILVA, Denise Mota. **Vizinhos Distantes - Circulação cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2007.

STOLOVICH, Luis et al. **La Industria Audiovisual Uruguay**. Montevideo: Ideas, 2004.

TORRE, María; ZARLENGA, Matías. “Fabricando directores – Una reflexión en torno a los

espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino”. In: AMATRIAIN, Ignacio [Coord.] **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación y estéticas**. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

DO FÓRUM ENTRE FRONTEIRAS AO MERCADO ENTRE FRONTEIRAS: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A INTEGRAÇÃO DO CINEMA REALIZADO ENTRE O SUL DO BRASIL, NOROESTE DA ARGENTINA E O PARAGUAI

Francieli Rebelatto¹

DOI: 10.29327/2336496.7.2-4

Resumo: Neste artigo analisamos a história de criação do espaço de integração cinematográfico regional *Fórum Entre Fronteiras*, conformado em 2007 de forma itinerante entre o Sul do Brasil, o Noroeste da Argentina e o Paraguai. Esta articulação entre realizadores (as), entidades públicas, festivais de cinema e produtoras independentes contribuiu para a produção cinematográfica realizada nas últimas duas décadas na região, desencadeando na formação de Institutos de Cinema e editais públicos de fomento da produção e circulação do audiovisual. Como resultado deste processo de organização, em 2018 é iniciada a construção do *Mercado Entre Fronteiras* que tem levado à cabo editais de coprodução efetivados pelos Institutos de cinema, como é o caso IECINE no Rio Grande do Sul e o IAAVIM, em Misiones e o INAP, no Paraguai. Nos interessa pensar como esse processo de integração regional e internacional promoveu a construção de políticas públicas para o cinema e quais foram os impactos nas produções cinematográficas realizadas neste período: suas imagens e imaginários.

Palavras-chave: cinema entre-fronteiras; integração regional e cinema; cinema e fronteiras;

DEL FORO ENTRE FRONTERAS AL MERCADO ENTRE FRONTERAS: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA INTEGRACIÓN DEL CINE REALIZADO ENTRE EL SUR DE BRASIL, NOROESTE DE ARGENTINA Y PARAGUAY

Resumen: En este artículo analizamos la historia de la creación del espacio de integración cinematográfica regional *Fórum Entre Fronteiras*, formado en 2007 de forma itinerante entre el Sur de Brasil, el Noroeste de Argentina y Paraguay. Esta articulación entre realizadores, entidades públicas, festivales de cine y productores independientes contribuyó a la producción cinematográfica realizada en las últimas décadas en la región, desencadenando la formación de Institutos de Cine y convocatorias públicas para promover la producción y circulación audiovisual. Como resultado de este proceso de organización, en 2018 se inició la construcción del *Mercado Entre Fronteras*, que ha realizado convocatorias de coproducción realizadas por institutos de cine, como IECINE en Rio Grande do Sul e IAAVIM, en Misiones e INAP, en Paraguay. Nos interesa pensar cómo este proceso de integración regional e internacional impulsó la construcción de políticas públicas para el cine y cuáles fueron los impactos en las producciones cinematográficas realizadas durante este período: sus imágenes e imaginarios.

Palabras clave: cine transfronterizo; integración regional y cine; cine y fronteras;

FROM THE FORUM BETWEEN BORDERS TO THE MARKET BETWEEN BORDERS: PUBLIC POLICIES FOR THE INTEGRATION OF CINEMA MADE BETWEEN SOUTH BRAZIL, NORTHWEST ARGENTINA AND PARAGUAY

Abstract: In this article we analyze the history of the creation of the regional cinematographic integration space *Fórum Entre Fronteiras*, formed in 2007 on an itinerant basis between the South of Brazil, the Northwest of Argentina and Paraguay. This articulation between filmmakers, public entities, film festivals and independent producers contributed to the cinematographic production carried out in the last two decades in the region,

¹ Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7293392895460265>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0001-6213-9196>.

triggering the formation of Cinema Institutes and public notices to promote audiovisual production and circulation. As a result of this organization process, in 2018 the construction of Mercado Entre Fronteiras began, which has carried out co-production notices carried out by cinema institutes, such as IECINE in Rio Grande do Sul and IAAVIM, in Misiones and INAP, in Paraguay. We are interested in thinking about how this process of regional and international integration promoted the construction of public policies for cinema and what the impacts were on cinematographic productions carried out during this period: their images and imaginaries.

Keywords: cinema across borders; regional integration and cinema; cinema and borders;

Introdução

Nesse cenário de destroços, a arte parece ser um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência. Ao provocar rupturas, perturbações, percepções alteradas, a obra de arte despertaria um estranhamento que nos impregnaria com o conhecimento da realidade social. (MELENDI, 2017, p. 16)

Iniciamos esta reflexão com fragmento do texto da pesquisadora e professora Maria Angélica Melendi da UFMG que, em seu livro *Estratégias da Arte em uma era de catástrofe* (2017), destaca a importância das obras de arte e das manifestações artísticas como um território de elaboração e rupturas, com isso, proporcionando novas leituras sobre a realidade. O cinema é uma dessas expressões que, como produção social e uma forma artística, potencializa no interior do seu texto e no seu fazer, o acesso a outras formas de representação e construção da memória e da história do nosso continente.

Para isso, no entanto, é necessário reivindicar que esta linguagem tenha maior alcance a partir da ampliação dos espaços de formação, das possibilidades de produção e distribuição nos diferentes territórios, democratizando a formação de público, o ensino de novos profissionais e a possibilidade de novos olhares sobre as distintas e distantes realidades sociais dos nossos países latino-americanos. Movidos por este sentimento, em 2007, surge o Fórum Entre Fronteiras, um fórum itinerante que se organizou nas regiões entre o Sul do Brasil, o Noroeste da Argentina e o Paraguai.

Conforme contextualizamos em artigo anterior '*Fórum Entre Fronteiras: uma experiência de produção cinematográfica transnacional no Mercosul*' (FONSECA, REBELATTO, 2015)², o Fórum Entre Fronteiras se conformou como um espaço de integração regional e internacional que veio ao encontro de diferentes anseios de realizadores (as) audiovisuais que se articulavam em festivais de cinema, entidades públicas (Universidades, Institutos e Associações) e produtoras independentes de realização cinematográfica e audiovisual desta região comum da fronteira.

²Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/284>>. Acessado em: 10 de setembro de 2023.

Estes atores identificaram a necessidade de conformar um espaço internacional na região da fronteira para debater a descentralização das políticas públicas, a construção de novos centros de formação, bem como, a ampliação da realização de filmes que trouxessem para o centro da tela as particularidades de um território marcado por processos de integração cultural, econômica e social, que muitas vezes, ultrapassam o rigor das fronteiras dos Estados-nação.

O Fórum Entre Fronteiras³, nasce em um contexto de realização dos festivais de cinema nesta região comum, bem como, a partir de uma conjuntura política de avanço de políticas públicas do setor audiovisual, como mencionaremos adiante. A partir de encontros entre organizadores (as) do Festival *Santa Maria Vídeo e Cinema*⁴ (Santa Maria, RS, Brasil), Festival *Oberá en Cortos*⁵ (Oberá, Misiones, na Argentina) e Festival Internacional de *Lapacho*⁶ (Resistência, Chaco, na Argentina) forma-se um grupo de idealizadores⁷ (as) deste processo de integração que estavam ligados a estes festivais, às entidades específicas do setor, como é o caso, do Instituto de Cinema do Rio Grande do Sul, o Iecine⁸, ou de universidades, a exemplo, da Universidad Nacional de Misiones, na Argentina.

Para além destas entidades, ainda construíram inicialmente o Fórum, os seguintes atores, representando o Brasil: Estação Cinema – Associação dos Profissionais de Cinema de Santa Maria, o Cineclube Lanterninha Aurélio, a Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (CESMA) e o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros. Já pela Argentina, contou-se com a participação da *Dirección de Cine y Espacio Audiovisual del Instituto de Cultura de Chaco* (DCEA), a productora de la Tierra - Cooperativa de Trabajo de Comunicación, a produtora *La Rastrogera Cooperativa de trabajo*, o Programa *Oberá Siembra Cine*, a entidade *Misiones Software Libre*, o grupo de *Realizadores Audiovisuales de Formosa*, a *Red de Realizadores de Misiones*. No caso do Paraguai, participavam, o *Colectivo para la Liberación de la*

³ Algumas notícias públicas e informações que trazem à luz a memória do Fórum Entre Fronteiras e suas atividades desenvolvidas ao longo dos últimos anos podem ser encontradas em

<https://ieicine.wordpress.com/2011/06/24/ieicine-integra-o-forum-entre-fronteiras/>;
<https://www.pressenza.com/es/2011/04/historias-de-integracion-de-nuestros-pueblos/>;
https://www.oberaencortos.ar/?page_id=618.

⁴ Site oficial do evento: <https://smvc.com.br/>

⁵ Site oficial do evento: <https://www.oberaencortos.ar/>

⁶ Página oficial do evento: <https://www.instagram.com/lapachofestival/>

⁷ Importante mencionar que a autora deste artigo, hoje docente da Unila, esteve entre este grupo de idealizadores (as) que construíram o Fórum entre fronteiras, suas ações, debates e intervenções em diferentes espaços da região, o que culminou, dentre outras coisas, na sua atuação junto a Televisão Educativa do Rio Grande do Sul entre os anos de 2010 a 2013 e depois na atuação no Curso de Cinema e Audiovisual da Unila, até o presente momento.

⁸ <https://ieicine.wordpress.com/>

Producción y la Información, Visión Documenta, o grupo Revolución Audiovisual Independiente e, por fim, o *kino Colectivo Cinematográfico*.

Entre as questões iniciais identificadas pelos articuladores (as) deste espaço regional e internacional, destacamos o fato destas regiões estarem em um espaço territorial comum geograficamente, com proximidade da fronteira e com uma forte identificação cultural. Ou seja, a partir destes encontros propiciados pelos festivais de cinema e a circulação dos (as) cineastas, era possível identificar práticas regionais com vistas à integração, e que eram distantes, muitas vezes, dos modos de produção e das narrativas empreendidas pelo cinema desde o ponto de vista dos grandes centros urbanos de cada um dos países, especialmente Argentina e Brasil.

Os atores sociais, articulados pelo Fórum Entre Fronteiras, identificavam as assimetrias nacionais em relação aos mercados de produção do cinema e audiovisual, especialmente no caso do Brasil e da Argentina que seguiam concentrando maior parte da sua produção nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. No caso do Paraguai, as assimetrias eram ainda mais profundas, visto que a produção do país como um todo seguia sendo menor em relação aos países vizinhos, contando com produções esporádicas e que se valiam de fundos internacionais para que pudessem se concretizar.

O cineasta paraguaio Hugo Gamarra, em seu texto *História do Cinema Paraguai* (2011), nos apresenta como se deu a construção da cinematografia daquele país que, somente depois dos anos de 1980, conseguiu criar a *Fundação Cinemateca do Paraguai* e outras entidades do setor. No entanto, para o cineasta, a cinematografia paraguaia foi sendo conformada mediante realizações esporádicas e tentativas, muitas vezes isoladas, com muita escassez e descontinuidades, haja vista,

As dificuldades impostas ao desenvolvimento de uma tradição cinematográfica podem reduzir-se nos seguintes termos: ausência de estabilidade política e social; controle, repressão e condicionamento do poder político; fraco incentivo às artes; fraco mercado interno; carência de infraestrutura tecnológica (laboratórios, equipamentos e até material virgem); falta de ambiente cultural e clima social propício (pelo menos até à década de 1990); poucas relações com o exterior (idem). (GAMARRA, 2011, p.4)

A ausência de políticas de Estado para o fortalecimento da cinematografia do país não impediu, todavia, que o Paraguai fosse cenário para produções estrangeiras, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, a partir da relação com a expressiva produção cinematográfica da Argentina e de países europeus. Estes países consideravam o Paraguai como lugar estratégico de produção, diante da oferta de cenários, histórias e locações particulares, em sua perspectiva cultural e, principalmente, pelos baixos custos de filmagem.

Nesta perspectiva, são importantes as considerações de Paulo Emílio Sales Gomes que, em 1960, no ensaio “Uma situação colonial?”, ao se referir ao cinema brasileiro daquele período, ponderou:

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos. (SALES *apud* REICH, 2012)

Abrimos este parêntese para a hipótese de Paulo Emílio Sales Gomes, confirmada pela leitura crítica da realidade latino-americana, pois cabe a todos os países do continente tendo em vista o processo de colonização também pelas imagens e por meio da produção de imagens, o que não é diferente do caso do Paraguai.

Mas se tanto o Brasil quanto a Argentina têm um caminho de implementação de políticas públicas para o audiovisual mais estruturadas - mesmo nos marcos de um Estado capitalista burguês e com todas suas limitações-, no Paraguai, até 2018, essa possibilidade parecia muito distante. Apenas naquele ano ocorreu a aprovação da *Ley de Cine* no Senado Federal, fato comemorado pelos diferentes atores envolvidos com a produção cinematográfica.

A nova *Ley de Cine*⁹ do Paraguai prevê a criação de um Fundo Nacional do Audiovisual Paraguaio (FONAP) para promover a indústria local de conteúdos. Ainda, possibilitou a criação do Instituto Nacional do Audiovisual Paraguaio (INAP), com um conselho nacional do audiovisual composto por membros de diferentes frentes governamentais e não governamentais. Diante da aprovação da lei, tem-se, entretanto, um longo caminho de construção e consolidação de sua política, o que depende da articulação do setor audiovisual e dos governos. Mas a lei sinaliza um avanço para a produção nacional que tem dependido, quase que exclusivamente, de fundos internacionais.

Ou seja, a partir da realidade das assimetrias reconhecidas na década passada entre o Sul do Brasil, Noroeste da Argentina e o Paraguai, entendemos que o Fórum Entre Fronteiras se configurou como um espaço internacional e regional que possibilitou avanços na construção de políticas públicas do setor, na organização de novas dinâmicas de produção nesta região entre as fronteiras ao sul do nosso continente.

Desde nossa perspectiva, espaços como estes de integração regional a partir da expressão da arte e da cultura são fundamentais, em especial para o Brasil, considerando suas dimensões territoriais somada ao histórico de colonização que caracteriza nosso país como único de língua portuguesa no continente, e ainda, as escolhas políticas e econômicas de

⁹Acesso à Ley de Cine de Paraguai - <https://www.bacn.gov.py/leyes-paraguayas/8426/ley-n-6106-de-fomento-al-audiovisual>

governos que, muitas vezes nos distanciam da efetiva integração econômica e cultural com os demais países latino-americanos.

Tratar da integração latino-americana, no entanto, caracteriza-se como um desafio complexo. Ao mesmo tempo, que abre a possibilidade para diversas perspectivas interdisciplinares, perpassando questões econômicas, políticas e culturais, também se confronta com amarras institucionais e históricas. É certo dizer, no entanto, que o ideal da integração povoa o imaginário latino-americano desde as lutas pela independência lideradas pelo libertador Simon Bolívar, que pretendia formar uma confederação de Estados independentes:

Depois, muitos outros projetos de integração – sobretudo de cunho econômico – foram implementados, alguns de caráter regional e outros de abrangência continental. Apesar dos avanços conseguidos, ao longo de quase dois séculos, nestas experiências históricas de integração – principalmente na área comercial –, a conclusão a que se chega é que se avançou pouco e que o caminho a ser percorrido é ainda muito longo (CORAZZA, 2011)

Neste artigo nos propomos a desvelar os caminhos seguidos pelo Fórum Entre Fronteiras e o impulso de suas políticas para outros espaços de integração regional por meio da produção cinematográfica e audiovisual, tendo em vista que se trata de um processo em aberto e em construção que reverbera no momento atual na construção de vários espaços de diálogo e de reelaboração.

Nas representações cartográficas e políticas de possíveis mapas das produções mundiais de cinema, ainda hoje, cabe à Argentina, ao México e ao Brasil, na América Latina - desde seus grandes centros urbanos-, a expressividade das principais indústrias de cinema e de audiovisual do nosso continente, o que também corresponde às economias mais robustas. E, neste mapa, é muito tímida a demarcação das cinematografias de países, tais como Uruguai e Paraguai, ou das regiões de fronteiras e outras periferias, como da província de *Misiones*, na Argentina, ou parte do sul do Brasil. Isso não significa dizer, no entanto, que não tivemos mudanças significativas nas últimas décadas, a partir de diferentes políticas públicas correspondentes a governos do campo social-democrata, que estiveram à frente destes países, como é o caso da Argentina, do Brasil e do Uruguai.

No esforço para entender o cinema latino-americano, desde uma perspectiva regional, o pesquisador argentino Octávio Getino, em seu artigo *As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercado* (2007), defende que pensar em um cinema latino-americano é delimitar um vasto território, no qual as cinematografias são diversas e assimétricas, “*unidas somente pelo fato de serem produzidas num mesmo espaço continental*”.

No entanto, essas filmografias têm afinidades maiores que, por exemplo, aquelas do continente europeu, visto que, para o autor, aqui, as cinematografias são “*originadas em culturas e línguas semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns*”. Getino pondera que, ao pensarmos nas defasagens,

(...) do desenvolvimento industrial, capacidades produtivas, mercados locais e internacionais, políticas e legislações de incentivo e contextos econômicos e socioculturais, seria mais adequado referir-se ao conceito de cinematografias latino-americanas, pois o uso do plural expressa com maior exatidão a multiplicidade de situações em que se encontra o cinema na América Latina. (GETINO, 2007, p. 25, grifo nosso)

Em seu trabalho, publicado no início dos anos 2000, Getino faz um breve panorama da produção do cinema latino-americano mostrando as cinematografias mais expressivas na Argentina, no Brasil e no México, em períodos anteriores à década de 1960, que chegaram a desenvolver seus próprios *stars system*, a partir da influência de Hollywood, e colocaram em escalas mundiais algumas figuras latino-americanas. Logo, as indústrias, especialmente a argentina e a brasileira, foram desestruturadas e os poucos estúdios que resistiram passaram a serem incorporados pela produção televisiva que, na década de 1950, já se faz presente em nosso continente, tomando conta da produção audiovisual do período. Entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990, foram as políticas neoliberais implantadas no continente que impossibilitaram a continuidade da produção das indústrias cinematográficas e, somente a partir da metade da década de 1990, houve o início de uma possível recuperação.

Ainda na década de 1950, inúmeros autores e diretores, que se converteram em financiadores e produtores dos seus próprios projetos, tiveram que se lançar na perspectiva do cinema independente, buscando prestígio internacional, ou seja, a inserção em festivais de cinema como forma de alcançar mercados mais amplos que aqueles nacionais, a fim de eles resolverem os, tais como os restritos financiamentos nacionais. Argumenta Getino (2007) que essa forma de produção,

Frequentemente mais interessada em limitar-se ao problema específico do campo cinematográfico do que ao contexto sociocultural mais amplo, esta vertente de produção – particularmente nos países onde se baseou em subsídios ou ajudas estatais – tendeu a desligar-se do público e do mercado local (inclusive do regional), buscando assim o reconhecimento internacional para sustentar, por meio de co-produções e ajudas várias, uma relativa continuidade produtiva” (GETINO, 2007, p.27)

Percebe-se que a produção cinematográfica do continente latino-americano, sem perder de vista as variações e particularidades de cada país, está diretamente ligada e subordinada às políticas econômicas que não só determinam a destinação de recursos para a

estruturação de uma produção contínua mas também são determinantes em diferentes períodos para expressar e mover distintos processos de apreensão de subjetividades históricas. Isto significa dizer, também, que há sempre uma subordinação às políticas dos Estados Nacionais. Por isso, é fundamental entender o contexto de implementação do Fórum Entre Fronteiras e do Mercado Entre Fronteiras na relação com as políticas públicas construídas na região nas últimas duas décadas, em especial.

1. Ensejos a romper fronteiras territoriais y producir nuestro cine: o caso de Misiones, na Argentina

O Fórum Entre Fronteiras se converteu em um laboratório internacional onde seus atores formularam estratégias comuns para a descentralização das políticas públicas do audiovisual que sempre estiveram majoritariamente concentradas nos grandes centros urbanos, conforme mencionamos anteriormente. Ao mesmo tempo, se conformou em um espaço de incentivo à formação audiovisual na região e de produção regional que considerasse as identidades comuns que atravessam as fronteiras territoriais entre estes países.

As ações e propósitos do Fórum Entre Fronteiras constituiu um espaço político impulsionador para que a província de Misiones consolidasse, por exemplo, implementação do seu *Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones*¹⁰ (IAAVIM), no ano de 2015, por meio da *Ley VI N° 171 de Promoción Audiovisual de Misiones*. A consolidação da entidade também foi resultado da organização dos(as) trabalhadores(as) do setor que conformaram a *Red de Realizadores de Misiones*¹¹, o Festival Internacional de Cinema *Oberá en Cortos*, em parceria com a Universidade Nacional de Misiones (UnAM) e a associação de diversas produtoras independentes, a exemplo, da *Productora Cooperativa de la Tierra*¹².

O setor audiovisual de Misiones teve seu impulso ainda num contexto de criação e de fortalecimento de políticas públicas nacionais do governo argentino de Cristina Kirchner, a partir da aprovação da Lei de Meios e da criação do *Programa Polos Audiovisuales*

¹⁰Site oficial do Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones: <https://www.iaavim.gob.ar/>

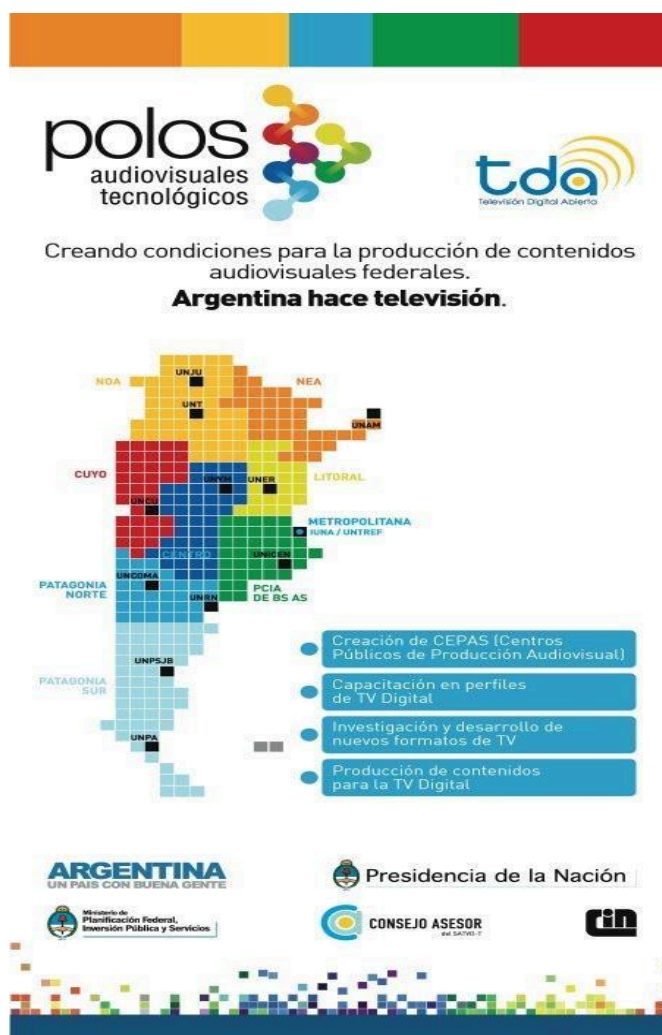
¹¹Mais informações sobre a Red de Realizadores de Misiones <https://redderealizadoresdemisiones.wordpress.com/>

¹² Menciono a *Productora de la Tierra* por se tratar de uma cooperativa de jovens realizadores(as) que, há quase duas décadas, estão à frente do processo de organização do setor audiovisual da região de *Misiones*, sendo que o primeiro presidente da entidade governamental IAAVIM foi Axel Monsu, um dos sócios e fundadores da cooperativa. Todos(as) estes(as) jovens realizadores(as) fizeram o percurso tradicional de formação de quem vive no interior do país, se deslocando para a capital, a fim de ter acesso à formação específica, mas, depois, reconhecendo a importância do retorno para sua região de origem, e que, desde este lugar, poderiam e podem contribuir efetivamente para a construção de um novo mapa de produção cinematográfico. <https://www.productoradelatierra.org/>

*Tecnológicos*¹³, que efetivou a descentralização dos recursos para a produção e a distribuição de cinema e audiovisual na Argentina, durante a implementação da Televisão Digital Aberta (TDA).

O projeto de implementação da Televisão Digital na Argentina teve como foco uma maior democratização da produção nacional, a partir do fortalecimento de arranjos produtivos regionais, chamado de *Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos*, ou seja, o país foi dividido em diferentes polos audiovisuais que previam a articulação entre a gestão pública, as universidades públicas e a produção independente.

Imagem 1: Representação do Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos de Argentina



¹³Artigo que menciona a formulação do projeto Programa Polos Audiovisuales da Argentina [https://www.teseopress.com/diversidadedeexpresoescuraisnaeradigital/chapter/programa-polos-audiovisuais-ecnologicos-e-a-diversidade-da-tv-na-argentina/](https://www.teseopress.com/diversidadedeexpresoescuraisnaeradigital/chapter/programa-polos-audiovisuais-tecnologicos-e-a-diversidade-da-tv-na-argentina/)

Eva Piwowarski, coordenadora do *Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos*, descreveu o horizonte do projeto,

As políticas públicas federais devem (...) criar oportunidades para as expressões genuínas de todo o país e permitir que a sociedade civil se aproprie legitimamente de seu próprio discurso, promover habilidades locais, e guiar o desenvolvimento de um novo mercado doméstico de TV em direção a uma efetiva desconcentração do setor, garantindo, desse modo, a formulação de um novo modelo de comunicação para a Argentina” (PIWOWARSKI; 2011. Entrevista concedida ao jornal La Nación).

Diante do cenário de conformação do Pólo Noroeste no mapa de organização nacional do PPTA, a província de Misiones conseguiu - para além das políticas públicas nacionais-, ter força para a criação do Instituto regional de Cinema que passou a destinar recursos próprios para viabilizar a formação, a produção e a distribuição do cinema na região efetivando os princípios norteadores reivindicados por Piwowarski.

Eva Piwowarski, coordenadora do PPAT, descreveu o horizonte do projeto: “as políticas públicas federais devem (...) criar oportunidades para as expressões genuínas de todo o país e permitir que a sociedade civil se aproprie legitimamente de seu próprio discurso, promover habilidades locais, e guiar o desenvolvimento de um novo mercado doméstico de TV em direção a uma efetiva desconcentração do setor, garantindo, desse modo, a formulação de um novo modelo de comunicação para a Argentina” (Piwowarski 2011).

Ao mesmo tempo, o IAAVIM fomentou a criação de uma *film commission* com a intenção de atrair produções de outras regiões do país e do mundo para serem realizadas na zona da fronteira. Ao final de 2019, essas iniciativas apontaram que Misiones foi uma das maiores regiões de maior produção de cinema nacional da Argentina, ficando atrás somente da capital Buenos Aires. Entendemos que o patamar de produção se deu, entre outros fatores, aos menores custos de produção no interior do país, em razão da facilidade de deslocamentos, estrutura de alimentação e hospedagem, mas especialmente pela conformação destes mecanismos políticos que fortaleceram os arranjos produtivos locais, além das belezas naturais que identificam o território de Misiones.

Na perspectiva que nos impõe o sistema capitalista, as motivações econômicas são centrais para a conformação de determinados territórios como espaços possíveis de produção cinematográfica. A região missioneira oferece possibilidades de intercâmbios profissionais com técnicos da área de cinema e audiovisual, além de equipe artística. A província, tem ainda oferta de mão de obra técnica especializada para o mercado da produção cinematográfica.

A província de Misiones abriga, ainda, a potência e a exuberância da natureza e da sua

paisagem como elemento central para as produções de fora da região. Fazem parte destas características a Selva Misionera, conformada pela Mata Atlântica, a terra *colorada* da região, a presença dos grandes rios da fronteira, e os pequenos *pueblitos misioneros* (cidades pequenas com uma média de dois a cinco mil habitantes), também, a presença marcante dos indígenas guarani, além do grande Parque Nacional do Iguazu onde ficam as *Cataratas del Iguazú*. Essas particularidades têm atraído a atenção de diversos(as) cineastas e produtores(as) de diferentes regiões da Argentina e do mundo.

As especificidades territoriais, culturais e paisagísticas misioneras, na fronteira com o Brasil e o Paraguai, são elementos estruturantes para que o IAAVIM possa articular e impulsionar uma perspectiva econômica local e regional, desde a produção cinematográfica, como demonstra a matéria de um veículo de comunicação local:

La belleza natural, diversidad cultural e idiosincrasia y la formación técnica, hacen de esta tierra un destino ideal para la realización de obras audiovisuales. Un maravilloso vínculo que une al cine y turismo.(...) Tal es así que este verano, lejos de tratarse de una época imposible para el rodaje debido a las altas temperaturas, la estación más calurosa del año ofrece un abanico de posibilidades en Misiones. En los primeros meses de este 2019, unas seis películas están atemperándose: La Crecida, de Ezequiel Erriquez; Abismos, de Agustina San Martín; Selva, de Iñaki Echeverría; Fantasma vuelve al pueblo, de Augusto González Polo; y Los Niños Espósito, de Víctor Laplace. Ya el 2018 se había despedido con aires prometedores. El prolífico cineasta misionero Maximiliano González terminó de rodar en Puerto Iguazú Lejos en Pekín, que tiene a Elena Roger en el protagónico y que cerrará su trilogía iniciada con La Soledad (2007), seguida por La Guayaba (2012).³² (VERA, 2019, on-line)

Nesta região ocorreu a gravação do filme *La Patota* (2016), de Santiago Mitre, por exemplo, especificamente nas cidades da fronteira entre a Argentina e o Paraguai, em Posadas e Encarnación. O longa-metragem dirigido pelo diretor de Buenos Aires teve como estrutura de produção a realidade local e parte da equipe composta por profissionais de Misiones. A seleção do elenco para grande parte dos personagens, se deu do lado argentino e paraguaio, e é possível reconhecer no filme elementos particulares da cultura desta região fronteiriça, especialmente a realidade social e econômica, além das questões que envolvem a idiosincrasia idiomática e cultural.

Desde outra perspectiva, a co-produção entre Brasil e Argentina, *Pela Janela* (2017), da diretora brasileira Caroline Leone, cruza por Misiones e, mesmo não sendo composta por equipe técnica específica da região, tem como cenário a paisagem da fronteira entre Brasil e Argentina, nas cidades de Foz do Iguazu e Puerto Iguazú, as estradas/rutas missioneiras com a visível presença no caminho dos indígenas guaranis e da Selva Misionera até a cidade de Buenos Aires.

É possível observar nos filmes mencionados estes dois caminhos de compreensão da região de Misiones, ou seja, como um espaço de produção privilegiado tanto na ordem da viabilidade da produção, a partir do aporte de uma estrutura local, quanto pela paisagem e suas particularidades, no sentido de se conformar como uma locação ideal para a passagem de algumas filmografias.

Nos interessa analisar, na segunda parte do texto, as narrativas produzidas ‘*desde adentro*’, ou seja, realizar a leitura de filmes que foram gravados por cineastas que vivem na região, produzem e pensam as políticas públicas para o cinema destes territórios. Filmes como *Del lado de los frágiles* (2016), *Selva* (2019), *Maragato* (2022), dentre outros, são resultados destas políticas públicas impulsionadas por estes espaços de integração regional, como é o caso do Fórum Entre Fronteras.

Considerando este percurso de desenvolvimento de espaços e políticas da região de Misiones, percebemos o quanto o Fórum Entre Fronteras, foi fundamental para que o setor audiovisual de Misiones pudesse, em primeiro lugar, ter maior consciência política sobre a necessidade de descentralização destes processos de integração com vistas a fortalecer os espaços regionais, abrindo-se para o outro lado da fronteira.

Em 2018, como desdobramento desta trajetória de articulação e integração regional, os Institutos de cinema desta região levaram a cabo a conformação do Mercado *Entre Fronteras*, que em 2023, teve sua terceira edição na cidade de Assunção, no Paraguai.

2. Do Fórum Entre Fronteras ao Mercado Entre Fronteras: novas práticas, projetos e articulações institucionais

Como desdobramento do Fórum Entre Fronteras e, no bojo da institucionalização do Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAVIM), do Instituto Nacional de Cinema do Paraguai (INAP) e do Instituto de Cinema do Rio Grande do Sul (IECINE), criou-se, em 2018, o *I Mercado Entre Fronteras*¹⁴. Espaço que seguiu sendo promovido no âmbito dos festivais de cinema, como *Oberá en Cortos*, Festival de Cinema de Gramado e em diferentes eventos no Paraguai. Conforme convocação da primeira edição:

O Mercado Audiovisual Entre Fronteras (AEF) surge por iniciativa da Rede de Cooperação Audiovisual entre Fronteras com o objetivo principal de promover a integração, propiciar coproduções e impulsionar o mercado internacional de conteúdos que surgem da região. Destina-se aos profissionais do setor audiovisual,

¹⁴Notícia em portal institucional do IECINE com divulgação do I Mercado Entre Fronteras <https://cultura.rs.gov.br/iecine-e-iaavim-lancam-convocatoria-para-o-mercado-entre-fronteras>.

com projetos em fase de desenvolvimento e foco no potencial de coprodução na região entre fronteiras. (ONLINE)¹⁵

Esta nova organização da articulação política e econômica do setor, fez com que se ampliassem também a relação da produção da região com representantes nacionais e internacionais, a exemplo, de canais de televisão, produtoras internacionais, festivais de cinema para além dos regionais. No *Mercado Entre Fronteiras*, os diferentes produtores (as) puderam não só apresentar seus projetos de filmes, séries ou outros produtos audiovisuais nos laboratórios de desenvolvimento de projeto ou nos *pitchings*¹⁶ de defesa dos mesmos, se não que também, tiveram a possibilidade de realização de reuniões com estes diversos representantes do mercado audiovisual que podem vir a ser parceiros financiadores, co-produtores (as) e distribuidores (as) das produções regionais.

A partir do estudo de diferentes documentos que nortearam a estruturação do Mercado Entre Fronteiras destacamos seus objetivos iniciais, quais sejam, I) Promover a integração, propiciar coproduções e impulsionar para o mercado internacional os conteúdos do setor audiovisual regional; II) Constituir um ponto de confluência do setor audiovisual regional para a internacionalização dos conteúdos audiovisuais e transmídia (ficção, documentário, animação, games) da região de Entre Fronteiras; III) Promover cooperação e a coprodução; IV) Promover estratégias de sustentabilidade e negócios para o setor da economia criativa; V) Promover a região Entre Fronteiras como destino de filmagem; VI) Promover o consumo e a distribuição de produtos audiovisuais da região; VII) Estabelecer alianças com entidades governamentais e privadas, locais, nacionais.

Em 2022, como parte da minha pesquisa *‘O trabalho nas/das imagens: mapeamento das produções audiovisuais produzidas entre o Sul do Brasil, Noroeste da Argentina e Paraguai’* tive a oportunidade de acompanhar a 2ª edição do Mercado Entre Fronteiras durante o 50º Festival de Cinema de Gramado. Neste espaço, assisti a defesa dos *pitchings* de projetos selecionados desde o Sul do Brasil, o noroeste da Argentina e do Paraguai. Nos projetos, ainda em desenvolvimento e pesquisa, foi possível perceber a diversidade histórica, política, cultural e social que conformam estes projetos de ficção, documentário e animação

¹⁵ Notícia completa em:

<https://iecinne.wordpress.com/2019/09/02/iecinne-e-iaavim-lancam-convocatoria-de-projetos-para-mercado-entre-fronteiras/>

¹⁶ *Pitchings* se tratam de espaços onde os produtores, diretores (as) e/ou roteiristas dos projetos de filmes apresentam o projeto da obra para um conjunto de possíveis parceiros (canais de televisão, produtoras, distribuidoras, etc) numa dinâmica em que, muitas vezes, o projeto recebe algum tipo de incentivo para sua viabilização.

que se converterão em filmes, séries, programas de televisão, ancorados na diversidade de nossos povos, paisagens e territórios.

Além disso, foram proporcionados diferentes debates durante o Mercado Entre Fronteiras, a exemplo, da articulação e o papel das *Film Comission* de cada uma dessas regiões, a histórias das mulheres realizadoras e gestoras e suas dificuldades de inserção neste campo, também a memória de construção desta articulação internacional que começou com o Fórum ainda em 2007.

O desdobramento do Fórum Entre Fronteiras em outras iniciativas como é o caso do Mercado Entre Fronteiras ampliou, por certo, a participação de novas instituições, produtoras e realizadores (as) que no presente entendem neste espaço do mercado uma possibilidade de acesso a novos fundos, parcerias e diálogos para a viabilização do cinema e audiovisual regional. Ao mesmo tempo, o Mercado Entre Fronteiras marca essa conformação de novas políticas, agora assumidas pela centralidade das entidades do Estado, com destaque para os institutos de cinema que assumem a responsabilidade de viabilizar os editais públicos de fomento para a realização de festivais, de obras cinematográficas, bem como, políticas de distribuição destas obras – mesmo que este último ainda de forma limitada.

3. Que imagens e imaginários cruzam nossas telas entre fronteiras

O avanço da organização destes espaços de integração regional e internacional possibilitaram a produção de diversos filmes nas últimas duas décadas. Essas produções têm marcado um novo panorama de enredos sobre essa região de fronteira, trazendo para o centro da tela seus aspectos culturais, sociais, políticos, étnicos e econômicos.

O filósofo Alain Badiou (2015), em seu texto “*O cinema como experimentação filosófica*”, nos apresenta uma pertinente formulação para pensar o papel do cinema como uma arte de massas, melhor dizendo, como uma arte capaz de apresentar novas sínteses a partir da leitura e da depuração da realidade. Nas palavras do autor:

A meu ver, o cinema provocou uma reviravolta, no centro da qual estava a criação de novas sínteses. Novas sínteses no tempo, novas sínteses entre as artes, novas sínteses de arte e não arte, novas sínteses nas operações de representação da moral. (BADIOU, 2015, p.53)

Alain Badiou (2015), ao entender o cinema como uma arte impura que demanda a depuração dos materiais da realidade, acrescenta que a arte cinematográfica parte do material dado da realidade, daquilo que pode ser chamado de “*repertório contemporâneo das imagens*”, reelaborando-o e criando essas novas sínteses. O autor cita, como exemplo, o

excesso de imagens no cinema, com a presença marcante do automóvel, da pornografia, da figura do gângster, dos tiroteios, do folclore urbano, a corrupção, os ruídos, ou seja, tudo que compõe o imaginário social contemporâneo. Cabe ao cinema e aos cineastas aceitarem a complexidade infinita deste acúmulo de matéria-prima e tirar alguma pureza disso para a produção de novas sínteses. Isso significa dizer que, ao invés de refutar este excesso de matéria-prima da realidade, o cinema, desde sua gênese, visa transformar esse material, quiçá, transformar a própria realidade.

Para produzir essas novas sínteses no cinema, a partir da depuração dos materiais da realidade, as condições de fabricação são muitas e inteiramente singulares. Mobilizam-se recursos técnicos e materiais complexos e heterogêneos. Conforme descreve, ainda, o autor, “são necessárias locações, cenários naturais ou construídos, espaços. Um texto, um roteiro, diálogos, ideias abstratas. É preciso dispor de corpos de atores e, num estágio posterior, de uma química e de um sistema eficiente e coordenado de aparelhos de montagem” (Badiou, 2015, p.67). É possível que o cinema, ao atingir uma síntese artística, revele este processo de reelaboração da matéria-prima ordinária a partir da luta que é o processo de depuração a que submete os seus materiais.

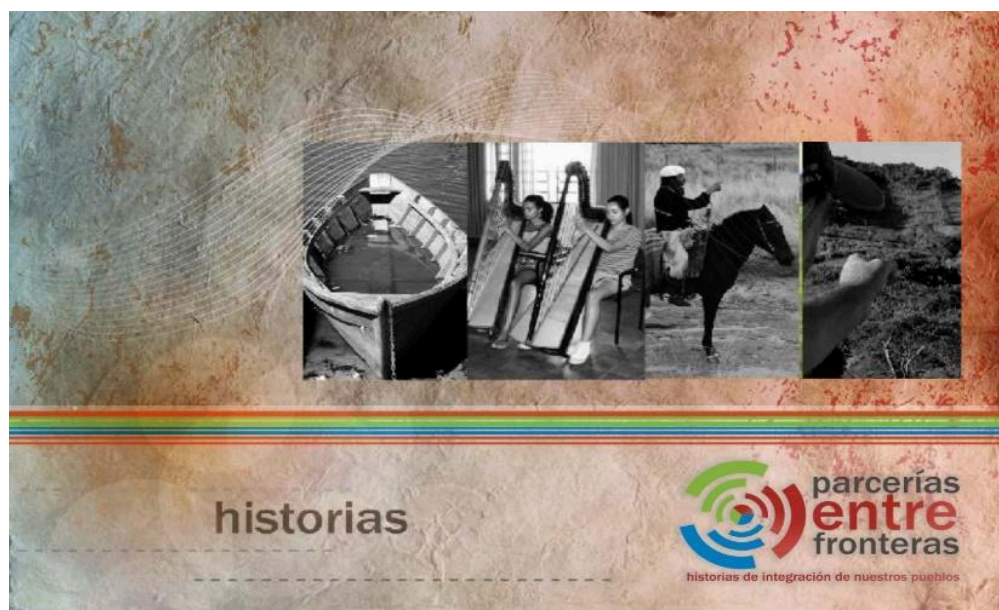
A partir do debate proposto por Badiou, nos propomos a trazer à luz deste trabalho quais são estas novas sínteses relatadas nos textos filmicos produzidos na região a partir dos editais incentivados por estes processos de construção desde o Fórum Entre Fronteiras, e hoje amalgamadas a partir das relações institucionais dos editais Entre Fronteiras levados a cabo pelos institutos de cinema da região.

O último edital público que teve como parceria o IECINE e o IAAVIM resultou em oito curtas-metragens, sendo quatro representantes de cada país que abordaram em seus enredos, o tema da identidade comum entre estes territórios. Além de serem direcionados às temáticas que abarcam essas aproximações e trocas culturais da região das fronteiras, também as equipes de trabalho foram constituídas por profissionais e artistas dos dois países envolvidos, o que estimulou a integração profissional de realizadores (as).

No entanto, antes de iniciar a análise de algumas destas obras recentes, consideramos fundamental trazer à memória deste artigo a primeira edição do Edital *Parceria Entre Fronteiras – História de Integração de nossos povos* -, que aconteceu em 2010, organizada pelo Fórum Entre Fronteiras que naquele momento, o espaço dava seus primeiros passos. A partir daquele edital foram realizadas quatro curtas-metragens; dois argentinos, um brasileiro e um do Paraguai que tinham em suas equipes de trabalho profissionais dos países parceiros.

Foram realizados os curtas-metragens *Causos e cuentos de fronteira* de Luciana Hartamann e Fran Rebelatto, *Fronteira* de Lucho Bernal, *Jasarekó* de Gerardo Jara e *Riberas* de Arturo Fabian. Os quatro projetos, antes de serem filmados, passaram por um laboratório de desenvolvimento para debater possibilidades técnicas e estéticas, onde os (as) realizadores (as) puderam conhecer as diferentes perspectivas de trabalho e tratamento das temáticas, bem como, articular as equipes transnacionais.

Imagem 2: Material de divulgação do Primeiro edital do Fórum Entre Fronteiras



Fonte: Arquivo pessoal

Nesta primeira série produzida pelo Fórum Entre Fronteiras é possível ver nas propostas estéticas e narrativas a necessidade dos realizadores em materializar as histórias a partir do documentário, ou seja, a partir do relato de situações e personagens do cotidiano destas zonas de fronteiras. No filme *Causos e cuentos de fronteira*¹⁷, por exemplo, a antropóloga e pesquisadora Luciana Hartamann retornou às regiões remotas do Sul do Brasil, na fronteira com Argentina e Uruguai para reencontrar com contadores (as) de história que nestas margens, extrapolam fronteiras e performam no momento de contar *causos*, lendas e *cuentos* da vida real e imaginária da região. Conhecemos personagens como mulheres *paseras*, contrabandistas de gado, o gaúcho/*gaucho* que reelaboram suas memórias a partir de lendas que cruzam estes territórios.

¹⁷ Teaser de apresentação do projeto *Causos e Cuentos de Fronteira* - <https://vimeo.com/21557474>.

No documentário *Riberas*¹⁸ conhecemos as histórias de fronteira entre o Departamento Bermejo da Província do Chaco, na Argentina, e o departamento de Ñeembucú do Paraguai. São relatados os constantes intercâmbios comerciais, culturais e humanos que fazem com que a se construa uma identidade misturada onde muitas tradições, por vezes, se confundem entre um lado e outro da fronteira. Percebemos que estes relatos cinematográficos, centrados no documentário, tinham como preocupação a aproximação do espectador à diversidade cultural e social destas regiões de fronteira ainda pouco conhecidas por nossos cinemas, com isso, o relato construído a partir de pessoas que vivem nesses territórios, foi algo predominante nestes primeiros filmes.

Já no edital em 2020, no marco do Mercado *Entre Fronteras*, foram contemplados¹⁹ oito projetos de filmes, dentre eles, o projeto *Um tempo para mim*, de Paola Correia Mallmann de Oliveira, *Além rio/Más allá del rio*, de Henrique Both Lahude, *Corpos celestes* de Botão Filmes Ltda, e *Guatá: nomeando os rios, nomeando a terra*, de Christopher Robin Hopi Boomerang Chapman. Pelo lado argentino, os contemplados foram *Maragato*, de Elián Guerin, *Las balsas*, de Lrtv Cooperativa, *El otro lado*, de Camila Acosta, e *Tekoá*, de Federico Thomas.

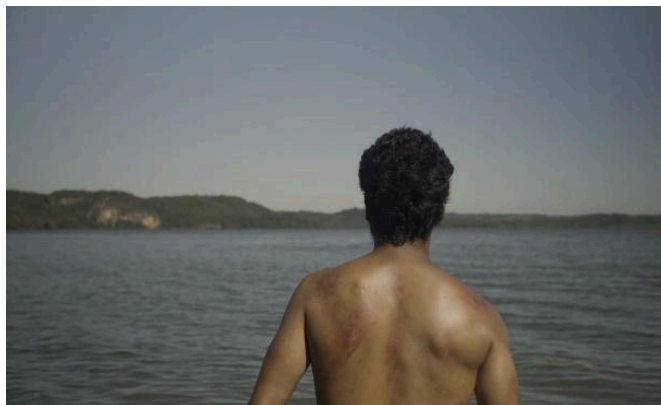
Nestas produções ampliou-se as possibilidades de abordagem estética, histórica e social das temáticas que marcam as diferentes realidades das fronteiras territoriais e culturais, ou seja, novas sínteses foram produzidas a partir de outros dispositivos narrativos como é o caso da ficção ou de maior encenação, no caso de documentários. Destacamos dois filmes deste conjunto de obras.

No filme de ficção *Maragato* (2022)²⁰ de Elias Guerin conhecemos a história de um homem negro escravizado do Rio Grande do Sul que foi obrigado a lutar nas disputas entre maragatos e chimangos no estado durante o período da Revolução Federalista no sul do Brasil. Nesta zona de conflito que privilegiava a oligarquia branca sul-riograndense, um dos destinos dos escravizados foi a massacre na linha de frente dos combates, ou então, a possibilidade de usar a fronteira territorial e, neste caso, os grandes rios como possibilidade de fuga para o país vizinho.

¹⁸ Teaser de apresentação do projeto *Riberas* - <https://vimeo.com/21560393>

¹⁹ Matéria institucional sobre a divulgação dos resultados
<https://iecinne.wordpress.com/2020/10/19/divulgados-os-vencedores-do-fac-audiovisual-entre-fronteiras/>

²⁰ Link de acesso ao Filme completo - https://youtu.be/I-LCD_sx2oA?si=54Ny8bHyfERUKLPW

Imagens 3. Frames do filme *Maragato e Elias Guerin*

Fonte: Imagens produzidas pelo diretor de fotografia Iñaki Ekeberria

O homem negro escravizado e maragato do filme de Guerin submerge nas águas do Rio Paraná. Junto com ele, também a câmera submerge nas águas barrentas da fronteira. O filme parte da recriação ficcional de um episódio histórico que reproduz a fuga de muitas pessoas escravizadas que usaram os rios para se libertar da escravidão do Rio Grande do Sul e traz à tela um fato histórico que amplia as possibilidades do público refletir sobre as contradições que impõe a história das nossas fronteiras.

Já no filme *Um tempo pra mim* (2022)²¹, a diretora brasileira Paolla Mallmann acompanha as adolescentes indígenas guaranis em suas primeiras menstruações. A relação com a escuta da natureza, da memória e o conhecimento das mulheres indígenas mais idosas dão o tom para esta nova descoberta das adolescentes guaranis. As meninas indígenas M'bya guarani tem o corpo marcado pelo sangue da primeira menstruação e é sob o céu azul da

²¹ *Trailer* do filme https://youtu.be/qfj_48mKRrA?si=Gk9aLJyCcie0d_nj

fronteira que elas conversam com Jaxy, a lua cheia, que traz novos presságios e caminhos para as meninas indígenas.

Imagens 4: frames do filme *Um tempo pra mim* de Paola Malmann



Fonte: Imagens produzidas pela diretora de fotografia Pamela Hauber

Estes filmes se tratam de novos recortes de mundo e espaços de fronteiras, das suas paisagens naturais e humanas que se complexificam nestas novas sínteses cinematográficas que são produzidas e tecidas nesses territórios ao sul do nosso continente.

Como resultado do edital Entre Fronteiras de 2020, novas sínteses foram elaboradas a partir de outros recursos criativos e estilísticos oferecidos pelos dispositivos narrativos do cinema. Com isso, ampliam-se, também, novos imaginários sobre estes territórios. Vemos em tela a força da natureza particular desta região marcada por águas, pela terra vermelha, por céu azul e os tons contrastados dessa paleta de cores e texturas que iluminam o olhar dos (as) cineastas da região que são desafiados a cruzar fronteiras e apreender essa poética do território por meio da linguagem cinematográfica. Vemos na tela também a ampliação desta diversa composição humana que abriga nossos territórios e sua história, neste caso, em especial, destacando as populações negras e indígenas, excluídas historicamente por nossas imagens.

Considerações finais

Conforme ORTEGA (2012) é preciso pensar em um projeto de cinema transnacional que rejeita as zonas de conforto cânones e que busca outras formas de produção cinematográfica não programáticas ou controladas pela perspectiva do cinema nacional. Ou seja,

Primero, trata de estar abierto a identificar nuevas maneras de analizar cómo cineastas de diferentes regiones del mundo establecen inesperadas formas de interacción con diversas tradiciones estéticas y cómo estas elecciones estilísticas se relacionan con los panoramas económicos y socioculturales en los que estos filmes son consumidos.

Segundo, evalúa los canales a través de los cuales sucede esta interacción inter-territorial. (ORTEGA, 2012. p. 41)

O objetivo deste artigo foi o de apresentar e reconhecer o papel do Fórum Entre Fronteiras - fórum itinerante conformado entre o Noroeste da Argentina, sul do Brasil e Paraguai -, como um espaço privilegiado de fortalecimento de debates, práticas e impulsionamento de políticas públicas descentralizadas que viabilizam a realização cinematográfica nos mais remotos rincões dos territórios próximos das nossas fronteiras territoriais. Com isso, compreender este espaço de articulação regional e internacional como uma das iniciativas que se deslocaram de uma zona de conforto das cinematografias nacionais, em sua maioria, produzidas nos grandes centros urbanos e que - desde os territórios de fronteira-, buscou laços de solidariedade com o país vizinho, neste caso, muito mais próximos que as capitais de cada um dos países envolvidos.

O mais importante, no entanto, é a compreensão de que este movimento articulado e itinerante sustentado por realizadores, entidades públicas, produtoras independentes, não se encerrou em si, mas projetou em toda região a possibilidade de criação de novos espaços políticos como é o caso do Mercado Entre Fronteira e dos institutos de cinema também criados neste processo.

Os acordos de coprodução e vínculos estabelecidos entre estes organismos internacionais, neste caso, Iecine, Inap e IAAVIM confirmam o êxito desta construção pautada pela solidariedade internacionalista movida desde o início da criação do Fórum Entre Fronteiras. Por fim, vale destacar que, a dinâmica de cooperação não se reflete somente nos processos institucionais e em suas políticas, mas especialmente, toma forma na produção audiovisual e na materialização de novas histórias do cinema que alargam nossa percepção sobre a complexa e diversa realidade dos nossos povos que vivem nestas regiões limítrofes. Ou seja, novas sínteses cinematográficas emergem destes territórios e amplificam as possibilidades de compreendermos as diferentes realidades destes territórios por meio de um processo efetivo de integração regional.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica**. In: YOEL, Gerardo (org). **Pensar o Cinema**. São Paulo: Imagem, Ética e Filosofia, 2015.

CORAZZA, Gentil. **A Unila e a integração Latino-Americana**. Boletim de Economia e Política Internacional. IPEA, 2011.

GAMARRA, Hugo. **Historia del Cine Paraguayo**. Publicado en **Diccionario del Cine Iberoamericano**. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 6, pags. 553-560. Disponível em

<<https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/historia-del-cine-paraguayo/>>.

Acesso em 01 de janeiro de 2020.

GETINO, Octavio. **As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercado**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escritura Editoras, 2007.

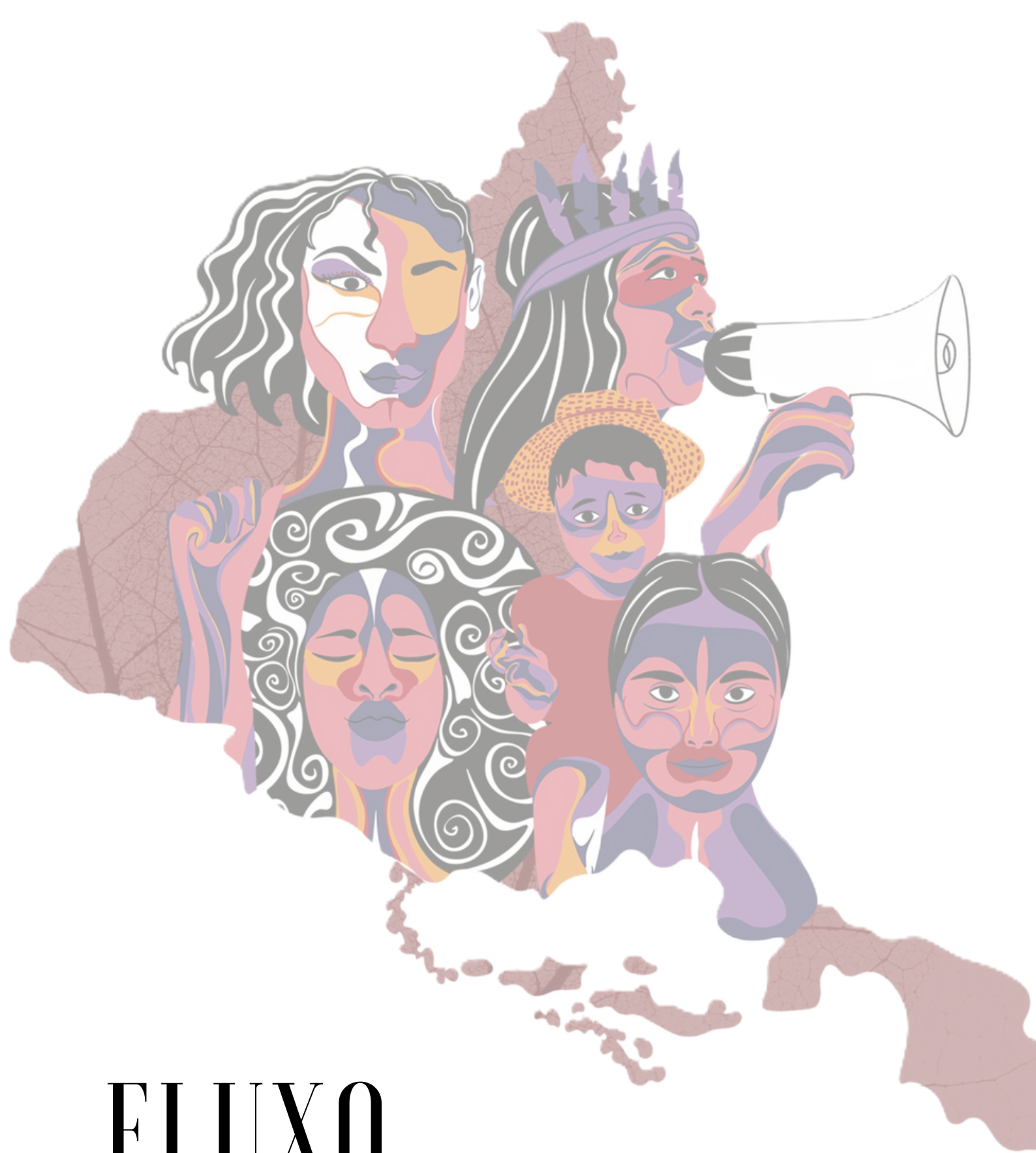
MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofe**. 1º edição - Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ORTEGA, Vicente Rodríguez. **La ciudad Global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional**. Santander - Cantabria: Contracampo, 2012.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.

PIWOWARSKI, E. **La televisión de todos**, Página 12, Buenos Aires, 31 August (2011).

REBELATTO, Fran e DIAS FONSECA, Eduardo. **Fórum Entre Fronteiras: uma experiência de produção cinematográfica transnacional no Mercosul**. Revista Sures: Unila, 2015. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/284>>. Acessado em: 29 mar. 2021.



FLUXO CONTÍNUO

HIERARQUIZAÇÕES E DESVIOS POSSÍVEIS: MODOS DE TENSIONAR E SE ESQUIVAR DAS NARRATIVAS HEGEMÔNICAS

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos¹
 Ilma Carla Zarotti Guideroli²
 Sérgio César Júnior³
 Vivian Berto de Castro⁴
 Khadyg Leite Fares Cavalheiro⁵
 Jéssica Nayara de Oliveira⁶
 Helena Brandão Fernandes⁷
 DOI: 10.29327/2336496.7.2-5

Resumo: Entre os inúmeros dispositivos epistêmicos ou práticas políticas que fundamentam os processos opressivos impingidos pela colonização capitalista, destacamos a hierarquização, por ser uma daquelas práticas-conceitos que se apresentam numa roupagem moral, dissimulando assim sua carga de violência. Toda hierarquia sustenta-se em um suposto valor maior, estabelecendo quase uma sinonímia com nossa prática de julgar, um dos pilares fundantes do social e do gnosiológico das culturas ocidentalizadas. O julgamento cria divisões binárias, responsáveis por estruturar um pensamento dicotômico que prevalece até hoje e se baseia, principalmente, na divisão cientificista entre verdadeiro e falso, consequência da partição moral e religiosa entre o bem e o mal. Este trabalho procura refletir sobre as diversas hierarquias escondidas em nossas práticas de viver, relacionar, trabalhar, conhecer, olhar etc. O objetivo é apontar os mecanismos nefastos que transformam nossas diferenças em discriminação, desvalorização e subordinação. A análise proposital de seis exemplos bem díspares entre si desses procedimentos – reflexões sobre o conceito de cópia nos manuscritos mesoamericanos e no seriado *She-Ra e as princesas do poder* (2018); a questão do "outro" nos audiovisuais *A Dupla Jornada* (1975, 54') e *A Deusa Negra* (1978, 95'); bem como a reapropriação em *A Prata e a Cruz* (2010, 17') e *Do Pólo ao Equador* (1986, 101') – busca elencar e apontar tentativas de desierarquização, tão necessárias para que seja possível estabelecer negociações mais equitativas nos possíveis relacionamentos internacionais entre distintas culturas.

Palavras-chave: Hierarquias; Colonialismo; Audiovisual; Cópia; América Latina.

POSIBLES JERARQUÍAS Y DESVÍOS: MANERAS DE TENSIONAR Y ESQUIVAR LAS NARRATIVAS HEGEMÓNICAS

Resumen: Entre los innumerables dispositivos epistémicos o prácticas políticas que subyacen a los procesos opresivos impuestos por la colonización capitalista, destacamos la jerarquización, ya que es una de las prácticas-conceptos que se presentan bajo una apariencia moral, disfrazando así su carga de violencia. Toda jerarquía se sostiene en un supuesto valor más elevado, estableciendo casi una sinonímia con nuestra práctica de juzgar, uno de los pilares fundacionales de los aspectos sociales y gnoseológicos de las culturas ocidentalizadas.

¹ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Professora no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0964792926987907>.

² Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9996732229580957>.

³ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6032123237428087>.

⁴ Universidade de Hamburgo. Doutoranda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1397463357929842>.

⁵ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9077144378835514>.

⁶ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Graduanda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8253011146316708>.

⁷ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Graduanda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2718035798004639>.

El juicio crea divisiones binarias encargadas de estructurar un pensamiento dicotómico que prevalece hasta el presente y se basa, principalmente, en la división científica entre verdadero y falso, consecuencia de la partición moral y religiosa entre el bien y el mal. Este trabajo busca reflexionar sobre las diversas jerarquías escondidas en nuestras prácticas de vivir, relacionarnos, trabajar, conocer, mirar, etc. El objetivo es señalar los mecanismos nocivos que transforman nuestras diferencias en discriminación, devaluación y subordinación. El análisis intencional de seis ejemplos muy diferentes de estos procedimientos – reflexiones sobre el concepto de copia en manuscritos mesoamericanos y la serie *She-Ra y las princesas del poder* (2018); el tema del “otro” en los audiovisuales *La doble jornada* (1975, 54’) y *La diosa negra* (1978, 95’); así como reapropiación en *La plata y la Cruz* (2010, 17’) y *Del polo al ecuador* (1986, 101’) – busca enumerar y señalar un intento de desjerarquización, tan necesarios para que sea posible establecer negociaciones más equitativas en posibles relaciones internacionales entre culturas.

Palabras-clave: Jerarquía; Colonialismo; Audiovisual; Copia; América Latina.

HIERARCHIZATION AND POSSIBLE DETOURS: WAYS OF TENSIONING AND SIDESTEPPING HEGEMONIC NARRATIVES

Abstract: Among the countless epistemic devices or political practices that support the oppressive processes imposed by capitalist colonization, we highlight hierarchization, for it is one of those practices-concepts that are presented in a moral guise, thus concealing their load of violence. Every hierarchy is based on a supposed higher value, establishing almost a synonymy with our practice of judgment, one of the founding pillars of the social and gnosiological aspects of Westernized cultures. Judgment creates binary divisions, responsible for structuring dichotomous thought that prevails to this day and is based mainly on the scientific division between true and false, a consequence of the moral and religious separation between good and evil. This work seeks to reflect on the various hierarchies hidden in our practices of living, connecting, working, knowing, looking, etc. The aim is to point out the harmful mechanisms that turn our differences into discrimination, devaluation, and subordination. The intentional analysis of six very distinct examples of these procedures – reflections on the concept of copying in Mesoamerican manuscripts and in the series *She-Ra and the Princesses of Power* (2018); the question of the “other” in the audiovisual works *The Double Day* (1975, 54’) and *Black Goddess* (1978, 95’); as well as the reappropriation in *The Silver and The Cross* (2010, 17’) and *From the Polo to the Equator* (1986, 101’) – seeks to enumerate and point out attempts of de-hierarchization, which are necessary if more equitable negotiations are to be established in the possible international relationships between cultures.

Keywords: Hierarchies; Colonialism; Audiovisual; Copy; Latin America.

Introdução

A cultura, nas relações internacionais, precisa ser pensada numa perspectiva a partir da América Latina, por um viés anticolonial que coloque em xeque o eurocentrismo. Isso porque as colonizações, inseparáveis do eurocentrismo, são fenômenos bastante amplos e têm desdobramentos social, cultural e econômico tanto no subcontinente como nas regiões que foram chamadas de Europa. Sabe-se que antes e concomitantemente ao processo colonial das Américas, os povos chamados pagãos – normandos, gauleses, germanos etc. – foram submetidos a um processo colonial e de europeização ao serem obrigados a abandonar as terras comunais, a adotar o cristianismo como religião e o capitalismo como processo econômico e social. Estas comunidades foram, por assim dizer, uma espécie de laboratório que produziria saberes técnico-teóricos que fundamentaram uma prática do horror do genocídio de povos originários e das diversas torturas. Correu muita luta e sangue até que esta

brusca mudança de vida fosse implementada e que seus processos opressores fossem aceitos e internalizados.

Entre os inúmeros dispositivos epistêmicos ou práticas políticas que fundamentam a metodologia do terror – dos processos de colonização – impingida pela colonização capitalista destacamos a hierarquização, por tratar-se de uma daquelas práticas-conceitos que se apresentam numa roupagem moral, dissimulando sua carga de violência. Contrapondo-se ao caos ou àquilo que não é visto como importante, a hierarquia é colocada como um processo supostamente necessário de ordenamento e de diferenciação entre essencial e anedótico. Silvia Federici, ao falar das mulheres, afirma que: “[...] as diferenças não são o problema, o problema é a hierarquia, que faz com que as diferenças se tornem uma fonte de discriminação, de desvalorização e subordinação” (FEDERICI, 2012, nossa tradução). Assim, discriminar e subordinar estão em estreita relação com a ideia de um suposto valor maior, que sustenta toda hierarquia. Há uma sinonímia não declarada entre ela e o julgamento, portanto, dentro do que Isabelle Stengers chama de “monotonia moralizante que destinava o melhor ao triunfo” (2002, p. 170). Entretanto, questionamos: melhor de quem e de quê? O julgamento funda as divisões binárias estruturantes de um pensamento dicotômico que prevalece até hoje e se funda, principalmente, na divisão cientificista entre verdadeiro e falso, consequência da divisão moral e religiosa entre o bem e o mal, ou entre os bons e os maus.

Como os latino-americanos sabem muito bem sobre qual lugar ocupam nessa esfera do direito, é necessário que as políticas internacionais culturais atuais sejam pautadas, antes de mais nada, por uma reflexão sobre os diversos processos hierárquicos que os acabrunha simbolicamente. Escrito coletivamente, este artigo elenca diversos tipos de hierarquias com a intenção de esmiuçar procedimentos variados que, em geral, foram tão naturalizados que mal conseguimos reconhecer como opressivos, justamente com objetivo de politizar as possíveis relações internacionais atuais e pensá-las de forma mais equitativa. Ao apresentar a herança desta ordem jurídica injusta e colonial, procuramos problematizá-la tentando desviar de seu violento impacto, ainda que de forma bastante limitada. Nessa tentativa, recusamos a "figura jurídica" do “autor” com a pretensão de dar alguns passos que nos permitam não ficar completamente presos à esfera do direito. Como pesquisadores da arte e da história da arte debruçados sobre os colonialismos e seus possíveis desvios do ponto de vista discursivo e de consumo da arte, fizemos um apanhado que conecta propositalmente pesquisas as mais heterogêneas – manuscritos mexicanos e produtos audiovisuais, como o cinema de arquivo italiano, filmes brasileiros, uma videoinstalação concebida como trabalho comissionado e

uma série de desenho animado –, tendo como ponto de junção reflexiva a maneira como os processos hierárquicos manifestam-se enquanto fundamentos teóricos e práticos dos discursos e dos consumos dessas temáticas.

Esse viés supõe que, nas relações internacionais culturais, não houve nem há simples circulação neutra entre seus intercâmbios culturais, uma vez que suas correntes não são exatamente circulares, mas antes a maioria dos trajetos se fazem por uma via de mão única, estabelecendo com isso todo tipo de hierarquia. De modo que, no lugar de circulação, adotamos o conceito de imigração justamente para destacar o fato que, nos intercâmbios internacionais da cultura, há sempre a assimetria hierárquica que pressupõe um embate político duro inevitável, impedindo a livre migração ou intercâmbio entre povos.

Acreditamos que as manifestações culturais são arriscadas, contraditórias e insubordinadas, na medida em que sua contenção não é tão simples, recusando limites impostos e com isso iniciando um processo de desierarquização das práticas discursivas e consumistas das obras artísticas. É o caso do conceito de cópia, cujo alcance é fechado na comparação com um suposto original, tido como superior. Dele se depreende uma série de hierarquias sobrepostas que carregam um peso enorme de despossessão simbólica e material do nosso fazer artístico enquanto latino-americanos. Por exemplo, a categoria de cópia "malfeita" redobra a imagem negativa que se cria sobre nós e coloca nosso fazer artístico e cultural como inferior, como ocorre com as cópias dos manuscritos mesoamericanos. Outro exemplo, agora referente aos produtos audiovisuais importados que consumimos por meio das televisões ou plataformas, diz respeito à primeira versão do desenho animado *She-Ra*, concebido para atrair as "crianças mulheres", uma cópia feminina de *He-Man* criada com o intuito de reafirmar a ideia de que nós, mulheres, saímos das costelas dos homens, velhíssima hierarquia que contribuiu para nossa situação lamentável atual – basta observar os elevados índices de feminicídios no mundo todo.

Outro tema é tratado por meio de dois audiovisuais: como vemos e nos relacionamos com os outros. Em geral, compreendemos os seres humanos como espécie universal, aceitando apenas uma diferença de grau em termos culturais, raciais e de classe. Nessas gradações, se cria uma régua que, no meio acadêmico, faz-se em nome da cientificidade, gerando hierarquias encobertas entre cientificismo e fabulação, entre história oral e escrita, onde o patriarcalismo inerente à cultura ocidental coloca-se como matriz e medida para outras culturas. Estabelece-se então uma outra escala, na seguinte ordem valorativa: homens e mulheres brancos, homens e mulheres afro-ameríndios.

E, finalmente, refletimos sobre a questão da reapropriação em duas vertentes. Na primeira, trata-se de um artista consagrado retomando a obra de outro, por sua vez bem menos conhecido. Embora a intenção seja denunciar um processo histórico opressivo, o primeiro acaba estabelecendo uma série de hierarquias sobre o segundo, dirigindo o olhar por meio de um texto que coloca o outro – pintor e povos da região – como passivo. Na outra vertente, dois italianos retomam um terceiro, do chamado primeiro cinema, introduzindo deformações de diversos tipos que permitem perceber os processos hierárquicos da supremacia branca, responsável por fundar a colonização, que se desdobraria nos movimentos fascistas. Embora a dupla italiana não aborde a América Latina, o coletivo considera fundamental introduzir tais reflexões, pois nelas podemos notar, como apontou Silvia Federici, que esses processos opressivos violentos foram e são também vivenciados pelas populações que hoje conformam a Europa.

1. Cópias, hierarquias e julgamento

Cópias, ao serem tratadas a partir de sua própria força estética, podem trazer questões que discernem dos artefatos considerados “originais”. Nas coleções etnográficas, particularmente, a ideia de originalidade ou autenticidade paira na noção de essência, que seria, como se fosse possível, uma relação não mediada entre o espectador “ocidental” e a cultura de determinado local. De acordo com a historiadora da arte peruana Natalia Majluf (1997), nas chamadas feiras mundiais do século XIX a questão de uma essência na arte da América Latina estava em pauta. É o caso da feira de Paris de 1855, na qual as obras de dois artistas latino-americanos da época foram recebidas de forma extremamente negativa pelos críticos franceses: os artistas não teriam apresentado, na visão dos críticos, expressões autênticas da arte latino-americana. Seriam cópias dos pintores franceses, e ainda mais, cópias malfeitas, pois não chegariam “aos pés” dos originais, estes sim os verdadeiros criadores. Ao fim e ao cabo, como nos conta Majluf, tal reação negativa fez com que objetos arqueológicos e etnográficos recebessem destaque nas exposições mundiais. Esta hierarquia criada seria responsável por colocar a França, e talvez outros países da Europa, como possuidora de uma arte nacional autêntica, ou seja, digna de ser mostrada. Já os latino-americanos, mesmo que tentassem, não passariam de cópias malfeitas: gente com boa vontade, mas incapazes de demonstrar qualquer autenticidade.

Há ainda outra camada de complexidade em relação à autenticidade dos artefatos nas coleções etnográficas. A *Exhibición Histórico-Americana* (1892), em Madri, encheu suas

salas com réplicas de monolitos em gesso e cópias recentes de manuscritos pré-Colombianos ou do começo do período colonial. Essa exposição foi cuidadosamente planejada pelos intelectuais mexicanos relacionados ao Porfiriato⁸, que se uniram com o nome de *Junta Colombina* (LEIBSOHN; MUNDY, 1996). Dessa vez, a autenticidade dos artefatos (cópias) não foi questionada em momento algum. As cópias dos códices, especialmente, eram encaradas como cópias perfeitas, autênticas, feitas com grande esmero por artistas da *Escuela Nacional de Bellas Artes* supervisionados por duas figuras consideradas célebres: o arqueólogo Francisco del Paso y Troncoso e o pintor paisagista José Maria Velasco. Além disso, os próprios códices coloniais originais foram degradados a meras cópias de manuscritos pré-Hispânicos e que os artistas que agora os copiavam em 1892, estes sim seriam os verdadeiros herdeiros da tradição pré-Hispânica criando "novos originais", por assim dizer. Aqui temos outra forma de hierarquia, pois há uma inversão na qual cópias parecem valer mais que originais. Ao fim, a régua que se coloca como modelo parte da relação com a Europa e de como os artefatos serão recebidos no continente. Além disso, ocorre também uma espécie de valorização paternalista sobre as comunidades indígenas, expressa no modo como os intelectuais *criollos* do México assumem que apenas eles mesmos poderiam ser os verdadeiros herdeiros das consideradas grandes civilizações mesoamericanas antigas. Há uma espécie de tutela tanto sobre os artefatos quanto sobre os próprios indígenas. Outro modo desta hierarquização paternalista diz respeito à noção de supervisão que os intelectuais tiveram sobre os artistas (possivelmente jovens) da *Escuela Nacional* que, mesmo talentosos, precisavam ser tutelados para executar "corretamente" as cópias. Aqui, as relações de trabalho e exploração estão explicitadas: entre o artista e o supervisor, o primeiro seria quase como uma ferramenta do segundo. Nessa rede de hierarquias, o supervisor seria capaz de fazer reproduzir com exatidão as pictografias "originalísimas", ou seja, alcançar o pré-Hispânico através da cópia esmerada dos documentos coloniais e da aplicação de seu conhecimento.

A busca pelo latino-americano autêntico implica olhar para os artistas e as obras de arte – os “objetos” de estudo – pelo viés do julgamento. A configuração tradicional das ciências, segundo Stengers (2002), se dá em um lugar em que o sujeito discute e emite seus julgamentos, como juiz, enquanto o objeto é apenas notificado e posto à prova. Neste tribunal jurídico, os “objetos” que forem considerados não autênticos, sejam eles cópias ou originais,

⁸ O Porfiriato, que se estendeu de 1876 a 1911, refere-se ao longo governo intermitente do General Porfirio Díaz no México. Caracterizou-se pela modernização do país, estabilização econômica e abertura a mercados externos. O governo de Díaz teve particular cuidado em construir uma imagem de Estado-nação unificado, visto como uma espécie de continuação do chamado “Império Asteca” antes da colonização espanhola. Díaz foi derrubado após a Revolução Mexicana, em 1911.

serão sempre considerados réus culpados, sem possibilidade de defesa. No entanto, vimos como os sujeitos sempre escolhem de acordo com seus interesses quais obras deverão ser consideradas autênticas e quais serão meras e imperfeitas cópias. O julgamento, para existir, precisa invariavelmente estabelecer uma hierarquia, na qual certos artefatos ou obras necessitam ser “mais do que” outros para que o tribunal do sujeito seja eficaz.

Uma outra possibilidade de estudar as cópias, que sugerimos, é tentar serpentear-se entre as hierarquias impostas. Isso é importante porque pode nos fazer rever a maneira como tratar as cópias a partir da perspectiva de reivindicação histórica dos movimentos indígenas. Segundo a intelectual e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui e o *Taller de Historia Oral Andina* – THOA (1987), os estudos históricos não se sustentam sozinhos, devendo antes ser pensados dos pontos de vista da ética e da política. O que interessa em tais estudos a partir da abordagem indígena é a recuperação histórica de seus movimentos políticos, bem como de sua identidade.

As hierarquias aqui apresentadas estão relacionadas ao que é considerado original (positivo) e o que é considerado cópia (negativo). Entre a França – e outros países da Europa – e as Américas, a balança hierárquica pesa para o lado europeu como sendo os originais criadores, os únicos capazes de criar arte. Já a hierarquia paternalista da tutela está presente nas cópias dos manuscritos e outros artefatos, assim como o uso de termos como “o mais”, colocando as cópias ou mesmo os próprios originais sob julgamento. As tentativas de desviar-se das hierarquias nos permitem buscar outras formas de tratar as cópias, reivindicando suas possibilidades de produzir múltiplas histórias.

2. Hierarquias da beleza: subversão, ressignificações imagéticas e resistência

A propagação do mito da beleza foi uma das inúmeras ficções sociais criadas para defasar as mulheres das lutas políticas. Essa propagação estabeleceu-se sobretudo pelas imagens através da mídia, refletindo os valores sociais dominantes que detinham – e ainda detêm – o poder de estabelecer as representações existentes a respeito de determinados grupos sociais. Diante disso, ao longo da história da humanidade as mulheres têm sido objeto de idealização e construção imagética, gerando estereótipos em relação à imagem que elas deveriam representar, ou melhor, o ideal de beleza que deveriam assumir em variados períodos. Portanto, quanto mais a mulher se aproximasse daquilo que é considerado belo de acordo com determinados padrões, mais ela seria “aceita”, enquanto as que não alcançassem tal feito seriam inferiorizadas, criando assim uma hierarquia.

As mulheres tendem a apresentar-se conforme padrões idealizados de cada época. A partir do Renascimento, algumas características da arte clássica grega são retomadas, onde a nudez, a sensualidade e a beleza passam a ser representados nas pinturas (MENTI; RUBLESCKI, 2018). Já nos séculos XVI e XVII, a imagem da mulher passa por uma mudança, apresentada como dona de casa, educadora e administradora (ECO, 2004, p. 206). No século seguinte, com sua presença nos salões femininos, elas passam a ser retratadas de maneira mais solta, sem o uso de corpete e com cabelos flutuantes (ECO, 2004, p. 259). As retratadas nos bordéis, bares e divãs tornaram-se comuns nas obras de vários artistas franceses do século XIX (LOPONTE, 2002, p. 288), com a figura da prostituta surgindo de modo recorrente desde o período clássico. A representação dessas mulheres é algo paradoxal, pois se por um lado elas são tratadas como signos da sexualidade masculina, por outro são tidas como poderosas e independentes. Além disso, quando as mulheres demonstram personalidade, “[...] elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia. Uma linda heroína é uma espécie de contradição, pois o heroísmo trata da individualidade, é interessante e dinâmico, enquanto a ‘beleza é genérica’, monótona e inerte” (WOLF, 2021, p. 93).

Nos contos de fadas clássicos, a bruxa geralmente é uma mulher forte, independente e ambiciosa, também apresentada como uma personagem extremamente invejosa e maldosa em relação à protagonista, e sempre destinada ao fracasso; por isso, na maioria das vezes, as meninas são induzidas a serem como a princesa, o que “[...] logo de cara é um ideal impossível, com suas cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis” (BREDEK, 2013, p. 7). Soma-se a isso o fato de como o comportamento das personagens pode restringir as mulheres. Isso porque a princesa é aquela que está sempre à espera, longe da ação, e mesmo quando corajosa e intrépida, sua realização segue atrelada à união homem-mulher onde, na maior parte das vezes, “[...] não lhes é pedida outra virtude senão a beleza” (BEAUVOIR, 1967, p. 33).

Nas histórias em quadrinhos, houve tentativas de romper com tais padrões pré-estabelecidos, com o intuito de possibilitar às mulheres novas e outras atribuições. São narrativas onde elas não mais precisam ser salvas pelo príncipe encantado. Porém, muitas dessas produções ainda estabelecem hierarquias e estereótipos de gênero. Isso se deve ao padrão estético que essas personagens possuem: “corpos esculpidos, magros, atléticos e treinados nas artes da luta e da guerra, como soldados em um campo de batalha onde o espectador é um observador, cada vez mais distante de sua própria realidade” (SIQUEIRA;

VIEIRA, 2008, p. 194). Nesse contexto, a super-heroína mais popular das HQ (Histórias em Quadrinhos) é a Mulher Maravilha, em que o responsável por sua criação, William Moulton Marston, tinha pretensões de que fosse uma espécie de "modelo" para as meninas perceberem que poderiam fazer as mesmas coisas que os meninos: o fazer masculino se estabelece como um valor superior ao das meninas.

Ainda na onda das personagens femininas "fortes", surge na América Latina a HQ colombiana *Mawa de la Jungla* (1967), criada pelos chilenos Juan Francisco Jara Quiñones e Juan Marino. Outra personagem latina é Carmen Sandiego, que surge na década de 80 nos vídeos games e ganha espaço na televisão em 1995, concebida por Gene Portwood e Lauren Elliott. Finalmente, nos desenhos animados destaca-se *She-Ra: A Princesa do Poder* (1985) que é um *spin-off*⁹ de *He-Man e os Defensores do Universo* (1983). Produzida com o objetivo de alcançar o público feminino, tendo em vista o sucesso de *He-Man* e das heroínas femininas nas HQs, esta série teve um grande público na América Latina. Na narrativa de *She-Ra: A Princesa do Poder*, a personagem Adora é irmã gêmea de Adam (*He-Man*), e tem como *alter ego* *She-Ra*. Juntamente com a "grande rebelião", constituída majoritariamente por mulheres, lutam contra Hordak e seu exército para defender o planeta Ethéria. A princesa é magra, loira, alta e de olhos azuis, além de trajar salto alto, algo bastante recorrente em personagens femininas da época, sendo considerado um típico elemento de "feminilidade", acompanhado por um vestido curto estilo tomara que caia. Além disso, todas as mulheres representadas no desenho seguem esse mesmo padrão, e apenas uma personagem é não-branca. Trata-se da princesa Netossa, uma mulher negra de cabelos longos e trajes azuis, cuja participação na série é ocasional, sugerindo que a personagem foi criada somente para "cumprir cota", uma vez que ela não tem relevância nem desdobramentos ao longo da história.

Em contrapartida a esse modelo dos anos 1980, surge em 2018 uma nova versão do desenho animado, uma série composta por 52 episódios chamada *She-Ra e as Princesas do Poder*. Nesta versão, Adora mantém o padrão estético anterior – magra, loira, alta e de olhos azuis –, porém ganha traços mais joviais e roupas mais confortáveis para sua movimentação. Suas vestimentas, quando não está transformada em *She-Ra*, consiste em uma camisa branca de gola alta e mangas compridas, por cima uma jaqueta vermelha presa por um cinto marrom com uma insígnia dourada em formato de asa que remete ao reino de Lua Clara, calça

⁹ O termo *Spin-off* diz respeito a uma obra derivada de uma ou mais obras existentes, fazendo parte do mesmo universo, no entanto com desenvolvimento próprio. Mais informações em: <https://www.correiobraziliense.com.br/revista-do-correio/2021/11/4965526-reboot-revival-ou-spin-off.html>. Acesso em: 19 nov. 2023.

amarronzada e botas sem salto. Quando ela se transforma em *She-Ra* seu vestuário muda, usa *shorts* saia branco, e a parte superior roupa branca sóbria com detalhes dourados nas ombreiras e botas brancas sem salto. As cores usadas em seu vestuário somadas à sua corporalidade padrão e ao fato de estar sempre em primeiro plano fazem com que ela ganhe destaque em relação às demais personagens, ou melhor, a caracterização reafirma seu protagonismo.

Apesar do enfoque dado à protagonista, observamos na série uma tentativa de subverter os modelos estéticos tradicionais, o que talvez tenha sido influenciado pelo público feminino da América Latina, cujas imagens estão fora de tais padrões que, colocados como universais, expressam o processo colonial. Na nova versão, as personagens secundárias possuem relevância na história, bem como a representação dos corpos das mulheres é marcada pela diversidade: altas, baixas, adolescentes, adultas, com silhuetas proporcionalmente aceitas, curvilíneas e com variadas etnias. Para começar, Cintilante e Gélida são asiáticas, sendo que a primeira não possui um corpo "padrão", assim como *Spinnerella* e *Serena*, esta última não sendo branca. *Netossa* continua sendo uma mulher negra, porém com cabelo *black power*. *Entrapta* traz representatividade às pessoas no espectro autista. Já *Felina* e *Scorpia* corporalmente destoam mais da realidade por serem personagens híbridos, entre animal e humano. Geralmente na ficção, estes personagens são considerados como seres malignos, o que de fato se confirma, uma vez que no início da série eles estão do “lado do mal”; mas depois se aliam às princesas para lutarem contra o grande vilão, o Mestre da Horda. Contudo, por mais que tenham começado como “vilãs”, tiveram papel fundamental no decorrer da história, se redimiram e tornaram-se heroínas em conjunto com as outras mulheres.

Essa trajetória pelas representações das mulheres buscou levantar algumas tentativas de romper com as hierarquias impostas pelo mito da beleza. A partir do *reboot*¹⁰ de *She-Ra* criado por ND Stevenson, trouxemos outra forma de representação das mulheres, traçando um paralelo com o modo como foram representadas em alguns períodos da história, culminando com a representação de mulher forte e poderosa que encontramos nesse desenho de 2018. Tendo em vista que, quanto mais a mulher se enquadra no padrão, mais ela é elevada dentro dessa hierarquização, a nova versão de *She-Ra*, apesar de manter um protagonismo padrão, apresenta uma série de personagens femininas com pluralidade de corpos, raças,

¹⁰ *Reboot* é uma nova versão de uma obra de ficção, no entanto que ignora a continuidade da obra original, substituindo-a por um novo cânone, em certo sentido.

personalidades e comportamentos. Ao trazer tal diversidade, Stevenson em certo sentido contribui para tensionar o "mito da beleza", na direção de “fazer a diferença num movimento de desmoralização da história” (STENGERS, 2002, p. 171), ou seja, de contrapor discursos estabelecidos, responsáveis por oprimir as mulheres e as condicionarem por meio de padrões estéticos e comportamentais, na tentativa de criar uma ficção que faça gaguejar a narrativa hegemônica patriarcal.

3. A *Dupla Jornada*: hierarquias e trabalho

Em um modelo econômico e social que tem como base as relações trabalhistas exploratórias, o trabalho é sempre enfadonho. Pensar tais relações se faz num exercício de desembaraçar emaranhados onde já não mais se vê claramente. Trata-se de uma complexa teia de relações hierárquicas, da qual nos propusemos a puxar alguns fios no que diz respeito às conexões entre trabalho, especificamente às mulheres na América Latina.

Enquanto o movimento feminista europeu e branco – portanto dominante – tinha como reivindicação principal a introdução e acesso das mulheres de classe média nos postos de trabalho tendo como objetivo e pauta principal retirar as mesmas do papel exclusivo da dona de casa, toda uma população de mulheres racializadas e da classe trabalhadora já se encontravam intensamente inseridas nas linhas de produção, estruturando uma agenda de lutas voltadas à conquista de direitos trabalhistas. Para essas mulheres, o trabalho era mais uma necessidade, e não especificamente conquista política. A presença feminina na luta trabalhista foi e é ainda parte central de qualquer movimento que se queira anticapitalista. De acordo com a líder sindicalista Domitila Chungara, “o primeiro e o principal trabalho não consiste em brigar com nossos companheiros, mas sim com eles mudar o sistema no qual vivemos para um outro onde homens e mulheres tenham direito à vida, ao trabalho, à organização” (BARRIOS CHUNGARA; VIEZZER, 1994, p. 221, nossa tradução).

Investigar as mulheres nas linhas de produção e como estas relações se desdobram em suas vidas cotidianas é a proposta do longa-metragem *A Dupla Jornada* (1975, 54')¹¹ dirigido pelo coletivo *International Women's Project* e creditado a Helena Solberg, que carrega o solitário título de única diretora mulher do cinema novo brasileiro. Solberg viaja com o coletivo pelo México, Argentina e Bolívia coletando relatos de trabalhadoras. O filme

¹¹ *A Dupla Jornada* é resultado da criação do coletivo *International Women's Project*, que reunia mulheres artistas de diferentes nacionalidades com o intuito de construir um espaço onde fosse possível pensar as condições das mulheres latino-americanas. Em entrevista, Solberg relata que, após sua obra anterior *The Emerging Woman* (1974), uma investigação sobre o movimento feminista estadunidense, surgiu o interesse de uma abordagem mais voltada à latinoamérica.

constrói, a partir das entrevistas conduzidas, conexões e contradições a respeito da posição que mulheres ocupam na estrutura hierárquica do trabalho, bem como seu papel no desempenho das atividades domésticas em contraposição às precárias possibilidades de contratação e remuneração.

Diferentes formas de hierarquização e desigualdade estão presentes nos relatos e nas imagens, envolvendo gênero, classe e etnia. O próprio trabalho destinado às mulheres dentro da linha de produção é por si menor e mais tedioso, visto como uma subcategoria em relação ao trabalho masculino. Em uma passagem do longa que aborda os postos ocupados por mulheres nas fábricas, um dos entrevistados – homem responsável pelas contratações – afirma que “Para esse tipo de trabalho [menos estimulante] preferimos empregar as mulheres porque são mais minuciosas e sua atitude é mais paciente com uma carga de trabalho pesada” (38:24). Constrói-se aqui uma forma de categorização hierárquica por gênero, que contrapõe o tédio suportado pelas mulheres à inquietação comumente atribuída aos homens. Inquietação que, neste caso, carrega consigo a noção de uma suposta força criativa e inventiva que não poderia ser “desperdiçada” em atividades consideradas enfadonhas, estas colocadas como “femininas”. Questionamos: será que o tédio é mesmo feminino? O trabalho tedioso e não estimulante é visto como menor, e por isso não deve ser desempenhado por corpos que – em teoria – não podem ser contidos. A ideia dessa “energia masculina” talvez esteja presente na própria separação entre trabalho intelectual e manual, divisão que por si já se mostra bastante arbitrária e hierárquica. Segundo Nikolaus Pevsner (2005), no renascimento florentino o poder social e político do pintor devia-se a um processo de “elevação” do artista, antes considerado artesão – um trabalhador manual –, a um posto equivalente ao dos artistas liberais (escritores).

Nesse sentido, compreender também as hierarquias estabelecidas pelas integrantes do coletivo *International Women’s Project* pode nos mostrar outras camadas de interpretação. Isabelle Stengers (2002, p. 158-181) analisa a construção da divisão entre o sujeito e o objeto, responsável por permear toda a forma de organização e entendimento dos estudos científicos e que, de acordo com a autora, faz com que se perpetuem estruturas de poder hegemônicas e hierárquicas. Em *A Dupla Jornada*, tais estruturas podem ser pensadas a partir do papel da câmera, que, unida ao autor da obra, exerce um papel de observador, sujeito este que se propõe a olhar, narrar e representar o “objeto”. Constrói-se aqui, considerando a noção científicista de sujeito e objeto como observa Stengers, uma relação fundamentalmente hierárquica entre as partes.

Esse tipo de categorização, que divide as partes envolvidas entre sujeito e objeto, impõe-se ao processo de construção da obra audiovisual e adquire camadas mais complexas quando se trata da participação das mulheres indígenas ao longo do documentário. Isso porque ao colocar uma população historicamente violentada física e simbolicamente na posição de "objeto", geralmente se afirma a opressão narrativa, baseada em uma hierarquia fortemente construída entre aqueles que têm ou não história. Entretanto, essa opressão não se sustenta ao considerarmos um movimento que inverte a relação sujeito-objeto e pensa objeto-sujeito, ou seja, a ação do “objeto” sobre a obra.

Nesse ponto, retornamos a Stengers quando afirma: “O sujeito ‘livre’ é aquele que se depurou da opinião de uma vez por todas. [...] Sabe como se relacionar com esses objetos, no sentido em que essa relação nada tem de comum com a maneira pela qual se relaciona a um outro sujeito” (2002, p. 160). Refletindo sobre essa relação, o sujeito, aquele que constrói a obra, se coloca mais uma vez na posição de narrador, ocupando o posto daquele que disserta sobre outros, o que significa, em última instância, que o sujeito seria o único capaz de refletir e falar sobre este “outro” completamente alheio a ele, ou sobre si mesmo.

Essa estrutura hierárquica sujeito-objeto também é tensionada ao se pensar a posição das mulheres entrevistadas no filme. Embora não tenham total controle sobre as circunstâncias tampouco sobre os termos de sua representação, de certa forma é dada a elas possibilidades de elaborar e refletir sobre suas próprias condições. Apesar de compreenderem que, em uma estrutura tradicional, elas ocupem uma categoria mais próxima ao objeto, há nos depoimentos um sentido de horizontalidade, que Stengers identificaria apenas na relação sujeito-sujeito. No entanto, não se trata de uma horizontalidade pacífica, pois falar implica arriscar-se. E no caso dos indígenas, trata-se do risco de falar nos termos do sujeito-autor branco. Não é uma troca, mas um embate de forças que, se por um lado oprimem e exploram, por outro podem se levantar e retorcer a estrutura hegemônica, tensionando suas posições nesta escala hierárquica. Após um curto trecho do filme onde a equipe de produção é exibida operando as câmeras, uma imagem particular nos chamou a atenção. Nela, a operadora de som Lisa Jackson aborda uma mulher indígena apontando o microfone em sua direção, na altura de seu peito. A nosso ver, tal imagem carrega em si toda a simbologia presente no embate exposto por Stengers acerca das relações entre sujeito e objeto.

A Dupla Jornada constrói inversões dessas hierarquias por meio da organização dos planos, em especial aqueles gravados na saída de uma fábrica em Buenos Aires, logo no início do filme. Estes são compostos de modo a seguir sempre as personagens femininas, deixando

os homens em segundo plano. Eles observam e escutam as falas das mulheres, mas não participam da entrevista. Essa constante presença masculina aos fundos traz à tona não apenas a inversão hierárquica já citada, mas, de certa forma, também assombra as personagens colocadas no primeiro plano, fortalecendo a impressão de que um mundo patriarcal e capitalista as cerca o tempo todo.

Essa sensação de assombração, ou do sombrio, permeia todo o documentário. O filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2015) vai afirmar que a assombração pode ser compreendida como uma extensão do medo, um dos afetos que moldam todo o contrato social hobbesiano¹². Apesar da tentativa de inversão hierárquica proposta pela construção imagética do filme, ao mostrar as figuras masculinas assombrando as cenas, o caráter da opressão sistêmica não é simplesmente derrubado, pois ainda que a representatividade esteja presente nas mulheres à frente, em torno delas a assombração persiste, e é preciso saber negociar com ela.

Com essa breve proposta de análise de algumas imagens do filme *A Dupla Jornada*, buscamos traçar linhas no sentido de entender como o filme nos faz refletir sobre os múltiplos e os diversos processos de hierarquização no mundo do trabalho. Tratamos o trabalho feminino atrelado à dualidade entre inquietação e tédio; abordamos de que forma essas hierarquias se refletem na própria produção do filme, pensado a relação sujeito e objeto; e por fim, buscamos compreender de que modo as imagens podem tensionar as relações exploratórias, tanto dentro quanto fora do longa metragem.

4. *A Deusa Negra*: territórios como espaços hierárquicos

A hierarquia é uma das práticas políticas mais antigas da humanidade, presente em todos os sistemas de funcionamento social. Desde o mais antigo grupo ancestral até a mais moderna sociedade, passando pela instituição da escravidão ao longo da história, os supostos direitos de uma autoridade sobre seus subordinados são garantidos e legitimados ou por um estatuto consuetudinário, ou por uma carta constitucional. Isso porque, na tradição eurocêntrica, os relacionamentos verticalizados podem ser identificados em gabinetes oficiais de governo, órgãos estatais, instituições militares, educativas e religiosas. Por outro lado, em localidades tradicionais na África e América, a forma de poder de um membro tribal é reconhecida por algumas características que definem seu *status quo*. A primeira delas é pelo fator etário, ou seja, ser um ancião; a segunda é pelo domínio de conhecimento cosmológico que o indivíduo possui sobre as tradições culturais agenciadas; por fim, a posição sacerdotal

¹² De acordo com Hobbes, o contrato social é a estrutura do Estado, mediando as relações humanas através da força e do medo.

dentro dos rituais religiosos. Um exemplo de relações hierárquicas das ações coloniais europeias e da presença de portadores dos conhecimentos e saberes ancestrais estão no longa-metragem *A Deusa Negra* (1978, 95'), do cineasta nigeriano Ola Balogun. Trata-se de uma coprodução nigeriana-brasileira, onde grande parte das filmagens foram realizadas no Brasil. O filme se passa em dois contextos diferentes: um no século XVIII, quando há um conflito tribal entre os grupos *igbo* e *iorubá*; outro no final do século XX, que trata os acontecimentos com Babatundê no Rio de Janeiro e na Bahia. A razão da viagem de Babatundê ao Brasil é descobrir o paradeiro de seus parentes.

No trecho inicial, não vemos os créditos à equipe técnica de produção e ao elenco, que é de praxe e o mais comum na época em que foi realizado; eles só aparecem após a sequência que se passa no século XVIII. Estas imagens são uma espécie de prólogo do filme, em uma cena de confronto entre duas tribos rivais, *igbo* e *iorubá*, o chefe dos *iorubá* Oluêlê chega ao campo de combate montado a cavalo, liderando seu grupo de guerreiros que estão em grande parte a pé. Nesse plano, está explícita a relação hierárquica entre liderança e comandados. O rosto de Oluêlê é enquadrado em primeiro plano e lentamente vai se aproximando cada vez mais da face do líder guerreiro, até preencher por completo o quadro. Em contracampo, é mostrado o líder *igbo*, montado em seu cavalo no topo de um morro, à espera do ataque dos *iorubás*. As posições dos dois líderes, *igbo* na parte mais alta do terreno e *iorubá* vindo da parte mais rasteira, já dá indícios de que o grupo *igbo* será o vencedor. Se, nos trechos iniciais antes do início do confronto, Oluêlê aparecia imponente em seu cavalo, após a derrota permanece sentado na superfície gramada do terreno, rendido pelo exército inimigo. Assim, de chefe dos guerreiros *iorubá*, ele se torna escravizado e é vendido por um traficante a um latifundiário do engenho de açúcar na América portuguesa. Os procedimentos filmicos que também tem o poder, por meio do ângulo da tomada, de hierarquizar ou não, são usados aqui para mostrar um contraste dramático: os corpos em liberdade e os em situação de escravidão.

O corpo escravizado recebia uma cruel classificação etimológica, sendo tratado como objeto mercadológico como se fosse uma "peça" (GLASGOW, 2013). Nas imagens do filme, os portugueses se mostram arrogantes, frios e subjulgadores diante dos africanos. A imagem do traficante português carregado por nativos escravizados em uma liteira é um exemplo disso. Importante destacar que os escravizados que carregam o homem branco haviam sido capturados dentro do próprio continente africano e encontravam-se sob seu poder. Historicamente, essa figuração exemplar dos processos hierárquicos opressores – africanos carregando brancos – é lida quase como se os opressores tivessem o direito de oprimir, pois a

soberba lusitana costuma ser "justificada" pela suposta grandeza dos portugueses, dado o domínio da navegação oceânica entre as costas atlânticas africanas e americanas que eles obtiveram.

Após a cena da batalha e dos créditos, vemos imagens do final do século XX na cidade de Lagos, capital econômica da Nigéria. A questão da localidade geográfica, uma das metrópoles mais importantes do continente africano, dá a ver um forte indicativo das hierarquias espaciais. Isso porque as imagens de Lagos presentes em *A Deusa Negra* mostram o quanto a cidade foi projetada com o claro objetivo de assemelhar-se ao modelo urbano ocidental. Em uma sequência, são exibidos planos gerais com enormes viadutos, mas também com barracos improvisados de madeira logo abaixo da pista elevada, além de casas, torres e vias expressas, anúncios publicitários com propagandas de refrigerantes e comércio ambulante variado. Essas frágeis moradias são a expressão de tantos outros excluídos que todas as cidades modernas carregam. Diante disso, questionamos: modernidade atrasada e conservadora ou expressão do que de fato é a modernidade?

O plano externo da casa de Babatundê enquadra em plano geral conjunto um sobrado em estilo colonial, e na sequência do interior da casa, o jovem nigeriano recebe o último pedido de seu pai convalescido no leito: saber sobre o paradeiro de seus parentes que não retornaram à Nigéria, como já tínhamos comentado. Aqui é interessante pontuarmos que, no entorno do quarto, há imagens católicas nas paredes e na cabeceira da cama, como o sagrado coração de Jesus. Esses objetos trazem um dos legados mais importantes da colonização. Antes da invasão dos portugueses, os orixás eram os únicos deuses a serem cultuados na religião dos *iorubá*. Na cena de despedida entre Babatundê e seu pai, vemos uma estátua de Iemanjá guardada no armário, simbolizando sua ancestralidade familiar. O fato de a família manter escondida no armário a estátua de Iemanjá confirma que a entrada do catolicismo deu-se por meio dos processos violentos de colonização e que continua até o presente do filme. Na Nigéria de *A Deusa negra*, não há o propalado sincretismo, em que supostamente o catolicismo prevalece e aceita cotas dos Deuses das culturas oprimidas. Aparentemente, aqui não há hierarquia, apenas supressão. Nas imagens do Brasil, os ritos e figuras ligadas à cosmologia *iorubá* são extensamente expostas, mostrando que, apesar da imposição do catolicismo como uma religião que supostamente teria mais valor, os cultos ancestrais dos africanos acabam prevalecendo, ainda que seja para uma minoria. Isso fica evidente na cena onde o protagonista Babatundê trava contato com os terreiros de candomblé, levando-o a incorporar outros valores de respeito hierárquico: as *ialorixás*. Babatundê, ao ouvir as

ialorixás, passa então a considerá-las como suas referências de orientação espiritual, sabedoria de vida e conhecimento das tradições *iorubás*. Ele entendeu que tanto seus parentes brasileiros quanto essas mulheres – autoridades sacerdotais - do candomblé possuem importâncias hierárquicas vinculadas à sua ancestralidade. Assim, a hierarquia relacionada à cosmologia *iorubá* se mostra tanto algo bem marcado quanto proporciona uma mudança de vida ao protagonista.

5. De Gaspar Miguel de Berrío a Harun Farocki: distâncias e hierarquias

Encampados em diversos níveis e setores da produção das imagens e dos conhecimentos, desde às ciências passando pela arte e pela política, as relações hierárquicas parecem ser uma das principais matrizes paradigmáticas do ocidente. A vídeoinstalação *A Prata e a Cruz [The Silver and the Cross]* (2010, 17') do cineasta e artista tcheco-alemão Harun Farocki¹³ nos leva a pensar como a conjugação entre imagem e texto constitui-se a partir de esquemas que buscam manter hierarquias e silenciamentos, insistindo em assegurar a sujeição e a submissão dos “outros”, criados pelo aparato euro-judaico-cristão-colonial, ou seja, a exclusão do que não corresponde ao homem branco europeu e cristão.

Em *A Prata e a Cruz*, a tela é dividida em duas partes iguais, onde são mostrados recortes bastante aproximados da pintura *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí* (1758), do artista boliviano Gaspar Miguel de Berrío. Além dos planos detalhados, a montagem de Farocki inclui alternadamente entre os canais direito e esquerdo do vídeo sobreposições em tela na cor preta e, pontualmente, imagens atuais de Cerro Rico e da cidade boliviana de Potosí, realizadas durante o período de produção da obra. Aqui, nossa proposta é examinar especificamente as duas imagens e textos iniciais para refletir como, já desde o início, Farocki apresenta uma proposição hierárquica que se manterá ao longo do vídeo.

Dois recortes da pintura de Berrío são exibidos, acompanhados pela narrativa de um texto em inglês na voz de Cynthia Beatt¹⁴. À esquerda, no primeiro plano, vemos uma cruz vermelha centralizada, cravada no topo de Cerro Rico, como se fosse um alfinete furando a montanha marrom. Mais abaixo, identificamos a base da cruz, cercada por dois triângulos em tons verde esmeralda reluzentes, uma laguna. A parte superior do frame mostra a cadeia de

¹³ Foi realizada como obra comissionada constituinte da exposição *Principio Potosí ¿Cómo Podemos Cantar el Canto del Señor en Tierra Ajena?* no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia na cidade espanhola de Madrid, entre maio e setembro de 2010. Mais informações em: <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>> Acesso em: 22 set. 2023.

¹⁴ Mais informações da obra podem ser obtidas na *web Page* de Harun Farocki. Disponível em: <<https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html>> Acesso em: 20 set. 2023.

montanhas nevadas e um pedaço do céu. Este recorte que Farocki faz da pintura, além de situar a região dos Andes, ressalta a expressividade da paleta cromática do pintor boliviano. Destacamos ainda a dinâmica das diagonais, formada tanto pelos elementos topográficos quanto pelo céu andino. Já na imagem à direita, vemos o detalhe de uma rachadura em preto, também centralizada e próxima ao topo de Cerro Rico. Sobre a montanha, há três filas indianas em diferentes direções, compostas possivelmente por trabalhadores e animais de carga como cavalos, mulas e lhamas. Nessa imagem há ainda uma diagonal mais marcante, definida pela linha do desenho formado pelo contraste entre as cores da montanha e do lago.

A descrição minuciosa feita acima só foi possível graças aos recortes precisamente selecionados por Farocki da impactante e detalhada pintura de Berrio. No áudio que as acompanha, ouvimos: “Em cima da montanha a cruz, dentro da montanha a prata bruta” (00:13-00:18). Esta frase sintetiza um contraponto à complexidade trazida pelas imagens. A forma breve e sumária do texto parece ter como objetivo transmitir uma ideia geral sobre o que é mostrado, orientando para certa dissimulação do caráter narrativo, característico do texto em voz *over*¹⁵. Por meio de uma espécie de sentido metonímico, Farocki guia o espectador-ouvinte para uma determinada e tendenciosa interpretação das imagens.

A construção frasal parece querer induzir-nos justamente ao destaque de determinados elementos em detrimento de outros. À esquerda há uma insistência para que visualizemos a cruz sobre uma montanha e desprezemos o restante da cena; enquanto à direita, a rachadura de acesso à prata dentro da montanha fica ainda mais evidente. A retórica narrativa não apenas se confirma, como é reafirmada em outras duas frases que são ditas em sequência: “Os conquistadores espanhóis trouxeram a cruz e levaram embora a prata. Ao fazerem isso, quase exterminaram a população indígena” (00:18-00:27). Tais frases, se pensadas em seu sentido metafórico, têm a pretensão de dirigir uma crítica à modernidade ocidental, materializada neste caso pela colonização espanhola, que impôs violentamente a evangelização às populações indígenas, explorando-as e roubando-lhes a prata.

No entanto, o texto se volta exclusivamente às ações executadas pelos colonizadores, insistindo na posição ativa daqueles que, apesar de violentos, seguem nomeados “conquistadores”, em oposição a uma suposta passividade atribuída aos indígenas. Tal argumento retórico se dá pelo binarismo hierárquico, vinculado à ideia de ativo/superior *versus* passivo/inferior. O texto ficcionaliza uma leitura da imagem que parece querer acentuar e consolidar uma visão etnocêntrica, em uma ótica colonial que não só tem a

¹⁵ Narração que não faz parte da diegese fílmica e que tem uma tendência fortemente explicativa.

pretensão de determinar os indígenas como suscetíveis, inertes e indefesos, mas vai além ao silenciar o que a pintura de Berrío mostra. É o caso das três trilhas de indígenas e animais em movimento, que produzem caminhos demarcados e evidentes sobre a montanha.

A imposição dos textos sobre as imagens está vinculada a uma longa construção do ocidente, pois assim como o homem branco, o texto foi imposto hierarquicamente como superior. Frantz Fanon, ao analisar a questão da linguagem no processo de colonização na Martinica, afirma: “Na França se diz: falar como um livro, na Martinica: falar como um branco” (2008, p. 36). Fanon explicita as hierarquias epistêmicas da modernidade, cujas bases estão nas religiões abraâmicas (judaicas, cristãs e, posteriormente, islâmicas), reconhecidas como “religiões do livro”. Estas foram responsáveis por fornecer instrumentos e mecanismos que contribuíram para a repulsa pelo corpo e conseqüente subalternização e desprezo pelas imagens, em contraposição a um apreço e predileção aos textos, vinculados à valorização do mental e da razão. Isso ocorre pela crença em um deus único, visto como portador de uma superioridade inalcançável e transcendental, que posteriormente se metamorfoseou no homem branco europeu, como Nietzsche viria a constatar.

Em diálogo com Fanon, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008) vai descrever o mecanismo epistêmico desenvolvido pelo pensamento ocidental como o encobrimento do corpo-política do conhecimento de quem está enunciando, colocado como isento e não imanente, na direção do que o texto de *A Prata e a Cruz* promove em detrimento das imagens exibidas. A ruptura do elo entre texto e sujeito da enunciação possui camadas de poder que variam de acordo com gênero, raça, classe e lugar epistêmico, segundo Grosfoguel. Desse modo, aquilo que teve seu lugar sócio-político encoberto, não materializado, pode, por conseqüência, dirigir-se a todos os lugares, substituindo Deus pelo Homem por meio da episteme ocidental, conseqüentemente tornando-o único produtor da razão, do conhecimento e da verdade. Essa laicização do poder metafísico asseverou ainda mais as hierarquias, dando ao Homem – europeu, branco, cisgênero, heterossexual – uma espécie de consciência passível de julgar os conhecimentos de todos os “outros” não-ocidentais como não científicos, singulares, limitados, subjetivos, e, portanto, sem “poder de abrangência universal”.

Nesta direção, W. J. T. Mitchell (2015), ao questionar o que querem as imagens, sinaliza uma correlação e aproximação das mesmas com os estudos modernos sobre gênero, sexualidade e raça (esse último com gradações variadas de poder), lembrando que a indagação *o que quer o negro* já havia sido proposta por Fanon, bem como *o que querem as mulheres* foi a questão que Freud não pôde responder. Para Mitchell, se imagens pudessem ser

compreendidas como pessoas, seriam elas de cor – racializadas, incluindo os indígenas –; e, se tivessem gênero, seriam mulheres. O fotógrafo e sociólogo boliviano Eduardo Artega pontua: “As imagens mostram o que as palavras encobrem e, apesar de terem passado séculos desde sua criação, elas mantêm um significado poderoso, especialmente quando permanecem em um contexto rural e vívido, não construído e artificial” (2010, p. 21, nossa tradução). Deste modo, assim como as pessoas minoradas pelo sistema colonial, as imagens sempre podem mostrar mais em relação às tentativas textuais de restringi-las, pois a todo momento tentam esquivar-se, como a ginga do capoeirista.

A partir do embate entre a vídeo instalação *A Prata e a Cruz*, de Harun Farocki e a pintura *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrío, buscamos demonstrar e desvelar de que maneira as hierarquias se perpetuam, sejam elas pautadas pelo binarismo hierárquico vinculado à ideia de colonizador ativo/superior *versus* indígena passivo/inferior; seja pelo texto, que direciona e ficcionaliza uma leitura da imagem no sentido de subalternizá-la e conduzir a uma compreensão única, ou seja, aquela do autor do texto. No entanto, as imagens carregam diversas possibilidades narrativas, não se limitando à interpretação textual fornecida por Farocki. Apesar da tentativa de guiar uma leitura pautada pelo pensamento ocidentalizado e colonialista, as imagens conseguem se esquivar, nos apresentando elementos e aspectos variados não contemplados – sequer mencionados – no texto.

6. Se esquivando das hierarquias: as imagens em *Do Pólo ao Equador*

O longa-metragem *Do Pólo ao Equador [Dal Polo all'Equatore]* (1986, Itália, 101') da dupla de realizadores e artistas italianos Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian foi produzido a partir do filme homônimo de Luca Comerio¹⁶, um documentário¹⁷ compilando cenas capturadas no início do século XX¹⁸. A versão reelaborada pela dupla foi dividida em dez blocos, sem indicações ou marcações diretas entre as passagens. Dentre os processos de

¹⁶ Luca Comerio é considerado um realizador pioneiro do cinema italiano, tendo trabalhado na virada do século XIX para o XX. Foi responsável por registrar as primeiras imagens cinematográficas da família real italiana, além de ter ficado conhecido pelas cenas capturadas durante os confrontos da Primeira Guerra Mundial.

¹⁷ O filme de Comerio foi montado possivelmente no final dos anos 1920 com o objetivo de ser uma espécie de portfólio, almejando ser admitido no *Instituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)*, empresa criada em 1924 durante a ditadura fascista na Itália, responsável pela produção e distribuição de filmes e documentários destinados ao cinema.

¹⁸ Tais registros diziam respeito à conquista e expansão colonial em diferentes latitudes, numa busca “aventureira” pelo exótico e pelo estrangeiro. Os realizadores falam sobre o “estado de amnésia química” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p. 54, nossa tradução) no qual o filme se encontrava quando foi por eles descoberto, de modo a traçar um paralelo com o fato de Comerio ter morrido em 1940, no esquecimento, acometido ironicamente por falta de memória.

montagem, destacamos os reenquadramentos, o retardamento da velocidade, o uso das cores e o uso das imagens em negativo em alguns momentos pontuais.

Outro importante procedimento adotado pela dupla em relação ao material de Comerio, que podemos já apontar como uma primeira tentativa de apontar e problematizar as hierarquias, diz respeito à retirada de todos os cartões de intertítulos contidos no original. Por se tratar de um filme com ideais profascistas, os textos são responsáveis por guiar o que está sendo visto em um duplo processo de hierarquização: de maneira não explícita, a preponderância dos textos explica as imagens de acordo com determinados interesses e objetivos; e de modo explícito, marca e acentua seu viés ideológico. São mecanismos usados para fazer prevalecer a narrativa de "força", "coragem" e "bravura" do homem branco europeu diante da natureza, dos animais e de outros povos. Na relação entre texto e imagem, há uma hierarquia onde as imagens geralmente são consideradas inferiores.

De acordo com W. J. T. Mitchell, a questão da imagem "[...] não pode ser respondida sem uma extensa reflexão sobre os textos, especialmente sobre a forma como os textos atuam como imagens ou 'incorporam' a prática pictórica e vice-versa" (2009, p. 12, nossa tradução). Ainda que, conforme apontado pelo autor, a reflexão imagética seja indissociável da discussão textual e vice-versa, são as relações desiguais entre elas que acabam por hierarquizar, tornando o texto mais "importante". Isso porque a maneira como utilizamos os textos, pautada na tradição ocidental filosófica platônica marcada por gestos iconoclastas, acaba por inferiorizar a imagem. O autor aventava ainda a hipótese que os modelos textuais de análise – sobretudo a semiótica – sejam insuficientes e limitados para dar conta da experiência visual. Assim, "a comparação em si não é um procedimento necessário para o estudo das relações imagem-texto" (2009, p. 84, nossa tradução). Desse modo, o ocidente só se coloca de forma superior pela comparação com o que chamam e consideram "outros", estabelecendo e marcando hierarquias.

Ao trabalharem exclusivamente com e a partir das imagens, Ricci Lucchi e Gianikian inserem um coeficiente de incerteza diante daquilo que observamos, na medida em que, apesar das claras divisões entre colonizados e colonizadores, entre vítimas e algozes, entre civis e militares etc., o fato de não serem comentadas deixa em aberto algo de sua natureza, pertencimento, localização e temporalidade, em uma tentativa de problematizar tais divisões binárias supostamente bem demarcadas. Enfatizamos o quanto as divisões apoiadas no binarismo são fundamentalmente hierárquicas, com viés fortemente moralizante.

Evidentemente as cenas mostradas ao longo do filme são violentas e, por esta razão, bastante fortes. Porém as imagens mostram para além do que essa evidência possa "fazer calar", ou seja, tentando se esquivar das dicotomias hierárquicas, trazendo em seu lugar os tensionamentos presentes nelas mesmas. A ideia de esquivar vem da capoeira, um jogo que, à medida que vai sendo jogado, modifica-se de acordo com os encontros. Trata-se de um apurado estudo do outro, onde na dança nunca se perde o contato – a chamada “couraça ocular”. Outra característica bastante importante é a capacidade de adaptação às mutações que ocorrem na medida em que os movimentos são executados.

Pode se depreender a partir do filme da dupla que a versão de Luca Comerio é uma ficção criada com claro objetivo de auto exaltação do homem branco. Os realizadores italianos buscam justamente nessas imagens colonialistas e conseqüentemente violentas modos de trazer à tona anedotas que ficaram intangíveis, na direção de uma insubmissão ao nivelamento das diferenças e ao reducionismo, pois criam anedotas que fazem gaguejar as narrativas hegemônicas. Segundo Vinciane Despret, as anedotas são fábulas científicas, ou seja, tudo aquilo que é deixado fora dos laboratórios experimentais por supostamente ser desprovido de rigor e de objetividade. Isso porque os dispositivos são guiados por um "imperativo de submissão" (DESPRET, 2021, p. 158), onde os animais considerados não condicionáveis são simplesmente excluídos dos experimentos. Em uma tentativa de inversão, Despret coloca a questão do que pode interessar ao animal no lugar deles apenas responderem a demandas inevitavelmente antropomórficas dos cientistas, guiadas por seus interesses: "Afinal, o que há de mais antropomórfico do que um dispositivo que exige que o animal renuncie a seus hábitos para privilegiar aqueles que os pesquisadores acreditam que os próprios humanos privilegiam na experiência de aprendizagem?" (DESPRET, 2021, p. 162). Aqui fica evidente os processos de hierarquização também dentro do aprendizado, onde o privilégio dos hábitos humanos dita as regras, que evidentemente não são universais.

Nas cenas relativas às caçadas, observamos o uso recorrente e persistente da máscara oval nos enquadramentos, re-emoldurando a imagem, cuja função é não somente emoldurar no sentido formal, mas confinar, encarcerando os animais aos olhares de seus algozes. Entretanto, aqui podemos apontar um nivelamento irônico que se choca com a hierarquia imposta pelo filme de Comerio, nos momentos em que a máscara enquadra também os homens enquanto manipulam animais moribundos ou enquanto estão carregando suas armas.

Em um dos trechos relativos aos safáris, vemos um antílope deitado no chão, no entanto com a cabeça erguida. Aos poucos, uma mão vai surgindo do lado oposto, entrando

cada vez mais no quadro. Conforme o homem vai se aproximando da presa, notamos sua preocupação em olhar para a câmera sorrindo com convicção e empáfia; enquanto o animal, por sua vez, faz diversos movimentos na tentativa de escapar. Quando o homem finalmente consegue alcançar seus chifres, olha novamente sorridente para a câmera ao mesmo tempo que puxa o animal com força e violência, pisando sobre ele. Tal atitude de produzir uma encenação repete-se em outras cenas do filme, cujo objetivo é dar eloquência ao fato. Esse tipo de encenação também pode ser encarado como tentativa de se contrapor à hierarquia, pois carrega consigo um incômodo inerente, contido tanto nos sorrisos que esses homens lançam à câmera, do gozo provocado pelo abatimento das presas, verdadeiros troféus que atestam sua “bravura”; quanto pelo medo e hesitação demonstrados ao se aproximar dos animais, ainda que estes estejam feridos.

Apontamos e enfatizamos algumas tentativas de esquivar das hierarquizações contidas no filme de Luca Comerio. A partir da versão de Ricci Lucchi e Gianikian, abordamos a relação entre imagem e texto com o gesto de retirada dos intertítulos; as relações que hierarquizam pelas comparações; as divisões binárias e seu viés moralizante; e por fim, as hierarquias contidas dentro do aprendizado.

Considerações finais

Nossa trajetória buscou detectar e apontar múltiplas e complexas camadas hierárquicas presentes em obras variadas – audiovisuais e manuscritos mesoamericanos. Durante o percurso, algumas delas mostraram-se mais explícitas, outras mais encobertas. Entretanto, ficou evidente o quanto o eurocentrismo e os colonialismos impostos sobretudo (mas não apenas) na América Latina deixaram marcas profundas, fundando relações hierárquicas opressivas de todos os tipos e níveis.

Para ir além das constatações, nossa tentativa foi propor desvios possíveis, ainda que de modo minoritário, promovendo assim uma espécie de torção nas hierarquias, tensionando-as na direção da esquiva, gesto bastante comum na dança-luta da capoeira. É o caso dos variados exemplos trazidos ao longo do texto sobre a amplitude das imagens em relação às narrativas textuais. Elas são de algum modo insubmissas, pois apesar de sofrerem inúmeros golpes que tentam domá-las e conformá-las a interpretações, carregam consigo outras possibilidades. Dito de outro modo, as imagens podem nos fazer ver o que os textos tentaram esconder, seja por escolhas políticas, seja por ideologias.

Hierarquicamente, se a cópia está sempre subordinada a um suposto original, tido como superior, um modo de promover o tensionamento pode se dar em uma abordagem que busque tratá-las como objetos em suas singularidades, no lugar de sempre atreladas e subordinadas a outras imagens, consideradas "melhores". Em direção similar, podemos tentar nos esquivar das hierarquias relacionadas à beleza – que partem sempre de padronizações excludentes impostas pelo patriarcado –, questionando tais padrões no lugar de simplesmente aceitá-los passivamente.

Sobre as formas de ver e relacionar-se com os outros, são inúmeros processos hierárquicos que se apresentam, tomando a cultura ocidental como grande régua que mede todas as outras. É o caso das mulheres que, apesar de suas extensas jornadas executando trabalhos supostamente mais entediantes em relação aos homens, tensionam a hierarquia patriarcal pelo modo como são mostradas no filme. Ou os africanos que, mesmo subjugados e escravizados, seguem mantendo e cultivando suas ancestralidades por meio de rituais e símbolos religiosos, ainda que de forma minoritária e misturados a símbolos católicos advindos de processos colonizatórios.

Finalmente, tratamos sobre as reapropriações tanto no contexto latino-americano quanto europeu. No primeiro, um artista acaba impondo a outras hierarquias ao dirigir nosso olhar e interpretação por meio de sua escolha narrativa, bastante apoiada sob a ideia do "descobrimento", onde os indígenas são vistos de modo pejorativo como passivos ou mesmo preguiçosos. Já o caso italiano diz respeito a uma retomada crítica auto avaliativa, pois a dupla se serve de um material indiscutivelmente protofascista para nele introduzir tensionamentos e desvios que evidenciam e fazem ver de modo mais evidente diversas hierarquias vinculadas à supremacia branca. Portanto, os processos opressivos violentos, além de variados, foram e são também vivenciados pelas populações que hoje conformam a Europa, não sendo algo restrito às Américas e à África. E é por meio das imagens que podemos não apenas apontar, mas questionar, fabular e propor outras e novas possibilidades narrativas.

Referências bibliográficas

ARTEAGA, Eduardo S. Principio Potosí Reverso In: CUSICANQUI, Silvia Rivera; El COLETIVO. **Principio Potosí osreveR**. Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BREDER, F. C. **Feminismo e Príncipes Encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Monografia apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia**. In *Temas Sociales*, número 11, IDIS/UMSA, pp. 49-64, La Paz, 1987.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Tradução: Letícia Mei. São Paulo, UBU Editora, 2021.

ECO, U. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. [Entrevista] **Silvia Federici: "La cadena de montaje empieza em la cocina, em el lavabo, em nuestros cuerpos"**, 2012. Disponível em: <<https://enlucha.wordpress.com/2012/10/10/silvia-federici-la-cadena-de-montaje-empieza-en-la-cocina-en-el-lavabo-en-nuestros-cuerpos/>> Acesso em: 20 set. 2023.

GIANIKIAN, Yervant; RICCI LUCCHI, Angela. **Notre caméra analytique: Mise en catalogue des images et objets**. Paris: Ed. Post-éditions/ Centre Pompidou, 2015.

GLASGOW, Roy Arthur. **Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/697>> Acesso em: 10 dez. 2020.

LEIBSOHN, Dana; MUNDY, Barbara E. Of Copies, Casts, and Codices: Mexico on Display in 1892. In: **RES: Anthropology and Aesthetics**, Spring - Autumn, n. 29/30, p. 326-343, 1996.

LOPONTE, Luciana G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/SHgaqk>> Acesso em: 10 set 2023.

MAJLUF, Natalia. "Ce N'est Pas Le Pérou", or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855. **Critical Inquiry Magazine**, vol. 23, n. 4, pp. 868-893, 1997.

MENTI, Daniela; RUBLESCKI, Anelise. Relações de gênero e poder: um estudo da representação da figura feminina na arte. **Revista Caribeña de Ciencias Sociales**, 2018. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/09/relacoes-genero-poder.html>. Acesso em: 10 set. 2023.

MITCHELL, W.J.T. **Iconología; Imagen, texto, ideología**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

_____. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (Org.) **Pensar a Imagem**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 165 -189.

_____. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual**. Tradução: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

PASO Y TRONCOSO, Francisco del. **Exposición histórico-americana de Madrid. Catálogo de la Sección de México**, tomo I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892.

PEVSNER, N. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo Autêntica Editora, 2016.

SIQUEIRA, Denise da C. O.; VIEIRA, Marcos F. De comportadas a sedutoras: representações da mulher nos quadrinhos. Revista **Comunicação, Mídia e Consumo - ESPM**. vol. 5, n. 13, p. 179-197, 2008.

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. Tradução: Max Altman. São Paulo: Editora 34, 2002.

VIEZZER, M. **“Si me permiten hablar...”: Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia**. 14^a edición. México: Siglo XXI Editores S.A., 1994.

WOLF, N. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

THE POLITICISATION OR SECURITISATION OF MIGRATION? THE CASES OF BRAZIL, COLOMBIA, ECUADOR AND PERU DURING THE VENEZUELAN CRISIS¹

Sergio Luiz Cruz Aguilar²
DOI: 10.29327/2336496.7.2-6

Abstract: The political, economic and social crisis in Venezuela has resulted in a wave of mass migration that has affected neighbouring South American countries. Since 2015, governments in the region have responded to the mass arrival of migrants in a variety of ways. The situation has led to the design and implementation of new migration practices, including the use of the military to deal with migration flows. This paper examines migration responses to the Venezuelan crisis and their relationship with the concept of security in Brazil, Colombia, Ecuador and Peru. Drawing on interviews conducted on the basis of non-attribution, primary and secondary sources, and discourses and migratory practices, the paper questions whether Venezuelan migration has been securitised by governments in response to alleged threats, or whether it has remained a political matter in these four countries.

Keywords: Venezuelan migration; securitisation; politicisation; South America.

POLITIZAÇÃO OU SECURITIZAÇÃO DA MIGRAÇÃO? OS CASOS DO BRASIL, COLÔMBIA, EQUADOR E PERU DURANTE A CRISE VENEZUELANA

Resumo: A crise política, econômica e social na Venezuela resultou numa onda de migração em massa que afetou os países vizinhos da América do Sul. Desde 2015, os governos da região têm respondido à chegada em massa de migrantes de várias formas. A situação levou à concepção e implementação de novas práticas de migração, incluindo o uso de militares para lidar com os fluxos migratórios. Este artigo examina as respostas migratórias à crise venezuelana e a sua relação com o conceito de segurança no Brasil, Colômbia, Equador e Peru. Com base em entrevistas conduzidas sob anonimato, fontes primárias e secundárias, e discursos e práticas migratórias, o artigo questiona se a migração venezuelana foi securitizada pelos governos em resposta às alegadas ameaças, ou se permaneceu uma questão política nestes quatro países.

Palavras-chave: Migração venezuelana; securitização; politização; América do Sul.

¿POLITIZACIÓN O SECURITIZACIÓN DE LA MIGRACIÓN? LOS CASOS DE BRASIL, COLOMBIA, ECUADOR Y PERÚ DURANTE LA CRIISIS VENEZOLANA

Resumen: La crisis política, económica y social de Venezuela ha provocado una ola de migración masiva que ha afectado a los países sudamericanos vecinos. Desde 2015, los gobiernos de la región han respondido a la llegada masiva de migrantes de diversas maneras. La situación ha llevado al diseño e implementación de nuevas prácticas migratorias, incluido el uso de militares para hacer frente a los flujos migratorios. Este artículo examina las respuestas migratorias a la crisis venezolana y su relación con el concepto de seguridad en Brasil, Colombia, Ecuador y Perú. A partir de entrevistas realizadas bajo anonimato, fuentes primarias y secundarias, y discursos y prácticas sobre el terreno, el documento cuestiona si la migración venezolana ha sido securitizada por los gobiernos en respuesta a supuestas amenazas, o si ha seguido siendo una cuestión política en estos cuatro países.

Palabras-clave: Migración venezolana; securitización; politización; América del Sur.

¹Financiamento: Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Processo: 2019/23811-0.

²Livre Docente na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Doutor em História pela UNESP com pós-doutorado na área de segurança internacional pela Universidade de Oxford - Reino Unido. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7971139957298760>. ORCID: 0000-0003-4757-4426.

Introduction

Migration is a trans-boundary phenomenon since it implies the movement of people across national borders. Although the effects of migration can be positive, it can also result in the creation of stereotypes within political discourse and the media, for example, by linking migrants to crimes that threaten public safety (LUŠA et al, 2018). In this sense, migration is increasingly politicised and in some places securitised, especially when migration becomes associated with the security of states and/or their nationals. Politicisation means migration understood as a public problem but confined to the political sphere where it can be addressed through a range of mechanisms without resorting to exceptional measures in the name of national security (see van der BRUG et al, 2015). Migration has been increasingly associated with security or insecurity, referred to by some scholars as the ‘securitisation of migration’ (IBRAHIM, 2005; BOURBEAU, 2011). The securitisation of immigration usually emerges from speech acts that legitimise the implementation of exceptional policies (BUZAN et al, 1998), as well as from the practices of security personnel (BIGO, 2002), or more broadly from the combination of discourse, audience and governance on migration (BALZACQ, 2011; BOURBEAU, 2011). The nexus between immigration and security also varies by country according to the level of importance attributed to the issue, i.e. according to the different interpretations and agendas of the political actors involved (see e.g. HELBLING, 2013).

The Venezuelan crisis resulted in the mass migration of Venezuelan citizens. By the end of 2022, 7.18 million people had left the country, with the majority entering Colombia, Peru, Ecuador, Chile and Brazil (R4V, 2023). The migration flow was classified as a regional crisis by collective forums such as the Lima Group, the Declaration of Quito (2018a) and the Quito Process Action Plan (PROCESO DE QUITO, 2018b), which put pressure on governments to develop a clear position on immigration as a policy issue.

The objective of this paper is to discuss whether and to what extent Venezuelan migration was politicised and/or securitised in Brazil, Colombia, Ecuador and Peru. It focuses on the discursive dimensions of politicisation and securitisation as well as practices in relation to Venezuelan migration. The research employed a qualitative approach. Deductively, I identify the key factors for analysis by drawing from wider literature on securitisation and migration governance, which are examined to better understand the variation between case

studies and their particular stance on immigration. Colombia, Ecuador and Peru, for example, were accustomed to the emigration of their own nationals abroad. Colombia in particular has a decades-long history of emigration to Venezuela in the context of internal violence. Brazil, however, has never experienced the levels and concentration of migration seen in the context of Venezuela, neither for its own citizens leaving the country nor for the arrival of migrants. In all four countries, the framing of immigration as a matter of public concern is the result of multiple factors: mass migrant inflows, public opinion, and government behaviour. However, none of these factors alone can fully explain the politicisation or securitisation of immigration. By cross-referencing the number of migrants entering these countries at specific times, public opinion on immigration, the politicisation of the issue, the association of Venezuelan migrants with public (in)security and legislative and military/police practices, this research seeks to establish whether Venezuelan migration was securitised in these countries or whether it remained a political issue.

The article is divided into five parts: the first section presents the conceptual and theoretical framework as well as criteria for analysis; the next sections present the cases; and the last section concludes.

1. Politicisation and Securitisation of Migration: theoretical framework and factors of analysis

According to the Copenhagen School, any public issue can be located on a spectrum ranging from not politicised (the state does not deal with it), to politicised (the issue is part of public policy and requires decisions and resource allocation), to securitised (the issue is presented as an existential threat that requires emergency actions outside the normal bounds of political procedure). The politicisation of an issue opens it up to debate and signals government responsibility (BUZAN et al, 1998). During times of mass migration, governments are pressured to develop a stance on immigration. This often leads to the adoption of policies relating to immigration control and management, which can range from keeping migrants out to integrating them. At the same time, the issue acquires a certain visibility which can influence citizens' position on the matter. When migration makes nationals feel uncomfortable, it tends to become part of the domestic political agenda. Politicians can also use the electorate's fears and uncertainties surrounding migration to further their own political gains (FARNY, 2016).

Securitisation is more extreme than politicisation as it enables the use of extraordinary means in the name of security. Securitisation is a process that involves constructing and interpreting situations to push them from regular politics into the realm of security - often regardless of their objective nature or the specific relevance of the alleged threat - by resorting to a rhetoric of emergency aimed at justifying the adoption of extraordinary measures. As a discursive process, securitisation takes place when an actor (often an institutional or political authority) claims that an issue is a threat (the reference object) and that it requires extraordinary countermeasures (normally above the law and the ordinary political process), convincing the audience that those measures are appropriate (OXFORD, 2022). In sum, the process involves the targets of existential threats, the securitisers (those that declare the threat), the audience (which if convinced by the securitiser, legitimises the measures adopted) and functional actors (who are not the securitisers but can influence decisions) (MCDONALD, 2008).

Politicisation and securitisation are not carried out exclusively through discourse but also in the field of practice, comprising the various actors with interests in and knowledge about threats (BALZACQ, 2019) who shape particular strategies and/or the governments' apparatus. Practices are influenced by a range of spheres, often combining the material (actors' aspirations), institutional (form of the organisation and its implications) and discursive (speech act) (BIGO, 2002). Hence, it is important to consider not only the context of migration, but also how institutional and legal practices are created and diffused, their effects on peoples' movement, as well as the public reactions that can legitimise or delegitimise those practices.

The main question is whether, and if so how, immigration has been politicised, securitised, or both. While the former recognises immigration as a problem that requires political action, the latter considers it a threat to national security.

In the context of South America, Venezuelan migration has not been presented as a threat to *national* but rather *public* security. In some countries, migrants are seen as having negatively impacted internal order, i.e. as a source of insecurity that undermines public safety and potentially perturbs internal normality. As such, the analysis here takes place at the level of internal security as opposed to nation-state security. Hence, the objective is to identify the key factors and processes that constitute the condition of public security.

Public security or public safety refers to protecting the population, institutions and properties and guaranteeing order. In this sense, public security/safety includes the prevention

of and protection from events that could endanger the safety and security of society at large, as well as public and private patrimony. The concept and its definition thus refer to: the situation of a subject, thing, entity or object whose security is at stake; variability in time (dependence on circumstances) and gradient (different levels of security); a specific context in which the conditions are understood as (un)safe; and various spheres of life, from the individual to the collective (see GIERSZEWSKI; PIECZYOK, 2021). Since public security is a government function, the government must ensure protection through public institutions and organisations. Consequently, public security/safety can also be framed as the ability of the government and its institutions to protect itself and the population from circumstances of domestic disorder, i.e. to assure internal order.

Public security and its relationship to migration can be analysed through the state's capacity to guarantee public order and govern migration. Capacity here is the government's ability to assure internal order given the availability of resources in a given context. The more resilient the institutions of the state, the less likely migration will be, or will become, a security issue. The less resilient the institutions, the more likely migration will be associated with internal (in)security. As such, state structures permit us to empirically analyse the relationship between mobility and security, in the context of this research, state structures include size, demography, economic configuration, and migration governance. Migration governance refers to how the state deals with the phenomenon. Thus, legislation is a good indicator of the degree to which migration has been politicised or securitised. Changes to regulation, for example, through restrictive measures, demonstrate that the government is responding to threats perceived by dominant political actors by discouraging migrants' flow or facilitate their interception.

Politicisation and securitisation occur in a context in which migration is associated with insecurity. Different types of migration and migration streams may have different impacts on host communities and can likewise encounter a wide range of reactions (CHOUCRI, 2002). The situation of migrants, at least initially and independent of whether the migration was voluntary or forced, is also an important factor. Generally speaking, only legal migration is seen as beneficial to the host country, whereas irregular migration is considered a threat and a security problem (CARRASCOSA, 2018). In the domain of security and mobility, states, authorities, institutions, etc. define the terms and who will benefit from those terms in a given way; they define both the security threats themselves and the policies and strategies to keep the state and its society safe. A migrant's status (situation) is determined by

the state through regular and, in certain cases, exceptional means according to which an illegal migrant can become legal and vice-versa (what Choucri calls the ‘transformation of migration’) (CHOUCRI, 2002). Consequently, I argue that the extent of perceived insecurity depends on the number, type, composition, duration, and status of migrants.

Migration dynamics are more visible at the borders. When securitisation occurs, strategies to respond to migration as a threat usually include the reinforcement of border control (including border closure) often with significant military and/or police presence (MCDONALD, 2008). Consequently, the situation of borders and how states manage them during mass migration can also indicate the degree of politicisation or securitisation.

Drawing from the above, I offer an empirical analysis of the dynamics of politicisation and/or securitisation of Venezuelan migration across four South American countries (Brazil, Colombia, Ecuador and Peru) between 2015 and 2021. In each case, I aim to differentiate the politicisation of the immigration issue in general from the politicisation of its security aspects in particular. I draw from political discourses and practices that indicate the degree of politicisation and/or securitisation of Venezuelan migration. Thus, data were analysed in order to examine whether, where and how Venezuelan immigration developed both as a political issue and as a threat to public order.

The first stage of the research consisted of investigating political leaders and public concerns about Venezuelan migration and its possible association with insecurity. Data on political discourse were captured through the speech of political leaders reported by the media. Public opinion was captured through opinion polls carried out by universities, institutes, agencies and governmental institutions. The second stage involved focusing on the politicisation and/or securitisation of the issue through practices relating to Venezuelan migration. Political practices were collected through migration governance, which were evaluated using an array of indicators (see e.g. PASETTI; MONTSERRAT, 2021). I selected those I considered most important to achieving the objectives of this research. These were: the situation of migration and migrants; the rules created for and imposed upon migrants and variations thereof; the institutions created to deal with migration; practices such as reception, humanitarian assistance, and integration of migrants; and the situation and timing of border movements and activity, including the opening and closure of borders, as well as other additional measures.

2. Brazil: politicising despite the use of military means

Prior to 2016, the number of Venezuelans entering Brazil was practically negligible. In 2017, it reached 101,320 people; that number became 227,433 in 2018, 236,405 in 2019, 47,661 in 2020 and 62,419 in 2021 (BRAZIL, 2022b). As the fifth largest country in the world with a population of 208,846,892 and an economy that ranked 9th (LONDON, 2018) at the time of the peak of Venezuelan migration, Brazil's territorial and population size and the weight of its economy meant that the impact of migration was mostly felt in the state of Roraima, where the majority of Venezuelans were concentrated. With little impact, there were no concerns about migrants at the national level as they were mostly confined to the north of the country.

Throughout the arrival of Venezuelans, Brazilian authorities maintained a positive discourse by insisting that “the human rights of migrants should not be neglected or relativized under any pretext”, and by promoting integration through legal, labour, productive and cultural facilities for insertion (SCM, 2016, my translation). When the migratory flow increased in 2017, President Temer reinforced the fraternal bonds between the two people (BRAZIL, 2017c). Negative discourse emerged in 2018, when the number of Venezuelans entering the country peaked, specifically in the state of Roraima where authorities felt the biggest impact and requested federal support as well as the restriction of the migration flow (e.g. GODOY, 2016). However, the federal government continued to emphasise a “fraternal feeling towards the Venezuelan people” (BRAZIL, 2018i, my translation).

A 2018 study by the Fundação Getulio Vargas (FGV) analysing news-related blog posts, news sites, and Twitter publications indicated that immigration was far more likely to be used to criticise left-wing ideology than it was to discuss the issue of migration itself. While part of those engaged in debates were against the unrestricted entry of Venezuelans, others were in favour of welcoming them. Some groups were critical of “opening doors” to Venezuelans which was “privileging immigrants to the detriment of Brazilian citizens who face various problems of access to public services and will suffer from the competition of Venezuelans for employment and social benefits” (CALIL et al, 2018, my translation).

In the Brazilian case, the state of Roraima did not have the infrastructure necessary for dealing with the volume of Venezuelan migration. The mass arrival of people at the border and in the state capital made a significant impact and led to negative reactions amongst the local population. As a result, the authorities and the federal government had to create specific governance structures to deal with the problem. The resolutions adopted in the wake of Venezuelan migration were positive. In 2017, the granting of two-year temporary residence to

nationals of border countries was allowed, and regulated the following year (BRAZIL, 2017a), and the new Immigration Law was enacted (BRAZIL, 2017b). In 2018, the situation of vulnerability arising from the migratory flows caused by the humanitarian crisis in Venezuela was recognized (BRAZIL, 2018b). As such, fees for obtaining documents for migratory regularisation were exempted (BRAZIL, 2018k), emergency assistance was established for the reception of people in a situation of vulnerability (BRAZIL, 2018g), and the requirement of certain documents for migratory regularisation was waived (BRAZIL, 2018j). Once migration was recognised as a matter of public policy that required decisions and resource allocation, the federal government created Operation Welcome to organise the reception of migrants and their integration (BRAZIL, 2018f). It also created federal subcommittees for Reception, Identification and Screening, Interiorisation, Health and Reception to deal with the issue of Venezuelans at the government level (BRAZIL, 2018a). In 2019, through the formal recognition of the seriousness of human rights violations in Venezuela, the granting of refuge and asylum to Venezuelans was facilitated (ACNUR, 2019).

Operation Welcome involved more than a hundred civilian institutions, international agencies and companies. Shelters were set up in Pacaraima and Boa Vista in the state of Roraima, and Manaus, in the state of Amazonas. The reception of migrants was orderly and allowed for initial humanitarian assistance to be delivered to both those who would remain in shelters as well as those who would continue their journeys elsewhere. In October 2022, there was an average of 9,374 Venezuelans using the shelters and transit centres (BRAZIL, 2022a). The Operation Welcome improved management systems that allowed the speedy provision of documents to migrants and, therefore, the basic rights guaranteed to them by law. In the same way, the system for processing requests for refugee status (Sisconare, acronym in Portuguese) accelerated the evaluation and granting of refugee status to those who requested it. The focus on internalisation resulted in the movement of more than 100,000 Venezuelans to other parts of Brazil by March 2023 (BRAZIL, 2023).

Despite Operation Welcome being led by the military, government discourse presented it as a humanitarian operation, and it has subsequently been recognised as a model by international agencies (interviews to the author, Roraima, Brazil, Oct. 2022). Moreover, the military operation to control borders was an attempt to avoid criminal organisations connected to migration entering/acting in Brazil as well as to channel migrants through legal routes (interview to the author, Roraima, Brazil, Oct. 2022) to maximise their access to support. In 2019, Sisconare (BRAZIL, 2019a) was established, and the National Immigration Council

was created (BRAZIL, 2019b). Even when the federal government deployed police due to several hostile and xenophobic attacks on Venezuelans in Roraima, the security forces were more focused on protecting the migrants than on restricting their access (BRAZIL, 2018c,d,e).

Recognising the issue as being of public interest, the federal government adopted policies and practices that involved changing the migratory structure for both the reception and integration of immigrants. The use of the military and police personnel was not meant to restrict entry but rather to order it. The securitising discourse, linking migrants to an increase in crime, was restricted to the state of Roraima and did not resonate across the rest of the country. The tools used (decrees, resolutions, employment of military personnel) were confined to the political realm, and no exceptional measures were adopted, demonstrating that immigration was not securitised and remained in the politicisation field in the context of Brazil.

3. Colombia: politicising migration

Colombia has a land size of 1,138,910 square kilometres and its economy was ranked 39th in the world in 2018 (LONDON, 2018), at the height of Venezuelan migration into the country. The number of Venezuelans entering the country fluctuated from 291,539 in 2014 to 329,478 in 2015, 378,965 in 2016, 796,234 in 2017, 1,359,815 in 2018, 1,095,706 in 2019, 189,883 in 2020 and 260,628 in 2021 (PUBLIC TABLEAU, 2021). With a population of 49,661,056 in 2018, the total influx of more than 2 million Venezuelans had a strong impact on the country, particularly in the border provinces and the capital Bogotá, which received the largest number of migrants. Colombia had not experienced a mass arrival of migrants before; on the contrary, for decades it had seen its nationals migrate abroad and the country lacked the necessary infrastructure to deal with the phenomenon. This generated concern and reaction across much of the country with regard to migrants. Governments at all levels, from municipal to federal, had to adapt and structure a specific form of governance to address the problem. The initial reception of migrants was disorganised and initial humanitarian assistance came from local initiatives (municipalities and civil society institutions) (interviews to the author, Bogota and Barranquilla, Feb. 2023).

People involved with the management of Venezuelan migration identify two distinct large waves in the movement of Venezuelans. The first, which began under the Chavez government, was composed of people with resources who migrated to Colombia and invested in the country. The second, after the worsening of the crisis in Venezuela, involved people

with some schooling and resources, as well as those with low economic and educational levels. Between these waves, Colombia also experienced the return of Colombians who had migrated to Venezuela (or whose antecedents had migrated) in previous decades. This fact made Colombians receptive to Venezuelans, or, as popular sentiment would have it, "Venezuela has welcomed Colombians before, so now is the time for us to reciprocate" (interview to the author, Barranquilla, Feb. 2023). In particular, the border departments and the northern coastal areas such as Magdalena and Atlántico, from where most of Colombians left for Venezuela, tended to be more receptive to migrants.

When the influx increased, President Santos reinforced the need for generosity and solidarity with Venezuelans and the rejection of xenophobia and discrimination (COLOMBIA, 2017a). However, he emphasised a policy of zero tolerance for crimes committed by Venezuelans (COLOMBIA, 2018b) and took action aimed at the maintenance of order - such as introducing policies on the use of public spaces, control of prostitution, illegal migration, and smuggling (COLOMBIA, 2018a). Although several episodes of xenophobia and discrimination against Venezuelans were reported throughout the country (e.g. EL TIEMPO, 2019a,b), the Colombian governments maintained the discourse against hostile attitudes toward Venezuelans (COLOMBIA, 2018a).

Surveys on the perception of migration carried out by the Venezuela Migration Project have shown that 62% of respondents believed that Venezuelan migration had led to increasing poverty levels, while only 34% believed that the migrants represented an opportunity for development. 72% also considered that migratory irregularity implies greater crime or citizen insecurity, and between 59% and 61% perceived Venezuelans as untrustworthy (PROYECTO, 2021).

When the Venezuelan influx increased, the government allocated financial resources for humanitarian aid in response to the crisis in Venezuela (COLOMBIA, 2017b) and created the Special Stay Permit (PEP) for Venezuelan migrants (COLOMBIA, 2017c). In 2018, the government established the Administrative Registry of Venezuelan Migrants (COLOMBIA, 2018c) and required criminal records checks in order to obtain the PEP (COLOMBIA, 2018d). In 2019, at the same time that a special and exceptional procedure for children of Venezuelans – either in a regular migratory situation or in the process of applying for refugee status – was established (COLOMBIA, 2019a), and control standards were strengthened (COLOMBIA, 2019b). In 2021, the Temporary Protection Permit (PPT) (COLOMBIA, 2021a) and the Comprehensive Migration Policy (IMP) were created (COLOMBIA, 2021b).

The government has tried to improve the existing systems for managing the migratory crisis, however, the waiting times for acquiring documentation for both the PPT and the refugee status are still lengthy (interview to the author, Bogota, Feb. 2023). The Interagency Group on Mixed Migration Flows (GIF) was created in 2016 as a coordination platform for migration management. The Colombian government created the Border Management agency in 2017 to deal with Venezuelan migration, linked directly to the Presidency of the Republic in order to facilitate the various connections and coordination with other ministries and secretariats. In 2021, the Border Management agency was replaced by an Office linked to the Ministry of Foreign Affairs, which disappeared with the election of President Petro (interview to the author, Bogota, Feb. 2023). Cities that received a large influx of Venezuelans and returning Colombians adopted their own initiatives such as the creation of integrated centres (for example, in Bogotá and Barranquilla). The positive outcomes of these centres led the government to encourage other cities to do the same. In addition, as of the end of 2018, coordination desks were set up in several cities (interview to the author, Bogota, Feb. 2023).

The Colombian government emphasised regularising the situation of migrants and combating illegal entry to the country, which is particularly difficult given the country's extensive land border with Venezuela and the difficulty Venezuelans face in obtaining the documents necessary for legal entry. Thus, a large proportion of migrants entered (or still enter) illegally and, as such, were not subject to the rights that Colombian law guarantees to legal migrants. At the peak of the migration wave, the military were sent to reinforce patrols on the border crossings (THE GUARDIAN, 2018).

According to the above description, we cannot conclude that immigration has been securitised in the case of Colombia. By recognising the issue as being of public interest, various levels of government have adopted policies and practices that involved changes in the migratory structure for the management of the flow. The reinforcement of the military at the border was meant to curb irregular entry and combat crimes associated with it, not to restrict access. The securitising discourse, linking migrants to an increase in crime, was restricted to particular authorities and individuals, in the same way that cases of discrimination and xenophobia were not widespread. Despite public opinion presenting prejudice in relation to immigrants, the evidence does not allow us to link this negative opinion with the securitisation of the issue. Moreover, and despite shortcomings, the tools used for crisis management remained in the political realm and no exceptional measures were adopted to address migrants as a security threat.

4. Ecuador

Ecuador lies on the route of those migrants intending to reach countries further to the south, as part of the so-called 'Andean Corridor' that begins at the Simon Bolivar international bridge (Colombia-Venezuela) and continues towards Argentina. The number of Venezuelans entering the country was 95,909 in 2015, 102,910 in 2016, 286,689 in 2017, 956,109 in 2018, decreasing to 509,510 in 2019, 12,173 in 2020 and 10,544 in 2021 (ECUADOR, 2021a). With a small territory of 256,370 square kilometres, an economy ranked 62nd in the world in 2018 (LONDON, 2018) - the high point of Venezuelan migration - and a population of just over 17 million inhabitants that year, the number of Venezuelan arrivals impacted the country, particularly in the border provinces and the capital Quito, which received the largest number of migrants. Ecuador was also fairly accustomed to the exit of its own nationals and the entry of Colombians because of the violence in their country, from the 1990s until approximately 2006 (ACNUR, 2014). In addition to being a route for Venezuelans who intended to go further south in the sub-continent, a proportion of them remained in the country. Unprepared to deal with the mass migration of Venezuelans, authorities at all levels had to adapt to address the issue of both the transit and the permanent residence of migrants in the country.

President Rafael Correa (2007-2017) kept good relations with Venezuelan governments, employing a rights-based discourse based on the non-criminalisation of human mobility (ECUADOR, 2015) and “solidarity” with “Venezuelan brothers” (ECUADOR, 2018d, my translation). Notwithstanding, relations with the Venezuelan government deteriorated and migration became subject to several changes.

The 2008 Constitution granted foreigners the same rights and duties as nationals and condemned discrimination on the basis of nationality (ECUADOR, 2008). In the wake of increased Venezuelan migration, in 2017 the Organic Law on Human Mobility was enacted, which regulated rights, obligations, institutional governance and legal mechanisms linked to migrants (ECUADOR, 2017). However, positive legislation in relation to migrants was compromised by actions that restricted their mobility. Ecuadorian authorities reinforced the focus on migratory control and security (RAMÍREZ, 2018).

In 2018, an emergency was declared along the border areas of Carchi, El Oro and Pichincha (ECUADOR, 2018e). The requirement of a passport for Venezuelans was brought in on 18 August 2018 (ECUADOR, 2018a). The measure was viewed as a means to restrict the entrance of Venezuelans to the country and was criticised for violating the Constitution,

the Human Mobility Law and international agreements. Consequently, it was revoked and replaced by an identity card (ECUADOR, 2018b), however migrants still needed to present a certificate of identity, which in practice restricted entry into Ecuador. In January 2019, following a femicide that occurred in the city of Ibarra, the government began requiring criminal record certificates from the country of last residence for all Venezuelans (ECUADOR, 2019). The President also announced the creation of ‘brigades’ to check the legal situation of migrants on the streets, places of work and at the borders (RAMÍREZ et al, 2019). In July that year, the government began to require a temporary residence visa (ECUADOR, 2019). The new President Guillermo Lasso argued that national sovereignty was being threatened by illegal migration (ECUADOR, 2021b).

Negative attitudes towards migrants was apparent before the mass arrival of Venezuelans. Studies indicated that 93% of Ecuadorians were in favour of increasing border controls, 73% in favour of deporting migrants and 65% believing that foreigners generated insecurity (RAMÍREZ; ZEPEDA, 2014). A 2018 opinion poll indicated Venezuelan migration was believed to be the fifth greatest problem facing the country (CELAG, 2018). In addition to the perception that migrants were taking away employment opportunities from Ecuadorians, there was a tendency to blame Venezuelans for insecurity and the increase in delinquency (CUEVAS, 2018), which also explains why insecurity was rated as the second greatest problem facing the country. According to the Americas Barometer survey, 54% of Ecuadorian respondents expressed the belief that migrants worsened crime in the country, where 71% blamed migrants in general and 56% identified Venezuelan migrants in particular for having made crime worse (WORLD BANK, 2020).

In the country, applicants for international protection such as asylum seekers, refugees or stateless persons were granted a humanitarian visa until their status was recognised, and migrants could request temporary residence and then permanent residence. (ECUADOR, 2017). However, the documents required for a residence permit were difficult for Venezuelans to obtain and furthermore expensive, which restricted access to these categories of status. Thus, many migrants remained in an irregular situation in the country and were excluded from or granted limited access to basic rights and services (interview to the author, Quito, Apr. 2023).

The government created migration management mechanisms. Local emergency committees and asylum systems were established. In May 2018, the government launched the Human Mobility Plan in order to implement the 2017 law (ECUADOR, 2018c), and in

August, migration authorities reinforced staffing levels at the border to process arrivals (R4V, 2020). The National Bureau for Human Mobility was created to oversee, coordinate and evaluate the implementation of public policies at the inter-institutional level. Like any inter-agency coordination mechanism, it depended on the participation of the humanitarian community and government agencies to be effective. Moreover, the Working Group on Refugees and Migrants (WGRM) was created, led by UNHCR and IOM (NGOs) (interview to the author, Quito, Apr. 2023).

In the Ecuadorian case, Venezuelan migration was marked by two key moments. The political affinity between Presidents Correa and Chávez and the moderate migratory flow even allowed the signing of the Statute of Migration, a bilateral convention that facilitated the residence status of migrants, as well as the implementation of the MERCOSUR Residence Agreement and the South American Citizenship of UNASUR that allowed the free transit of Venezuelans in the country towards other countries in the region. When the flow increased, Venezuelans became a problem for the authorities and resulted in the reinforcement of control measures, increasing anti-migrant discourse, and the stigmatisation of and discrimination against this group (RAMÍREZ et al, 2019). Crucially, these measures were not restricted to politicisation. The association between Venezuelans and an increase in crime was used to declare an emergency in the provinces of Carchi, El Oro and Pichincha, followed by the requirement of passports to enter and stay in the country as well as the reinforcement of border control. With these measures, the border was in practice closed, leaving Venezuelans with no realistic possibility of entry. The requirements of the identity card with its validity certificate and a clean criminal record were also clearly aimed at curtailing entry. Moreover, the context in which this particular state of emergency was triggered allows us, according to the narrative above, to conclude that there was a securitisation of immigration. The securitising discourse linking migrants to an increase in crime also registered in opinion polls. As negative perceptions of Venezuelan migrants existed before the crisis, it is more likely that the authorities took advantage of the crisis by securitising migration rather than audiences having assimilated and legitimised this securitisation. This was because there were reactions against the measures which caused some of the measures to be changed.

5. Peru

The number of Venezuelans entering Peru over the course of the migration crisis ranged from 223,158 in 2017, to 814,821 in 2018, 440,925 in 2019, 15,523 in 2020 and 5,177

in 2021. With a territory of 1,285,220 square kilometres, Peru had a population of 31,989,265 and an economy ranked 51st globally (LONDON, 2018) at the peak of Venezuelan migration in 2018. In this context, the number of Venezuelans arriving in the country had an impact, especially in border provinces and Lima, the capital city, which received the highest number of migrants. Located in the 'Andean Corridor', Peru was both a route for migrants heading further south and a place for migrants to stay. Without the infrastructure to deal with the mass migration of Venezuelans, authorities at all levels had to adapt to address the issue.

Peru traditionally held a positive stance on migration. As regards to Venezuelans, in 2017, President Pedro Kuczynski emphasised the extension of the temporary stay permit for “Venezuelan brothers and sisters” who were “welcome” (PERU, 2017c, my translation). Peruvian legislation was regarded as an advance in terms of human rights; a paradigmatic model of humanitarian reception and hospitality (SAID; JARA, 2020) due to the way they facilitated the regularisation of migrants. However, after the resignation of Kuczynski in March 2018, President Martín Vizcarra adopted a more restrictive approach to migration policy (SAID; JARA, 2020). From August 2018, passports became mandatory entry documents, apart from certain exceptions for vulnerable persons (OIM, 2019). The following year, a humanitarian visa was also required (extended in 2021) (PERU, 2021). The border with Venezuela was closed, the policing of migration control posts increased, and a ‘clean card’ became a requirement for the entry and permanence of Venezuelan migrants in the country. Around 200 Venezuelans have been expelled from the country, on four occasions in 2019 charged for crimes and falsifying documents in relation to criminal records (REUTERS, 2019).

In Peru, therefore, the association between Venezuelan immigration and crime became significantly more pronounced as the number of migrants increased. In fact, “deteriorating public opinion likely had a significant effect on Vizcarra’s framing of, and policy response to, Venezuelan immigration”, even though the immigration-insecurity link was “based on oversimplification and prejudice, rather than on facts” (SAID; JARA, 2020, p. 14). Although authorities kept the discourse of “support for our Venezuelan brothers and sisters to tend to their most basic needs” (PERU, 2019, my translation), some politicians continued with pronouncements on strict migratory control (LA REPUBLICA, 2020) and the expulsion of migrants (EL COMERCIO, 2021).

Surveys conducted in late 2018 and 2019 in Lima indicate that the number of people with negative opinions of and attitudes towards Venezuelans has increased. 81% of

respondents considered Venezuelans to be involved in criminal offences (IOP & IDEHPUCP, 2020). Ipsos research in April 2019 indicated that 67% of Lima residents were against Venezuelan migration in general, and 54% because it increased the delinquency (EL COMERCIO, 2019). The association of migration with delinquency and insecurity contributes to xenophobia, criminalisation and victimisation of migrants. Surveys carried out by the UNHCR showed that 70% of Peruvians considered Venezuelan displacement to have had a negative impact, emphasising the increase in citizen insecurity and crime (63%), a higher level of informality and fewer jobs in the country (39%). Only 8% considered the arrival of Venezuelan refugees and migrants to have had a positive impact (ACNUR, 2021).

In 2017, the Temporal Permanence Permit (PTP) and the migratory status of 'special residence' were created (PERU, 2017a). The PTP became the most common form of regularisation, permanence, and access to rights and work for Venezuelans. The Act of Extraordinary-Provisional Work Permit allowed Venezuelans to work legally while in the process of obtaining the PTP (PERU, n/d). However, they could only obtain the PTP if they had arrived before 31 October 2018 (with a deadline for obtaining it by 31 December of that year), which restricted the options for regularising their status. As a result, from November of that year, more and more Venezuelans began to apply for asylum as they could not obtain the PTP (OIM, 2019). Although the government sought to improve its management systems, the volume of applications caused delays in decisions and limited access to public services. For instance, applying for asylum or PTP did not give access to the public health system (with the exception of pregnant women and children under five), social programmes or integration opportunities (OIM, 2019).

In 2017, the government launched the National Migratory Policy 2017-2025 to respond to the entire migration cycle and ensure interinstitutional and intergovernmental articulation (PERU, 2017b). The country also counted on a Permanent Multisectoral Commission, titled the Intersectoral Working Table for Migration Management (MTIGM), which was created in 2011. In addition, UNHCR, IOM and humanitarian partners established the Working Group on Refugees and Migrants (WGRM) in April 2018 as a platform for coordinating the response. The Special Commission for Refugees was created and established a post at the Binational Border Care Centre in Tumbes (OIM, 2019).

In this way, Peruvian authorities recognized migration as a problem that required policies and mechanisms for management. The association between Venezuelans and deteriorating public security was used by the Vizcarra government to justify the adoption of

restrictive measures, including the closure of borders at certain times. The requirements for passports, criminal records and humanitarian visas were clearly aimed at reducing entry. Although the measures adopted were not above and beyond those legally foreseen, the form and context in which they appeared allow us to conclude that they contributed to the securitisation of immigration. Even before these measures, the discourse of securitisation existed in negative public opinions that associated migrants with public insecurity. This fact, plus the political crises that Peru suffered in the midst of Venezuelan migration, created an opportunity for securitisation to legitimise government in front of the population. At the end of April 2023, amidst a serious political crisis, the Peruvian government decreed a new state of emergency and militarisation of the borders to combat the insecurity caused by the Venezuelan migratory crisis (CRAVEIRO, 2023). In any case, and despite efforts to improve the management of migration, securitisation caused damage to Venezuelan migration in the country.

Conclusions

The securitisation of migration involves the perception that migration is a threat (existential or otherwise). This perception is proposed by a securitising actor, and is diffused through discourses and practices (including institutional ones) that deal with migration through regular and exceptional means. The extent to which migration is securitised also depends on whether or not audiences accept or acquiesce the discourse. While the processes of politicisation and/or securitisation are analytically complex, this research has focused on particular elements of the politicisation and securitisation of immigration to focus on four South American countries.

Firstly, the governments of Brazil, Colombia, Ecuador and Peru all generally paid attention to Venezuelan immigration and took positions on policy in the field due to the magnitude of the phenomenon. All countries shifted their immigration policy by creating and/or modifying norms and institutions to address the crisis. While in Brazil norms changed for the better, and the authorities endeavoured to facilitate the reception and integration of Venezuelans, in Colombia greater emphasis was placed on facilitating regularisation and combating irregular migration. By contrast, in Ecuador and Peru, norms were clearly adopted with the aim of restricting the movement of Venezuelans. Secondly, public opinion followed different logics. In Brazil, negative perceptions of migrants were concentrated in the region with the most Venezuelans and did not resonate in the rest of the country. In the other three

countries, the broader public already had negative opinions on immigration. This was more pronounced in Ecuador and Peru, particularly in relation to the association between migrants and crime and delinquency. The impact of public sentiments on political decisions is important however it is not within the scope of this paper, and should instead be addressed separately in future research. What can be said is that these findings show that the nexus between immigration and security varies by country as well as decisions on the issue. In Brazil, the military was deployed to lead a specific operation to deal with migrants, however, neither government discourse nor public perceptions indicated that the issue was undergoing securitisation, as it remained firmly in the field of politicisation. In Colombia, the military and police were sent to the borders to reinforce security measures, and authorities emphasised a zero tolerance on crimes and required the regularisation of migrants. Despite this, discourses and practices did not indicate a securitisation of the issue, which also remained in the political domain. When the number of Venezuelans entering Ecuador and Peru increased, authorities started to emphasise their impact on public security, Venezuelans were deported, borders were temporarily closed, and norms restricting the movement were adopted. Discourses on public safety resonated with public opinion and were influenced by negative sentiments already present among the population. Consequently, the issue was securitised in the sense that immigrants were seen as a threat to public safety. The conceptual/theoretical framework, empirical data, and initial findings are summarised in the table below.

Table 1 – Politisation and securitisation of migration in Brazil, Colombia, Ecuador and Peru

	BRAZIL	COLOMBIA	ECUADOR	PERU
Object of Reference (what is existentially threatened)	Immigrants, The State (due to criminal organisations and crimes associated with migration)	Immigrants, Society (due to immigration compromising on public security)	Society (due to immigration compromising on public security)	Society (due to immigration compromising on public security)
Securitisers (who declare the threat)	Brazilian authorities	Colombian authorities	Ecuadorian authorities	Peruvian authorities
Functional Actors (who influences decisions)	Armed Forces, Police, Civil society, International Agencies	Armed Forces, Police, Civils Society, International Agencies	Armed Forces, Police, Civils Society, International Agencies	Armed Forces, Police, Civil society, International Agencies
Discourse	Positive toward migrants, Negative discourse localised in the North	Positive toward regular migrants, Negative towards irregular migrants	Positive turned negative by associating migrants with public safety	Positive turned negative by associating migrants with public safety
Norms	Positive toward migrants	Predominantly positive with moments of restriction	Positive turned restrictive	Positive turned restrictive
Emergencies; Measures	Operation Welcome for reception and integration. Operation Control targeting criminal organisations and crimes associated with migration	Military and police reinforcing security at the borders	Deportations, temporary border closures, State of emergency in departments of the borders	Deportations, temporary border closures
Audience (engagement on the issue)	Low level	High level	High level	High level

Conclusion	Migration was politicised	Migration was politicised	Migration was securitised	Migration was securitised
------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------

Finally, it is interesting to note that the political context influenced the posture of governments. The Colombian government was a key factor in the migratory crisis due to its regular dealings with the Venezuelan regime. For example, President Duque ignored Maduro's government in January 2019, considered him a dictator, broke diplomatic relations with the country and recognised the self-proclaimed president Juan Guaidó. President Moreno broke diplomatic relations with Venezuela as result of disagreements regarding the figures of migrants (BBC, 2018). In Peru, an internal political crisis that led to three changes in the Presidency between March 2018 and November 2020 certainly influenced the posture adopted on Venezuelan migration. In Brazil by contrast, and despite both the governments of president Temer and Bolsonaro being opposed to Maduro's government, the treatment of Venezuelan migrants was rather positive. Going beyond the focus of the paper, the different mechanisms applied to immigration and their consequences should also be part of the sequence of analysis. Similarly, future studies will consider the role of the media in contributing to the politicisation and/or securitisation of migration as well as other possible triggers that result in securitisation.

References

ACNUR Peru. **Estudio de Opinión sobre la Población Extranjera en el Perú**. 2021. Disponível em: <https://www.acnur.org/60b8502f4.pdf>. Acesso em: 02 fev 2022.

ACNUR. **Informe Anual 2013**. 2014. Disponível em: <http://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2014/9723.pdf?view=1>. Acesso em: 02 fev 2022.

ACNUR. **ACNUR parabeniza Brasil por reconhecer condição de refugiado de venezuelanos com base na Declaração de Cartagena**. 29 jul 2019. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2019/07/29/acnur-parabeniza-brasil-por-reconhecer-condicao-de-refugiado-de-venezuelanos-com-base-na-declaracao-de-cartagena/>. Acesso em: 02 fev 2022.

BALZACQ, Thierry. **Securitization Theory: How Security Problems Emerge and Dissolve**. London: Routledge, 2011.

BALZACQ, Thierry. Securitization Theory: past, present, and future. **Polity**, v. 51, n. 2, 2019, p. 331-348. Doi 10.1086/701884.

BBC. **Ecuador y Venezuela expulsan mutuamente a sus máximos representantes diplomáticos**. 18 out 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45908305>. Acesso em: 02 fev 2022.

BIGO, Didier. Security and Immigration: Toward a Critique of the Governmentality of Unease. *Alternatives*, v. 27, 2002, p. 63-92.

BOURBEAU, P. **The Securitization of Migration. A Study of Movement and Order.** London: Routledge, 2011.

BRAZIL. **Resolução Normativa nº 126.** Brasília, 2 mar 2017a. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/11016.pdf>. Acesso em: 13 mar 2022.

BRAZIL. **Lei n. 13.445.** Brasília, 24 Mai 2017b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/113445.htm. Acesso em: 02 fev 2022.

BRAZIL. **Presidente da República, Michel Temer.** 72º Sessão da AG da ONU. New York, 19 set 2017c. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/presidente-da-republica/presidente-da-republica-federativa-do-brasil-discursos/discurso-do-presidente-da-republica-michel-temer-na-abertura-do-debate-geral-da-72-sessao-da-assembly-a-geral-da-onu-nova-york-19-de-setembro-de-2017>. Acesso em: 13 mar 2022.

BRAZIL. Comitê Federal de Assistência Emergencial. **Resolução nº 1.** Brasília, 26 mar 2018a. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/resolu%C3%A7%C3%B5es_do_Comit%C3%AA_Emergencial/RESOLU%C3%87%C3%83O_N%C2%BA_1_DE_26_DE_MAR%C3%87O_DE_2018.pdf. Acesso em: 1 fev 2023.

BRAZIL. **Decreto nº 9.285.** Brasília, 15 fev 2018b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/d9285.htm. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Decreto Presidencial nº 9.483.** Brasília, 28 ago 2018c. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/d9483.htm. Acesso em: 01 fev 2023.

Brazil. **Decreto Presidencial nº 9.501.** Brasília, 11 set 2018d. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/D9501.htm. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Decreto Presidencial nº 9.543.** Brasília, 29 out 2018e. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/D9543.htm. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Diretriz Ministerial nº 3.** Brasília, 28 fev 2018f. Disponível em: https://www.gov.br/defesa/pt-br/assuntos/exercicios-e-operacoes/operacoes-conjuntas/operacao-acolhida/arquivos/diretriz-no-3_operacao-acolhida.pdf. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Lei nº 13.684.** Brasília, 21 jun 2018g. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/27409248/publicacao/27409396>. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Ministro das Relações Exteriores, Aloysio Nunes Ferreira.** AG da OEA. Washington, 4 jun 2018i. Disponível em:

<https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-proferido-pelo-ministro-das-relacoes-exteriores-aloyzio-nunes-ferreira-por-ocasio-do-48-periodo-ordinario-de-sesoes-da-assembleia-geral-da-oea-washington-4-de-junho-de-2018>. Acesso em: 02 fev 2022.

BRAZIL. **Portaria Interministerial nº 15**. Brasília, 27 ago 2018j. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/portarias/PORTARIA_INTERMINISTERIAL_N%C2%BA_15_DE_27_DE_AGOSTO_DE_2018.pdf. Acesso em: 1 fev. 2023. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Portaria nº 218**. Brasília, 27 fev 2018k. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/portarias/PORTARIA_N%C2%BA_218_DE_27_DE_FEVEREIRO_DE_2018_1.pdf. Acesso em: 1 fev 2023.

BRAZIL. CONARE. **Resolução Normativa nº 29**. Brasília, 14 jun 2019a. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/resolu%C3%A7%C3%B5es_CONARE/RESOLU%C3%87%C3%83O_NORMATIVA_N%C2%BA_29_DE_14_DE_JUNHO_DE_2019.pdf. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Decreto nº 9.873**. Brasília, 27 jun 2019b. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/Leis%20e%20decretos%20-%20legisla%C3%A7%C3%A3o/DECRETO_N%C2%BA_9.873_DE_27_DE_JUNHO_DE_2019.pdf. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. Ministério da Defesa. EMCFA. Força-Tarefa Logística Humanitária (Operação Acolhida). **Sumário Diário de Situação n. 286/22** – FT Log Hum. 13 out 2022a.

BRAZIL. Subcomitê Federal para Recepção, Identificação e Triagem dos Imigrantes. **Migração Venezuelana. Janeiro 2017 – Dezembro 2022**. Brasília. 2022b. Disponível em: https://brazil.iom.int/sites/g/files/tmzbd11496/files/documents/Informe_Migracao-Venezuelana_Jan2017-Dez2022.pdf. Acesso em: 01 fev 2023.

BRAZIL. **Operação Acolhida atinge a marca de 100 mil refugiados e migrantes venezuelanos interiorizados em 930 municípios do Brasil**. Brasília, 30 mar 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mds/pt-br/noticias-e-conteudos/desenvolvimento-social/noticias-desenvolvimento-social/operacao-acolhida-atinge-a-marca-de-100-mil-refugiados-e-migrantes-venezuelanos-interiorizados-em-930-municipios-do-brasil>. Acesso em: 25 abr 2023.

BUZAN, Barry; WAEVER, Ole; DE WILDE, Jaap. **Security - A New Framework for Analysis**. Lynne Rienner, 1998.

CALIL, Lucas; RUEDIGER, Tatiana; BARBOZA, Polyana. Análise de redes sobre imigrantes venezuelanos aponta para o desafio migratório em Roraima. **FGV DAPP**. 2018. Disponível em: <http://ompv.eceme.eb.mil.br/images/movmig/movpop/RedesImigraVenezueRoraimaFGVDAPP.pdf>. Acesso em: 25 jun 2023.

CARRASCOSA, María Isolda Perelló. Aproximación teórica al concepto de securitización de la política migratoria. Século XXI. **Revista de Ciências Sociais**, v. 8, n. 1, 2018, p. 266-311.

CELAG. **Situación Política de Ecuador**. Nov. 2018. Disponível em: <https://www.celag.org/wp-content/uploads/2018/11/Informe-SITUACION-POLITICA-Ecuador-CELAG.pdf>. Acesso em: 30 mar 2023.

CHOUCRI, N. Migration and security: Some key linkages. **Journal of International Affairs**, v. 56, n. 1, 2002, p. 97–122.

COLOMBIA. **Declaración del Presidente Juan Manuel Santos - Cúcuta**. 2017a. Disponível em: <http://es.presidencia.gov.co/discursos/170428-Declaracion-del-Presidente-Juan-Manuel-Santos-al-termino-de-la-mesa-de-seguridad-en-Cucuta>. Acesso em: 17 mar 2022.

COLOMBIA. **Ley 1.873**. 2017b. Disponível em: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=85679>. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Resolución 5.797**. 25 Jul. 2017c. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/resolucion_minrelaciones_5797_2017.htm. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Declaración del Presidente Juan Manuel Santos - Arauca**. 2018a. Disponível em: <http://es.presidencia.gov.co/discursos/180210-Declaracion-del-Presidente-Juan-Manuel-Santos-al-termino-del-Consejo-de-Seguridad-celebrado-en-Arauca>. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Declaración del Presidente Santos**. 2018b. Disponível em: <http://es.presidencia.gov.co/discursos/180208-Declaracion-del-Presidente-Santos-al-termino-de-la-reunion-sobre-la-situacion-migratoria-en-la-frontera-con-Venezuela>. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Decreto 542**. 2018c. Disponível em: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=85642>. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Resolución 10064**. 3 dez 2018d. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/resolucion_minrelaciones_10064_2018.htm. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Ley 1.997**. 16 set 2019a. Disponível em: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=100253#:~:text=Establece%20un%20r%C3%A9gimen%20especial%20y,fin%20de%20prevenir%20la%20apatridia>. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Resolución 3.167**. 25 out 2019b. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/resolucion_uاعمc_3167_2019.htm. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Decreto 216**. 1 mar 2021a. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/decreto_0216_2021.htm. Acesso em: 15 abr 2022.

COLOMBIA. **Ley 2.136**. 4 ago 2021b. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/ley_2136_2021.htm. Acesso em: 15 abr 2022.

CRAVEIRO, Rodrigo. Peru decreta estado de emergência e fronteiras serão militarizadas por 60 dias. **Correio Braziliense**, 28 abr 2023. Disponível em: correio braziliense.com.br/mundo/2023/04/5090465-peru-decreta-estado-de-emergencia-e-fronteiras-serao-militarizadas-por-60-dias.htm. Acesso em: 25 mai 2023.

CUEVAS, E. Reconfiguración social en Lima: entre la migración y la percepción inseguridad. **Urvio**, 23, 2018, p. 73-90. Disponível em: <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/urvio/issue/view/167>. Acesso em: 17 jun 2022.

ECUADOR. **Constitución de la Republica del Ecuador**. 2008. Disponível em: https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. **Presidente (2007-2017: Rafael Correa)**. AG Naciones Unidas. New York, 27 set 2015.

ECUADOR. **Ley Orgánica de Movilidad Humana**. 2017. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/10973.pdf>. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. MREMHU. **Acuerdo Ministerial 000242**. 2018a. Disponível em: https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2018/09/acuerdo_ministerial_242_pasaportes_venezolanos.pdf. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. MREMHU. **Acuerdo Ministerial 00244**. 2018b. Disponível em: https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2019/02/acuerdo_ministerial_244_de_documento_de_identidad_venezolanos_2018.pdf. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. MREMHU. **Plan de Movilidad Humana**. Quito, mai 2018c.

ECUADOR. **Presidente (2017-2021: Lenín Moreno Garcés)**. AG Naciones Unidas. Nova Iorque, 25 set 2018d.

ECUADOR. **Resolución n. 152**. Quito, 9 Aug. 2018e. Disponível em: https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2020/07/resolucion_152_estado_de_emergencia_2018.pdf. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. MREMHU. **Acuerdo Interministerial 0103**. 2019. Disponível em: https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2019/09/acuerdo_ministerial_103_medidas_migratorias_a_favor_de_ciudadanos_venezolanos0169571001567716139.pdf. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. Ministerio de Gobierno. **Nacionalidad Y Puerto Mes A Mes Para Pagina Web Del MDI 2010 – 2020**. 2021a. Disponível em: <https://www.ministeriodegobierno.gob.ec/nacionalidad-y-puerto-mes-a-mes-para-pagina-web-del-mdi-2010-20203/>. Acesso em: 25 jun 2022.

ECUADOR. 2021b. **Guillermo Lasso Mendoza**. Posesión del Nuevo Ministro de Defensa. Quito, 18 Oct.

Ecuador. Ministerio del Interior. **Migración Ecuador**. 2023. Disponível em: <https://www.migracion.gob.ec/>. Acesso em: 8 mai 2023.

EL COMERCIO. **El 67 de limeños no está de acuerdo con la inmigración venezolana al Perú.** 2019. Disponível em: <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/67-limenes-acuerdoinmigracion-venezolana-peru-noticia-630720-noticia/>. Acesso em: 17 ago 2022.

EL COMERCIO. **Pedro Castillo anuncia decreto supremo para que extranjeros que cometan delitos se retiren del país en 72 horas.** Lima, 21 mai 2021. Disponível em: <https://elcomercio.pe/politica/elecciones/pedro-castillo-anuncia-decreto-supremo-para-que-extranjeros-que-cometieron-delitos-se-retiren-del-pais-en-72-horas-peru-libre-nndc-noticia/>. Acesso em: 17 ago 2022.

EL TIEMPO. **Hay mafias que controlan el contrabando desde Venezuela.** 16 abr 2019a. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/el-alcalde-de-arauca-asegura-que-hay-mafias-que-est-an-controlando-el-contrabando-desde-venezuela-350356>. Acesso em: 17 ago 2022.

EL TIEMPO. **La migración venezolana no afecta la seguridad de Medellín.** 24 fev 2019b. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/la-migracion-venezolana-no-afecta-la-seguridad-de-medellin-330288>. Acesso em: 17 ago 2022.

FARNY, E. Implications of the Securitisation of Migration. **E-International Relations**. 2016. Disponível em: <https://www.e-ir.info/2016/01/29/implications-of-the-securitisation-ofmigration/>. Acesso em: 15 mar 2022.

GODOY, Roberto. Venezuela reativa unidades militares na fronteira. *OESP*. 4 dez 2016.

HELBLING, M. Framing Immigration in Western Europe. **Journal of Ethnic and Migration Studies**, v. 40, n. 1, 2013. p. 21-41.

IBRAHIM, M. The Securitization of Migration: A Racial Discourse. **International Migration**, v. 43, n. 5, 2005, p. 163-187.

IOP & IDEHPUCP. **Cambios en las Actitudes hacia los Inmigrantes Venezolanos en Lima-Callao 2018-2019.** Lima: PUC Perú, 2020. Disponível em: http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/169459/IOP_1119_01_R2.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 02 fev 2022.

LA REPUBLICA. **Venezolanos en Perú: proponen “estricto control migratorio” para frenar delincuencia.** 12 Jan. 2020. Disponível em: <https://larepublica.pe/sociedad/2020/01/13/venezolanos-en-peru-proponen-estricto-control-migratorio-para-frenar-delincuencia/>. Acesso em: 12 jan 2022.

LONDON, Emma. **GDP Rankings of the World’s Largest Economies.** Dez 2018. Disponível em: <https://ceoworld.biz/2018/12/28/gdp-rankings-of-the-worlds-largest-economies-2019/>. Acesso em: 22 jan 2022.

LUŠA, D.; BAŠIĆ, F.; RUKAVINA, B. European Migration Crisis: Political Discourse, Construction of Stereotypes and Securitisation of Migrations at the University of Zagreb. **Teorija In Praksa Let**, 55, fev 2018.

MCDONALD, Matt. Securitization and the Construction of Security. **European Journal of International Relations**, v. 14, n. 4, 2008.p. 563-587. <https://doi.org/10.1177/1354066108097553>.

OIM. **Indicadores de Gobernanza de la Migración**. Perú. Genebra, 2019.

GIERSZEWSKI, Janusz; PIECZYOK, Andrzej. Public Security and Public Order – Conceptual and Institutional Scope. **Polish Political Science Yearbook**, 50, 2021, p. 1-14. <https://doi.org/10.15804/ppsy202126>.

PASETTI, F.; MONTSERRAT, C. Good migration governance is in need of new analytical tools. In LEBON-MCGREGOR, E. (ed.). **Can we govern migration better? NVVN Dossier**, 17 dez 2021. Disponível em: <https://nvv.nl/category/dossiers/>. Acesso em: 17 set 2022.

PERU. **Decreto Supremo N° 002-2017**. Lima, 3 jan 2017a. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/11018.pdf>. Acesso em: 5 mar 2022.

PERU. **Decreto Supremo N015-2017-RE**. 2017b. Disponível em: <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-aprueba-la-politica-nacional-migratoria-decreto-supremo-n-015-2017-re-1513810-1/>. Acesso em: 5 mar 2022.

PERU. **Presidente da República (2016-2018: Pedro Pablo Kuczynski)**. Mensaje a la Nación. Lima, 28 Jul. 2017c. Disponível em: <https://www.gob.pe/mensajepresidencial>. Acesso em: 5 mar 2022.

PERU. **Ministro de Relações Exteriores (2019-2020: Gustavo Adolfo Meza-Cuadra Velásquez)**. Lima, 6 ago 2019. Disponível em: <https://www.gob.pe/institucion/rree/noticias>. Acesso em: 5 mar 2022.

PERU. **Resolución Ministerial N.º 0207-2021/RE**. 6 jul 2021. Disponível em: <https://www.gob.pe/institucion/rree/normas-legales/2007440-0207-2021-re>. Acesso em: 5 mar 2022.

PERU. Migraciones. **Acta de permiso de trabajo extraordinario provisional**. N/D. Disponível em: <https://migracionesonline.com/acta-de-permiso-de-trabajo-extraordinario-provisional/>. Acesso em: 7 fev 2023.

PROCESO DE QUITO. **Declaración**. Quito, 4 set 2018a. Disponível em: <https://www.procesodequito.org/sites/g/files/tmzbd1466/files/2020-11/Quito%20Declaration.pdf>. Acesso em: 5 mar 2022.

PROCESO DE QUITO. **Plan de Acción**. Quito, 23 nov 2018b. Disponível em: https://www.procesodequito.org/sites/g/files/tmzbd1466/files/2020-11/quito_ii.pdf. Acesso em: 5 mar 2022.

PROYECTO MIGRACIÓN VENEZUELA. **Percepción de los colombianos acerca de la población migrante: incidencia en las políticas públicas**. 2021. Disponível em:

https://s3.amazonaws.com/semanaruralvzla/documentos/1628115278_boletin_21_percepciOn.pdf. Acesso em: 5 mar 2022.

PUBLIC TABLEAU. **Flujos Migratorios – 2021**. Migración Colombia. 2021. Disponível em:

<https://public.tableau.com/app/profile/migracion.colombia/viz/FlujosMigratorios-2021/Inicio>. Acesso em: 5 mar 2022.

R4V. **RMRP Regional para Refugiados y Migrantes de Venezuela**. Enero-Diciembre, 2020.

R4V. **Refugees and Migrants from Venezuela**. Jan. 2023. Disponível em: <https://www.r4v.info/en/document/r4v-latin-america-and-caribbean-venezuelan-refugees-and-migrants-region-jan-2023-1>. Acesso em: 17 ago 2022.

RAMÍREZ, Jacques; YOHARLIS, Linares; USECHE, Emilio. (Geo)Políticas Migratorias, Inserción Laboral Y Xenofobia: Migrantes Venezolanos En Ecuador. In: BLOUIN, Cécile. **Después de la Llegada. Realidades de la migración venezolana**. Lima: Themis-PUCP, 2019.

RAMÍREZ, J.; ZEPEDA, B. El desafío de las poblaciones en movimiento. In RIVERA, Beatriz; MENA, Francisco. **Las Américas y el Mundo**. Quito: FLACSO, 2014.

RAMÍREZ, J. De la era de la migración al siglo de la seguridad: el surgimiento de “políticas de control con rostro (in)humano”. *Urvio*, 23, 2018, p. 10-28. Disponível em: <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/urvio/article/view/3745>. Acesso em: 17 ago 2022.

REUTERS. **Perú anuncia expulsión de miles de venezolanos con pasado criminal y endurece normas de ingreso**. Lima, 6 jun 2019. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/peru-venezuela-idLTAKCN1T72Z8>. Acesso em: 02 fev 2022.

SAID, V.; JARA, S. 2020. Reacting to Change within Change: Adaptive Leadership and the Peruvian Response to Venezuelan Immigration. *International Migration*, v. 60, n. 1, 57-76. <https://doi.org/10.1111/imig.12761>.

SCM. **Ministro Bernardo Paranhos Veloso**. Sessão Ordinária do Conselho Permanente. 15 dez 2016. Disponível em: <http://scm.oas.org/pdfs/2017/CP37043T.pdf>. Acesso em: 02 fev 2022.

OXFORD Bibliographies. **Securitization**. 2022. Disponível em: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199743292/obo-9780199743292-0091.xml?rskey=XXPF6P&result=1&q=securitization#firstMatch>). Acesso em: 7 jan 2023.

THE GUARDIAN. **Colombia and Brazil clamp down on borders as Venezuela crisis spurs exodus**. 9 fev 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/08/venezuela-migrants-colombia-brazil-borders>. Acesso em: 02 fev 2022.

van der BRUG, W., D'AMATO, G.; BERKHOUT J.; REUDIN, D. (eds). **The Politicisation of Migration**. Abingdon/New York: Routledge, 2015.

WORLD BANK. **Retos y oportunidades de la migración venezolana en Ecuador**. 2020. Disponível em: <https://documents1.worldbank.org/curated/en/453941593004490155/pdf/Retos-y-Oportunidades-de-la-Migracion-Venezolana-en-Ecuador.pdf>. Acesso em: 7 jan 2023.

O CICLO COMUM DE ESTUDOS E A RELAÇÃO SOCIEDADE, CULTURA E INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA NA EDUCAÇÃO SUPERIOR DA UNILA

Débora Villetti Zuck¹
DOI:10.29327/2336496.7.2-7

Resumo: O artigo trata da relação entre sociedade, cultura e integração da América Latina na educação superior da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), especialmente no Ciclo Comum de Estudos (CCE). Para tanto, foi realizado por meio de revisão bibliográfica, análise documental e pesquisa de campo com egressos dos cursos de graduação e docentes que atuaram neste Ciclo. Os processos formativos do CCE, que os estudantes de todos os cursos de graduação percorrem nos semestres iniciais, abrangem elementos culturais, expressos em conteúdos curriculares, que possibilitam a apropriação de conhecimentos da América Latina, da integração e de línguas, para além da área de formação. Os resultados obtidos apontam especificidades e um diferencial da instituição estudada em relação a outras instituições e, conforme os participantes da pesquisa, o CCE apresenta aspectos relevantes e desafios. Destaca-se que a UNILA é uma universidade estratégica e alternativa da integração latino-americana, entre os “povos”, que se propõe “solidária”, e uma expressão determinada e determinante da integração por meios educativos, responsável pela formação de profissionais e pela produção científica, com um papel relevante na elevação da cultura.

Palavras-chave: sociedade; cultura; educação superior; integração latino-americana; UNILA.

EL CICLO COMÚN DE ESTUDIOS Y LA RELACIÓN DE SOCIEDAD, CULTURA E INTEGRACIÓN LATINOAMERICANA EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR EN LA UNILA

Resumen: El artículo aborda la relación entre sociedad, cultura e integración de América Latina en la educación superior de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA), especialmente en el Ciclo Común de Estudios (CCE). Para ello, se realizó a través de revisión bibliográfica, análisis documental e investigación de campo con egresados de carreras de pregrado y docentes que trabajaron en este Ciclo. Los procesos de formación del CCE, por los que pasan los estudiantes de todas las carreras de pregrado en los semestres iniciales, abarcan elementos culturales, expresados en contenidos curriculares, que posibilitan la apropiación de conocimientos sobre América Latina, la integración y las lenguas, además de la área de formación. Los resultados obtenidos señalan especificidades y diferencias entre la institución estudiada en relación con otras instituciones y, según los participantes de la investigación, el CCE presenta aspectos relevantes y desafíos. Es de destacar que la UNILA es una universidad estratégica y una alternativa de la integración latinoamericana, entre los “pueblos”, que se propone “solidaria”, y es expresión determinada y determinante de la integración a través de la vía educativa, responsable por la formación de profesionales y la producción científica, con un papel importante en la elevación de la cultura.

Palabras clave: sociedad; cultura; educación universitaria; integración latinoamericana; UNILA.

THE COMMON CYCLE OF STUDIES AND THE RELATIONSHIP BETWEEN SOCIETY, CULTURE AND LATIN AMERICAN INTEGRATION IN UNILA HIGHER EDUCATION

Abstract: The paper deals with the relationship between society, culture and Latin American integration in higher education at the Federal University of Latin American Integration (UNILA), especially in the Common Cycle of Studies (CCE). For this, it was carried out based on bibliographic review, documentary analysis and field research with graduated students from undergraduate courses and teachers who worked in this Cycle. The formative processes of the CCE, which students entering undergraduate courses go through in the initial

¹ Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9294507735302497>.

semesters, encompass cultural elements, expressed in curricular content, which enable the appropriation of knowledge about Latin America, integration and languages, in addition to the area of training. The results obtained point out specificities and differences between the institution studied in relation to other institutions and, according to the research participants, the CCE presents relevant aspects and challenges. It is noteworthy that UNILA is a strategic university and an alternative to Latin American integration, among the “peoples”, which proposes to be “solidarity”, and a determined and determinant expression of integration through educational means, responsible for the training of professionals and the scientific production, with an important role in elevating culture.

Keywords: society; culture; higher education; Latin American integration; UNILA.

Introdução

A integração latino-americana é um processo sócio-histórico, com distintos níveis e âmbitos, e tema cuja base, no território brasileiro, está na Constituição, juntamente aos princípios fundamentais que regem as relações internacionais do país.

A educação superior é partícipe do processo de integração regional, em diferentes perspectivas e âmbitos. Cooperações, convênios, mobilidade acadêmica, formação de profissionais, atuação em escolas de fronteiras, pesquisas, redes, revistas, programas, eventos, entre outros, evidenciam um interesse de instituições, grupos, organizações e blocos por constituir e impulsionar mecanismos de integração latino-americana.

Especificamente na área da educação, a busca da integração latino-americana levou o governo brasileiro a formular uma política de aproximação com países e povos dessa latitude por meio da criação, em 2010, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Esta instituição federal de educação superior pública tem a integração latino-americana, o desenvolvimento regional e o intercâmbio cultural como parte do seu projeto universitário (BRASIL, 2010).

Este artigo² trata da relação entre sociedade, cultura e integração da América Latina na educação superior da UNILA, como o objetivo de compreender essa relação. O estudo centra-se, particularmente, na práxis³ do Ciclo Comum de Estudos (CCE), o qual compõe a formação acadêmica que todos os estudantes que ingressam nos cursos de graduação desta universidade percorrem nos semestres iniciais e é um diferencial em relação à maioria das instituições, pois abrange, entre outros, a cultura e os conhecimentos sobre a América Latina, a integração, o desenvolvimento da região e línguas.

² Resulta de parte da pesquisa de doutorado realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

³ A práxis remete à “unidade da teoria e da prática”, entre a produção de fins e conhecimentos e a atuação, a ação efetiva, a atividade material transformadora, as quais mantêm uma relação de dependência e de autonomia. (VÁZQUEZ, 2007, p. 257). É a “atividade teórico-prática; isto é, tem um lado ideal, teórico, e um lado material, propriamente prático, com a particularidade de que só artificialmente, por um processo de abstração, podemos separar, isolar um do outro” (VÁZQUEZ, 2007, p. 262).

Busca-se apreender como se delineia essa vinculação, a fim de contribuir para o conhecimento e a compreensão de especificidades da universidade. Destaca-se que, pesquisar a UNILA permite estudar questões fundamentais da atualidade, uma vez que o estudo histórico de uma instituição educacional singular não se explica por si mesma e se justifica ao trazer luz para a compreensão do fenômeno educativo geral (SANFELICE, 2008), bem como por abarcar as práticas da educação, suas representações, regulamentações e transformações no tempo e no espaço (CASTANHO, 2010).

O estudo, explicativo em relação ao objetivo, pois procura ir para além da descrição e da aparência do fenômeno pesquisado em termos de método, foi realizado a partir da seguinte metodologia: i) revisão bibliográfica, na qual aborda aspectos conceituais sobre a educação superior, a sociedade, a cultura, a integração da América Latina; ii) pesquisa documental, por meio da análise de documentos legais e publicações oficiais da universidade, tais como: a Lei nº 12.189, de 12 de janeiro de 2010, o Estatuto, o Regimento Geral, os Planos de Desenvolvimento Institucional (PDI), o Projeto Pedagógico do CCE, entre outros que estabelecem orientações para as práticas da comunidade universitária; e iii) pesquisa de campo⁴, por meio de questionários aplicados aos docentes que atuaram no CCE e aos egressos dos cursos de graduação da UNILA, a fim de conhecer as práticas educativas sobre a formação no CCE, para a apreensão da memória coletiva expressa no âmbito da instituição (CASTANHO, 2010).

Na apresentação, o artigo está organizado da seguinte forma: inicialmente, estão dispostas as primeiras aproximações aos conceitos de educação superior, sociedade, cultura e integração da América Latina; em seguida, o estudo adentra na UNILA e como tais conceitos se expressam na teoria e na prática, particularmente no CCE. Por fim, estão dispostas algumas considerações finais sobre a relação entre o objeto estudado.

1. Educação superior, sociedade, cultura e integração latino-americana: primeiras aproximações

O ser humano como sujeito histórico se constitui pelas relações sociais por meio do trabalho e, nessa perspectiva, a educação, o trabalho educativo, é o “ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e

⁴ Aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CHS) da UNICAMP, conforme Certificado de Apresentação para Apreciação Ética nº 25553319.1.0000.8142.

coletivamente pelo conjunto dos homens” (SAVIANI, 2013, p. 421-422).

Para Saviani (2011), a educação é uma atividade mediadora da prática social global, refere-se a uma sociedade determinada historicamente e sua preocupação é a elevação do nível cultural das massas. Em decorrência, as instituições de educação formal, como as universidades, são responsáveis pelo conhecimento elaborado, pelo saber sistematizado, pela cultura erudita, em suma, pela ciência.

Se o ser humano se desenvolve pela apropriação da cultura, cabe à educação garanti-la em suas formas mais complexas. A cultura é o conjunto da produção humana e, no caso da educação formal, os elementos culturais são traduzidos pelos conteúdos das diferentes áreas de conhecimento científico, artístico e filosófico. Dessa forma, o papel do ensino superior é o desenvolvimento da cultura superior⁵ e a formação de intelectuais de alto nível. A universidade pública é responsável pela formação de profissionais qualificados e pela produção científica, desempenha papel importante na elevação da cultura da população e estratégico no desenvolvimento nacional (SAVIANI, 2010).

Contudo, a história da universidade brasileira revela que ela “foi criada não para atender às necessidades fundamentais da realidade da qual era e é parte, mas pensada e aceita como um bem cultural oferecido a minorias” (FÁVERO, 2006, p. 19), isto é, restrita, elitizada e marcada pela dependência.

Conforme Fernandes (1979), a universidade era, e ainda é, uma instituição que surge como realidade histórico-social e extrai sua razão de ser da sociedade, nacional dependente, sendo definida e organizada para atender a missão cultural (transmissão e conservação do saber), investigadora (incremento e avanço do saber), técnico-profissional (formação, quantitativa e qualitativa) e social (que a mantém a serviço da sociedade).

A universidade é, então, “uma instituição social, científica e educativa” (CATANI; OLIVEIRA, 2002, p. 15). Como tal, realiza e exprime a sociedade de que é e faz parte, trata-se de “uma expressão historicamente determinada de uma sociedade determinada” e uma prática social que se estrutura em regulamentos, normas, valores (CHAUÍ, 2001, p. 35).

Como a sociedade atual está organizada em classes sociais, a educação, a cultura, a integração regional, só podem ocorrer na perspectiva de classe. Ora, a cultura é essencial na reprodução das relações sociais vigentes, da sociedade capitalista, da dependência face ao imperialismo, pois sua produção implica ideias, valores, princípios, entre outros, presentes em

⁵ Ou, melhor, universitária, no sentido empregado pela Venezuela, uma vez que a cultura da educação básica não é inferior.

distintas instituições, como as educativas (IANNI, 1979). Também é espaço de contradição.

No contexto contemporâneo, a universidade é caracterizada, genericamente, segundo Cunha (2004), entre outros aspectos, pela “produção intelectual institucionalizada mediante o estudo sistemático dos temas e problemas mais relevantes, tanto do ponto de vista científico e cultural, quanto regional e nacional” (BRASIL, 1996, p. 22). Mas, o que é importante para as distintas classes sociais que a constituem? E quem define o que é relevante?

Como se sabe, a universidade é uma instituição no âmbito da implementação das políticas educacionais para a garantia da educação, enquanto direito social e política pública – que emana do Estado, resultado de demandas sociais, expressa contradições e é mediatizada por lutas, pressões, conflitos e confrontos (NETTO, 2003) –, perpassada por projetos pedagógicos, societários, políticos e econômicos, como o de integração latino-americana.

No caso brasileiro, a integração desta região está definida na Carta magna: “A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações” (BRASIL, 1988, p. 5). Esse princípio deve reger as relações internacionais, a política externa, a participação em blocos regionais, como o Mercado Comum do Sul (MERCOSUL), bem como fundamentou a proposição de mecanismos em prol da integração latino-americana, como é o caso da UNILA.

O processo de integração entre regiões é parte da economia em nível mundial, ao movimento de formação de blocos entre países com interesses afins ou objetivos que isoladamente não conseguiriam atingir, com formas históricas distintas no âmbito do desenvolvimento do capitalismo dependente (FERNANDES, 1981) e periférico que caracteriza as formações sociais da região da América Latina e Caribe.

Diferentemente do ideário da Pátria Grande⁶, a integração entre 1950 e 1970 visava solucionar dificuldades enfrentadas pelas burguesias industriais e viabilizar o investimento estrangeiro na indústria (MARINI, 1993). Era uma estratégia de industrialização e desenvolvimento na proposta da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL)⁷ (SOUZA, 2012), para propiciar condições de ampliação de mercado e o processo de substituição de importações (ESTAY, 2001).

⁶ Alusão bolivariana, na independência do jugo da colonização espanhola, que a pátria era a América, mas esta não existiria se os países não estivessem livres e integrados, numa grande nação, capaz de enfrentar ameaças externas e inventar alternativas para os problemas internos.

⁷ Uma das precursoras da integração na região para impulsionar o desenvolvimento.

Com o projeto neoliberal⁸, a partir dos anos 1980 e 1990, a integração é “renovada”, a serviço da abertura comercial, de “derrubada” das barreiras nacionais, do livre comércio e do fluxo de mercadorias e pessoas (ESTAY, 2001). No marco do “regionalismo aberto”, “actúa como factor de competitividade, complementando la inserción en los principales mercados internacionales con el estímulo del comercio intrarregional” (CEPAL, 2010, p. 36).

A integração predominante, desde então, é a neoliberal, baseada na liberalização e abertura dos mercados para maior e melhor acumulação de capital (CARCANHOLO, 2014). A integração econômica ou, melhor, de viés comercial, concebida como via para o desenvolvimento, conduzida pelo âmbito governamental é a forma hegemônica mundialmente.

Por isso, para Marini (1991, p.5), “La integración debe dejar de ser un mero negocio, destinado tan sólo a garantizar áreas de inversión y mercados, para convertirse en un gran proyecto político y cultural”. Há, pois, uma disputa entre projetos que têm um conteúdo de classe antagônico: de incorporação e submissão ou de unidade na diversidade de povos e culturas que integram o continente (TOUSSAINT, 2009). Quer dizer, entre uma integração subordinada a interesses externos e alheios e, outra, alternativa.

O âmbito cultural, científico e educacional também é parte da integração e objeto de disputa. Nesse sentido, Manzur (2005) indica que, na América Latina, a vinculação entre as universidades e o processo de integração tem dimensões diversas, desde o impulso pelas elites intelectuais do “mundo universitário”, como objeto de estudo, ensino, pesquisa e extensão, até o desenvolvimento das próprias vias integracionistas. A UNILA é uma dessas vias.

2. UNILA: “diversos povos, diversas culturas, um único caminho”

Criada em 2010, dotada de autonomia didático-científica, administrativa, disciplinar e de gestão financeira e patrimonial, com sede em Foz do Iguaçu (UNILA, 2012), localizada na fronteira trinacional, entre Brasil, Argentina e Paraguai, a UNILA tem em vista a interação regional e a variedade étnica e cultural (UNILA, 2013a), aspectos que atravessam sua concepção, concretização e seu prosseguimento.

⁸ Forma histórica da ideologia liberal que, a partir do ideário do Consenso de Washington, orienta políticas de liberalização da economia, desregulamentação, privatização e na qual o setor financeiro é central. O conjunto de medidas adotadas, porém, não é algo novo, pois o Estado apenas aparentemente se afasta das relações econômicas (SODRÉ, 1997).

Esta universidade não existe isolada das relações sociais, nem se explica por si mesma, mas como parte das instituições de nível superior e das políticas educacionais do seu período, articulada à sociedade brasileira e direcionada à América Latina. Isso porque, na condição de instituição educativa, está correlacionada às condições sociais na qual emerge, aos destinatários e aos resultados que pretende atingir (SAVIANI, 2007).

Nesse sentido, o germe da UNILA está vinculado às proposições de constituição de um espaço regional de educação superior e da Universidade do MERCOSUL. Esta última, ao mesmo tempo em que, por um lado, explicitava a educação como direito e não como mercadoria, por outro, visava a ampliar o território de atuação, de desenvolvimento e crescimento desse bloco em nível mundial, na qual a universidade seria um espaço de formação de “capital humano” para integração (BRASIL, 2006). Porém, com a não aprovação dessa proposta pelo bloco, o Brasil cria o Instituto MERCOSUL de Estudos Avançados (IMEA), para aumentar o intercâmbio entre as instituições de educação superior da região, e a UNILA, voltada à integração latino-americana.

Assim, de formação da mão de obra (força de trabalho) para a integração no âmbito do MERCOSUL, com o IMEA e a UNILA a proposta se direcionou para a formação de quadros (IMEA, 2009), ou seja, de profissionais, e com visão crítica à integração comercial. De universidade do MERCOSUL para latino-americana, além de contribuir à concretização do princípio constitucional de busca pela integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, o governo da época direcionou sua proposição para uma integração mais ampla que a sul-americana.

No âmbito interno, a criação da UNILA vincula-se, principalmente: i) ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), considerando o papel das universidades públicas no desenvolvimento e com vistas a diminuir as desigualdades sociais no país, uma vez que tais aspectos estão presentes entre os motivos para a implementação da UNILA (IMEA, 2009); e ii) ao Plano Nacional de Educação então vigente, no que tange às bases da cooperação internacional das universidades (BRASIL, 2007).

O REUNI abrangia, em suas distintas fases, a interiorização do ensino superior público, a expansão e a ampliação do número de vagas, processos de integração regional e internacionalização da educação superior, iniciativas específicas de desenvolvimento regional, entre outros aspectos (BRASIL, 2014), os quais coadunam com o projeto da UNILA, situada

no interior do estado do Paraná, direcionada a ampliar o acesso ao ensino superior e “sem fronteiras” para a América Latina (IMEA, 2009).

Ademais, no âmbito externo, situa-se num contexto de aproximação regional, pois a orientação da política externa brasileira na época era de estreitamento dos laços políticos, econômicos e sociais com os países da região, de retomada do MERCOSUL, da integração operativa com a América do Sul e da integração latino-americana como objetivo de longo prazo (AMORIM, 2009). Dessa forma, “a UNILA é antes de tudo resultado do fortalecimento dos processos de integração da América Latina, de uma etapa autêntica, de retomada de uma consciência, valorização e ressignificação do continente e do povo latino-americano” (RICOBOM, 2010, p. 69).

A criação de instituições voltadas especificamente à integração regional, como a UNILA, demonstra o interesse político em relação à criação de estruturas educacionais que pensem na fronteira e na integração como parte de seu projeto (AMARAL; SÉRGIO, 2016). Além disso, é um indicativo da relevância do âmbito cultural no processo de integração da América Latina:

A consciência de que a integração latino-americana precisa ultrapassar sua dimensão puramente econômica e comercial e fundamentar-se nos aspectos sociais e políticos, mas principalmente culturais, parece estar impulsionando algumas iniciativas recentes nestes campos [...] a criação de uma universidade voltada inteiramente para tais objetivos **sinaliza**, ao menos pelo lado do Brasil, para a **importância atribuída à dimensão cultural no processo de integração dos povos latino-americanos** (CORAZZA, 2010, p. 82). [grifo nosso]

Fronteira e cultura são âmbitos que permeiam a UNILA. A lei de criação da instituição definiu que sua atuação se caracteriza nas regiões de fronteira, com “vocação” para o intercâmbio acadêmico e a “cooperação solidária” com países do MERCOSUL e da América Latina, por meio da geração compartilhada do conhecimento, respaldada no princípio constitucional de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. Também indicou os temas de estudo da universidade, a serem enfatizados pelos cursos⁹, considerados estratégicos para o desenvolvimento e a integração regional (BRASIL, 2010). E, ainda, estabeleceu a missão institucional específica desta universidade:

A Unila terá como objetivo ministrar ensino superior, desenvolver pesquisa nas diversas áreas de conhecimento e promover a extensão universitária, tendo como

⁹ Como exploração de recursos naturais e biodiversidades transfronteiriças, estudos sociais e linguísticos regionais, relações internacionais e outros (BRASIL, 2010).

missão institucional específica formar recursos humanos aptos a contribuir com a integração latino-americana, com o desenvolvimento regional e com o intercâmbio cultural, científico e educacional da América Latina, especialmente no Mercado Comum do Sul - MERCOSUL (BRASIL, 2010, p.1). [grifo nosso]¹⁰

Esse objetivo, assentado no referido tripé, é semelhante ao de outras universidades. O que diferencia a UNILA é a “missão” que almeja, a qual atravessa a universidade e se expressa em objetivos, princípios, no currículo, na abordagem de distintos âmbitos e proposições, na logomarca da instituição, entre outros, como será abordado adiante.

Figura 1 – Logomarca da UNILA



Fonte: IMEA (2009, p. 140).

No processo de implantação da UNILA¹¹, o símbolo da universidade “foi desenhado com a utilização de uma linha única, sem início ou fim, percorrendo todo o mapa da América Latina e terminando no mesmo ponto, num ciclo infinito que representa o conceito: UNILA: diversos povos, diversas culturas, um único caminho” (IMEA, 2009, p. 140), qual seja, a unidade, a integração latino-americana. Esse símbolo considera a América Latina, em sua unidade e diversidade, “não apenas imaginária, mas real em suas contradições e convergências” (IMEA, 2009, p. 11). E é uma expressão da instituição até os dias atuais.

Entre os objetivos da universidade, atrelados à missão, destaca-se: “Formar cidadãos, com competência acadêmico-científica e profissional, para contribuir para avanço da integração latino-americana e caribenha”, “promover a cooperação para o desenvolvimento regional, nacional e internacional na produção de conhecimentos artísticos, científicos e tecnológicos”, “buscar o desenvolvimento social, político, cultural, científico, tecnológico e

¹⁰ É preciso estar atento, pois a formação de “recursos humanos” pode reproduzir o pensamento educacional economicista, numa dimensão instrumental da educação.

¹¹ Em 2008 foi instituída Comissão de Implantação da UNILA. Parte do trabalho realizado está disponível nos livros *A UNILA em construção: um projeto universitário para a América Latina* (IMEA, 2009) e *UNILA: Consulta Internacional. Contribuições à concepção, organização e proposta pedagógica da UNILA*, os quais são registros importantes do processo de elaboração da organização acadêmica e institucional e de sua concepção.

econômico”, “contribuir para a integração solidária entre as nações, povos e culturas”, entre outros (UNILA, 2012, p. 2-3; 2019, p. 28).

A tônica que essa é uma instituição voltada à região, para destinatários dessa latitude, é delineada desde a lei de criação, uma vez que a fim de cumprir sua missão “poderá contratar professores visitantes com reconhecida produção acadêmica afeta à temática da integração latino-americana ou do MERCOSUL” e a seleção de professores e estudantes será aberta a candidatos dos países da região e realizada em língua portuguesa e espanhola (BRASIL, 2010, p. 2) – idiomas oficiais do MERCOSUL. Isso aponta para a diversidade na expectativa prevista de constituição do corpo docente e discente, metade por brasileiros e metade dos demais países latino-americanos e caribenhos (UNILA, 2013a; 2019), aspecto perseguido pela UNILA.

Se, no início do funcionamento, em 2010, a universidade recebeu 213 estudantes, oriundos do Brasil, do Paraguai, da Argentina e do Uruguai, ou seja, dos Estados-membros do MERCOSUL, em 2020 eram mais de 5 mil estudantes, de 32 nacionalidades, a maior parte de Foz do Iguaçu e do Oeste do Paraná (UNILA, 2020a). Com isso, nos seus espaços, embora a maior parte ainda alugados, convivem estudantes das mais variadas regiões, com distintos idiomas, e docentes de 17 nacionalidades (UNILA, 2020b). Porém, ainda há muito a avançar para a ocupação proporcional das vagas entre o público-alvo previsto.

A integração pelo conhecimento é o que move, ou deveria mover, a instituição:

A UNILA visa contribuir para o avanço da integração da região, com uma oferta ampla de cursos de graduação e pós-graduação em todos os campos do conhecimento abertos a professores, pesquisadores e estudantes de todos os países da América Latina e Caribe. Também, como instituição de ensino superior, promove a integração enquanto processo social, cultural, político, econômico e tecnológico [...] pretende contribuir para o aprofundamento do processo de integração regional, por meio do conhecimento (UNILA, 2013a, p. 17; 2019, p. 35).

De acordo com os participantes da pesquisa de campo¹², o principal motivo de ter escolhido a UNILA para estudar e/ou trabalhar foi por ser uma universidade da integração latino-americana. No que tange às expectativas,

¹² Os questionários foram aplicados em 2020. Participaram 132 egressos (E) e 58 docentes (D), o que correspondia, naquele momento, respectivamente, a 12,5% dos egressos dos cursos de graduação e a 31,8% dos docentes que haviam atuado no CCE, de 2010 a 2019. O país de origem dos egressos participantes era Argentina, Bolívia, Brasil (maior parte), Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Haiti, Paraguai, Peru e Uruguai. E dos docentes Argentina, Bolívia, Brasil (maior parte), Chile, Cuba, Peru, Espanha e Itália.

Não tinha muita expectativa, mas esperava um ambiente bem diverso mas estava aberta as possibilidades. Estudar em duas línguas sempre foi uma das coisas que me deixavam muito empolgada, além da convivência com outras culturas especialmente no curso de Relações Internacionais (E67; egresso de Relações Internacionais e Integração).

Outros egressos também relatam que: “Era muy joven y no lo tenía muy claro, pero me interesaba el curso [Ciências Biológicas – Ecologia e Biodiversidade], la misión de la universidad y la perspectiva de convivencia e intercambio cultural con gente de toda América Latina” (E95); “Integração entre pessoas e culturas latino-americanas” (E43) e “Aprender mais sobre a América Latina e suas culturas e aprender espanhol” (E123) - egressos de História – América Latina; “formação acadêmica em uma das Universidades no mundo com a maior diversidade cultural” (E61; egresso de Saúde Coletiva).

A integração regional perpassa a oferta dos cursos¹³ e é entendida como um processo sob distintos âmbitos - econômico, cultural, demográfico, físico, de infra-estrutura -, porém, os documentos institucionais não adentram, propriamente, o que seria cada um e sua concepção. Então, como os mais de mil egressos da graduação (UNILA, 2020b), os estudantes, docentes e técnicos se deparam face a isso? Nota-se a necessidade de aprofundar o que seria o termo fundante da instituição: a integração latino-americana.

Os cursos de graduação da UNILA objetivam “a formação de profissionais, para toda América Latina e o Caribe, para o exercício de atividades que demandem estudos superiores, associando-se à pesquisa e à extensão” e sua organização deve atender, entre outros aspectos “À missão Latino-Americana da UNILA” e “Ao compromisso do ensino sobre temas *latino-americanos* e de pesquisas que tenham por objeto, preponderantemente, problemas de interesse do continente Latino-Americano” (UNILA, 2013b, p. 19).

Para os egressos participantes, essa missão foi propiciada na trajetória acadêmica por meio de distintas atividades, com frequência, durante todo o curso de graduação, principalmente, no ensino e em eventos. Os docentes que atuaram no CCE também indicaram realizar ou participar, com maior frequência, em atividades ou programas de ensino, pesquisa e extensão nesse sentido.

Ao formar profissionais de nível superior, cabe às universidades fixar os currículos dos seus cursos, observadas as diretrizes gerais da educação (BRASIL, 1996). Na organização

¹³ São 29 graduações e 12 programas de pós-graduação *stricto sensu*, vinculados a Centros Interdisciplinares e Institutos Latino-Americanos: de Arte, Cultura e História; de Ciências da Vida e da Natureza; de Economia, Sociedade e Política; e de Tecnologia, Infraestrutura e Território.

curricular da graduação na UNILA, o CCE é parte inicial do processo formativo que os estudantes ingressantes de todos os cursos de graduação percorrem durante três semestres e em paralelo aos demais componentes curriculares específicos de seus cursos (UNILA, 2013b). O CCE “é parte integrante da missão da UNILA, e obrigatório a todos os discentes matriculados na graduação” (UNILA, 2013b, p. 22). Desta forma, compõe os projetos pedagógicos dos cursos e, enquanto currículo, é um produto histórico e se constitui numa seleção intencional e sistemática de uma porção da cultura, do conhecimento, inserido na realidade e sujeito a interesses e influências distintas e submetido ao crivo da prática, de avaliações e alterações.

A partir de Saviani (2011, p. 17), entende-se por currículo a organização do conjunto das “atividades nucleares”, no espaço e no tempo, é a universidade desempenhando sua função social. Trata-se das atividades essenciais, que não pode deixar de realizar, “sob pena de se descaracterizar, de perder sua especificidade” (SAVIANI, 2011, p. 87).

O currículo envolve, então, o saber elaborado, o conhecimento sistematizado, objetivo, provenientes da ciência, da arte e da filosofia, cuja organização, seleção e sequência (intencional e não aleatória, e que resulta de uma concepção do que é o mundo, o conhecimento, ensinar e aprender, do que são as relações entre a universidade e a sociedade) possibilite o ensino e a aprendizagem, a compreensão da realidade para além da aparência e do cotidiano, enfim, o processo de humanização de cada indivíduo (MALANCHEN, 2014).

Na parte comum entre os cursos, deste currículo em movimento, o germe do CCE está no Primeiro Ciclo de Estudos, implementado em 2010, organizado nos seguintes eixos: i) “Sociedade, Cultura e Integração Latino-Americana”, o qual continha atividades pedagógicas sobre a América Latina (I e II) e Seminários Temáticos (I e II); ii) Formação Metodológica e Instrumental, com Metodologia e Línguas Instrumentais; e iii) Introdução ao Campo Específico de Estudos, com disciplinas definidas pelos cursos de graduação, comuns a vários cursos. O primeiro eixo condensava aspectos importantes dos elementos culturais traduzidos pelos conteúdos a serem estudados: a América Latina, as várias dimensões do conhecimento e a integração, e refletia “a missão da universidade – contribuir para a integração latino-americana” (SOUZA, 2013, p. 7).

Já a organização curricular implementada em 2012 previa as disciplinas de: Fundamentos de América Latina Una e Diversa (I, II e III); Introdução ao Pensamento Científico; Espanhol/Português (Adicional Preliminar, Básico e Intermediário); Filosofia

Contemporânea (I e II); Filosofia na América Latina; e Ética, Ciência e Tecnologia. Com isso, o foco do eixo Sociedade, Cultura e Integração Latino-Americana foi delimitado e a ênfase nos aspectos culturais da América Latina reduzidos com a inclusão de temas da esfera econômico-social, entre outras (SOUZA, 2013).

Por sua vez, a organização curricular do CCE vigente, elaborado em 2013¹⁴, abrange eixos de conteúdos e seus respectivos componentes curriculares (disciplinas): i) Fundamentos de América Latina (FAL) - I, II e III); ii) Epistemologia e Metodologia - Introdução ao Pensamento Científico e Ética e Ciência; e iii) Línguas - Português/Espanhol Adicional Básico e Intermediário I (UNILA, 2013c).

O CCE contém componentes e conteúdos educacionais sobre a América Latina e línguas e princípios relacionados ao alcance da integração regional, como a interdisciplinaridade, o bilinguismo (português para hispanofalantes e espanhol para brasileiros) e a interculturalidade. Esse Ciclo projeta os princípios que sustentam a universidade em seu conjunto para a integração latino-americana e “representa a possibilidade da criação de um código partilhado em uma Universidade naturalmente diversa” (UNILA, 2013c, p. 5).

A fim de aprofundar a identidade da região, “é interessante a observação que os atores não existem separados de seu ambiente social e dos sistemas de significados compartilhados, ou seja, da cultura. Atores e estruturas sociais são mutuamente constituídos” (UNILA, 2013c, p. 5-6).

A apreensão para a posterior transmissão de conhecimento sobre a cultura latino-americana implica assumir o caráter relacional que o processo contém. Não se trata só de um trânsito ao conhecimento de diversas correntes teóricas, senão ao mesmo tempo de um autorreconhecimento no desenvolvimento histórico e cultural da região. (UNILA, 2013c, p. 5-6).

A criação e o processo de consolidação de uma universidade bilíngue, além de envolver a sensibilização para o intercâmbio linguístico e para a interculturalidade, também promove uma cultura de integração regional e, quiçá, em breve, a implementação de uma política de cultura.

¹⁴ As alterações realizadas no primeiro Ciclo, até o vigente (ou até a proposta de nova alteração, em andamento), mereceriam um estudo à parte, o qual não cabe nos limites deste artigo. Para saber mais sobre essas mudanças, consultar: SOUZA (2013) e ZUCK (2021).

A interculturalidade parte da diversidade de culturas, visa desenvolver nos estudantes a reflexão a partir de um olhar heterogêneo, fazê-los capazes de refletir sobre a própria cultura. É importante considerar que a interculturalidade como e com a relação da cultura e os sujeitos, não apenas entendendo a cultura de uma maneira abstrata. (UNILA, 2013c, p. 13).

Há de se avançar, também, na mediação cultural, “O meu curso [Letras – Artes e Mediação Cultural] [...] tem disciplinas da lingüística, da literatura, das artes visuais, da mediação cultural, etc.” (E99). A Comissão de Implantação da UNILA (IMEA, 2009, p. 17), Trindade (2009, p. 153) e Corazza (2010, p. 80) defendem que “a busca da integração passa necessariamente pelo reconhecimento das diferenças entre as diversas culturas da América Latina” e, conforme Ricobom (2010, p. 71), a “diversidade de nacionalidades e culturas já reproduz as semelhanças e diferenças que contribuem e dificultam o processo de integração do continente”.

Por conseguinte, observa-se que a integração latino-americana é evidenciada nos conteúdos de ensino-aprendizagem e nos objetivos de FAL, ademais, suas ementas compreendem

Estudar as principais questões vinculadas à integração da América Latina a partir de diferentes disciplinas e perspectivas a fim de que os alunos possam elaborar fundamentos críticos sobre a região, a serem utilizados durante seus cursos e vida profissional UNILA (2013c, p. 22).

Introdução ao pensamento científico prevê, entre outros conteúdos específicos, “A integração latino-americana por meio do conhecimento crítico e compartilhado” e tem como objetivo “Entender o conhecimento crítico enquanto meio para a integração latino-americana” (UNILA, 2013c, p. 21). Mas, a crítica é radical, vai à raiz das questões.

Para a maior parte de ambos os participantes da pesquisa de campo foi o CCE, com FAL (ou com os componentes curriculares correspondentes nos ciclos anteriores), que mais contribui em relação à formação sobre a missão, embora essa missão refira-se à instituição como um todo (UNILA, 2013b). Enquanto parte da missão, o CCE é central no projeto universitário da UNILA e sua relevância é reconhecida por docentes como lócus de conhecimento sobre as diversas culturas e de seu intercâmbio:

espaço de trabalho que discute diversas questões referentes ao nosso lugar no mundo (América Latina e suas particularidades), e que muitos discentes ainda desconhecem. É um primeiro espaço de integração de discentes de diferentes cursos e origens, e o momento de conhecer a língua e a cultura do outro (D24).

Propicia um momento ímpar para que alunos de culturas e sociedades distintas troquem experiências, conheçam a história regional e, desse modo, supram a defasagem de conhecimento 1) dos brasileiros em relação ao entorno e 2) dos alunos estrangeiros em relação à história do Brasil (D43).

apesar de todas as dificuldades, é no Ciclo Comum que os estudantes tem oportunidade de maior convivência intercultural, bilíngue e multiprofissional; que são desafiados a pensar os problemas e características do continente; que são convidados a se perceber e reconhecer como latino-americanos; que obtêm formação bilíngue e intercultural (ao menos minimamente); que exercitam a interdisciplinaridade; problematizam a identidade e a alteridade sistematicamente por 3 semestres [...] passaram a valorizar o continente com sua cultura, história e características, se comprometeram pessoal e profissionalmente com a melhoria da vida e das relações na América Latina. O Ciclo Comum poderia ser muito melhor? Poderia e as propostas para o novo PPC apontam nessa direção, trabalhando com maior integração entre os eixos, entre os eixos e os cursos de origem dos estudantes, com situações-problemas, com textos e atividades compartilhadas, com eventos, pesquisa e extensão associadas a ele. Mas sem dúvida, isso somente se viabilizará se a gestão como um todo se comprometer a apoiar e subsidiar o processo ativamente (D27).

Também para os egressos há aspectos importantes no CCE, tais como: “permitiu conhecer aspectos históricos, econômicos e culturais da América Latina que desconhecia e que na formação ‘convencional’ de cada país, não existe” (E107; egresso de Ciências Biológicas – Ecologia e Biodiversidade); o “ênfase dado às histórias, culturas e processos políticos-sociais da A.L. [...] se relacionava bastante ao curso de Antropologia” (E83; egresso de Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana).

Porém, como aponta um docente participante da pesquisa:

o decorrer do tempo já demonstrou muitos de seus limites no sentido de efetivamente promover uma formação acadêmica interdisciplinar, bilíngue, intercultural e voltada à integração regional solidária. [...] a fragilidade é, justamente, a cisão e a fragmentação que há entre CCE e eixos específicos de formação de cada curso. O desenvolvimento de um programa de ensino com essas características inovadoras não pode se restringir aos três primeiros semestres de formação e, tampouco, a um conjunto específico de disciplinas. É preciso que CCE e eixos específicos dos cursos trabalhem em conjunto os princípios basilares de interdisciplinaridade, bilinguismo, interculturalidade e integração regional solidária. Caso esses princípios estejam muito ou totalmente restritos ao CCE (e mesmo dentro dele, sejam parcialmente seguidos), sua contribuição somente poderá ser restrita no que diz respeito à formação almejada (D57).¹⁵

Ademais, é necessário que a UNILA proporcione formação continuada à atuação profissional docente em termos dos pilares da instituição, pois

¹⁵ Entende-se que outras questões e interfaces que permeiam o tema referem-se, ainda, a como os cursos em si explicitam essa temática, bem como a relação da universidade com seu entorno local e regional, os fundamentos que sustentam o projeto da universidade, as influências de blocos e organismos internacionais, entre outras.

há muito a amadurecer no projeto do CCE e na intensificação do diálogo pedagógico (que tem sido bastante difícil) das diferentes esferas que integram o cotidiano acadêmico e administrativo na UNILA (CCE, cursos, áreas). [...] fundamental seria investir na formação continuada do corpo docente, não apenas do CCE, para fortalecer o projeto pedagógico da UNILA e para melhorar a formação e o atendimento que podemos dar aos estudantes em um contexto intercultural [...] para uma educação verdadeiramente inclusiva. Acho que o trabalho no CCE poderia ser um caminho possível, dentre outros (D1).

Ainda no âmbito do CCE, é preciso salientar que o conceito de integração se categoriza e é abordado econômica, cultural, demográfica, física e infra-estruturalmente e de forma adjetivada, “solidária”, especificando não se tratar de qualquer integração, mas de uma que abranja os “povos” latino-americanos (UNILA 2013c). A integração “solidária” parece sinalizar uma integração distinta ou complementar a predominante:

[...] pode haver vários significados para essa expressão, mas um deles, certamente, consiste em que o processo de integração deixe de ser um projeto apenas dos governos ou mesmo dos Estados nacionais para ser um projeto dos povos latino-americanos [...] é importante que os povos da região sejam partícipes não apenas dos benefícios, mas também das decisões que envolvem o processo (SOUZA [2012 ou 2013] apud UNILA, 2013c, p. 14).

A integração solidária remete a um objetivo da UNILA (2012; 2019), a sua missão, pois esta universidade “tem por missão contribuir para a integração solidária” (UNILA, 2012, p. 1) e, ainda, é um dos princípios filosóficos e metodológicos do Projeto Pedagógico Institucional (PPI), o qual deve orientar as práticas no ensino, na pesquisa, na extensão, na gestão. São princípios institucionais a integração solidária, a interdisciplinaridade, a interculturalidade, o bilinguismo, o multilinguismo, a gestão democrática, entre outros (UNILA, 2013 a; 2019).

A questão interdisciplinar é requerida na abordagem dos distintos âmbitos que devem confluir para o entendimento da integração. A linguística, cultural e a democracia na universidade também são importantes. Apesar das dificuldades enfrentadas para a concretização de ambos os princípios, com a divisão disciplinar do conhecimento e a formação especializada, a predominância do português nas práticas institucionais, entre outras, os princípios seguem no horizonte, embora nem de toda a comunidade acadêmica.

A integração latino-americana figura como parte do currículo unileiro, do fomento ao conhecimento de línguas (espanhol e português, mas também guarani, quéchua, crioulo haitiano, francês, entre outras) e culturas da região, entre outros aspectos da inter-relação com o social, não sem contradições, disputas e desafios.

A partir dos elementos apresentados, compreende-se que os processos formativos da UNILA, por meio de sua política de educação superior, têm contribuído para afirmar a integração latino-americana, porém, tanto nos documentos como em alguns questionários, evidencia-se: a necessidade de conceituá-la (teoricamente) e de debatê-la; que há distintas posições sobre esse processo e seus possíveis âmbitos de realização; bem como que ainda carece de ser conhecida melhor no âmbito institucional (ZUCK, 2021). A necessidade de definir a integração também é apontada em outros estudos (GASTALDIN, 2018; PROLO, 2019).

Não há, propriamente, uma definição de integração latino-americana nos documentos institucionais, mas seus eixos/contornos centrais - social, cultural, político, econômico e tecnológico -, que viabilizaria a cooperação, a “conciliação” entre distintos segmentos (UNILA, 2013a; 2019a). Todavia, o significado diverso da integração, decorrente dos segmentos que empunham essa bandeira, pode camuflar contradições e antagonismos, uma vez que nos anseios dos “povos” podem estar distintas posições de classe.

Para a maior parte dos docentes participantes da pesquisa, que atuaram em FAL, a integração latino-americana é abordada desde o âmbito econômico, social, cultural, demográfico, físico/infraestrutura, entre outros, isto é, seguindo o delineado no Projeto Pedagógico do CCE (UNILA, 2013c). Os âmbitos mencionados pelos egressos em termos de abordagem da integração também confluem com o estabelecido nos documentos institucionais.

A maior parte dos egressos da graduação classifica o CCE de forma positiva (ótimo ou bom) e avalia como muito adequado ou adequado os pilares (bilinguismo, interdisciplinaridade e criação de conhecimento com olhar à integração regional) que sustentam o projeto da UNILA que o CCE projeta (UNILA, 2013c). Por sua vez, entre os docentes, os resultados variam. Na avaliação da contribuição dos conteúdos do CCE, pelos egressos da graduação e pelos docentes, destaca-se, como muito adequada, os seguintes aspectos: i) o conhecimento e a consciência do processo histórico da América Latina e ii) o incentivo ao pensamento crítico, o bilinguismo e o conhecimento regional.

Para além das potencialidades em relação ao CCE, há, porém, um conjunto de aspectos apontados pelos participantes da pesquisa de campo que evidenciam embates, problemas, lacunas, limites e desafios de distintas ordens. Muitas vezes, o que é considerado por alguns como positivo, para outros, é negativo. O próprio PPI, a missão, a formação e os

conhecimentos da América Latina, são exemplos disso – para muitos, fundamental, para outros, desnecessário – e, de certa forma, expressam disputas que permeiam a instituição, pois representa uma concepção de universidade que se propõe não convencional em certos aspectos.

Entende-se, neste artigo, que a definição de integração “solidária” nos documentos da UNILA, principalmente no CCE, por um lado, a partir de Souza (2013; [2012 ou 2013] apud UNILA, 2013c), conflui com o entendimento de Marini (1991; 1992), o qual defendia que a integração latino-americana deveria deixar de ser um mero negócio, área de investimento e mercado, de interesse governamental, do empresariado e da economia, para se converter num projeto político e cultural de trabalhadores, estudantes, intelectuais, das organizações sociais, entre outros, para unificação das demandas, das lutas e para sua representação junto aos blocos e mecanismos de integração.

Tal percepção sobre a integração regional vai além do projeto de corte comercial. A partir disso, compreende-se a necessidade de que uma universidade da integração latino-americana deve ser realizada “com” os sujeitos da América Latina e não “para” os (sem a participação dos) sujeitos destas latitudes. Internamente, estes sujeitos são, diretamente, comunidade acadêmica, estudantes, professores, TAEs, pois estão envolvidos em atividades fim e atividades meio que devem (querendo ou não, independentemente das vontades individuais) confluir (coletivamente) para a concretização dos objetivos institucionais estabelecidos, da função social (atrelada a ensino, pesquisa e extensão) e da “missão” institucional. Indiretamente: governos, classes sociais. Externamente, implica relações entre sujeitos de âmbitos como embaixadas, ministérios, instituições educacionais, entre outros. Mas o envolvimento desses sujeitos varia, conforme a perspectiva de integração.

Conforme os resultados obtidos na pesquisa de campo, os egressos consideram que a maior parte dos princípios da UNILA, estabelecidos no PPI (UNILA, 2013a), como é o caso da integração solidária, orientaram as práticas de forma adequada, porém, o princípio da gestão democrática destoou, o que evidencia problemas nesse âmbito e embates. A maior parte dos participantes da pesquisa de campo considera que o CCE, ao responder a missão institucional, desenvolve uma integração solidária. Uma parte significativa também considerou que essa realização é parcial e, para alguns, inexistente. Ademais, os sentidos atribuídos à integração e seus âmbitos variam, desde a ausência de conhecimento do que é integração e integração solidária, até sua abrangência em termos de conhecimentos, de

recursos financeiros para manutenção estudantil e de vinculação à política nacional, entre outros. Há perspectivas em questão. Inclusive, enquanto espaço da prática educativa, estudantes de distintos países, professores e técnicos se integram cotidianamente na UNILA, em termos educacionais, linguísticos, artísticos, culturais, gastronômicos, sociais, entre outros. Compartilham aprendizados, vivências, culturas, histórias. Um processo de integração que pode influenciar a formação integracionista, à medida que, indireta ou diretamente, difunde concepções de educação, de sociedade, de integração, as quais os estudantes levam consigo quando retornam aos seus países e locais de origem ou seguem rumo à novos horizontes.

A integração solidária, porém, não rompe com a lógica inerente e hegemônica, competitiva, mas pode ser uma forma de resistência (vinculada à luta de classe), contraposta à tendência dominante, que busca ir além desta. A integração latino-americana está subordinada aos interesses da classe dominante e a busca por uma integração alternativa, pela classe subalterna, resulta de confronto com o capital e na disputa pelo controle estatal, supõe luta (GAMBINA *et al.*, 2010 apud CARCANHOLO, 2011). Interessa a solidariedade de classe, elo fundamental em qualquer luta contra-hegemônica. Mas, no movimento do capital, será que há espaço para a integração que considere as lutas dos trabalhadores na América Latina e Caribe?

A integração latino-americana, na perspectiva da classe trabalhadora, só pode ser pensada como unidade do diverso, não desvinculada da luta anti-imperialista e anticapitalista. Porém, a dominação capitalista nega a América Latina como uma e diversa e reforça, desde o âmbito do comércio, dos blocos econômicos e de áreas de livre produção e circulação para o capital (TRASPADINI, 2014). Na integração regional há, portanto, projetos antagônicos e embates, os quais também permeiam a UNILA.

Além disso, ainda que a UNILA proponha uma “integração solidária” e que sua “missão” seja latino-americana, o direcionamento desse processo, a organização institucional, o financiamento, a orientação, regulação, supervisão e avaliação, entre outros aspectos, seguem o aparato legal e as normativas brasileiras, assim como outras universidades no país. Mas, ao mesmo tempo, a instituição também é disjuntiva e conflita com a cultura institucionalizada, por sua especificidade voltada ao âmbito latino-americano e, com isso, confronta-se diuturnamente com a contradição entre o nacional e o regional. Por sua ênfase, essa instituição é um lócus propício para o estudo sistemático de temas e problemas da

América Latina, do ponto de vista científico e cultural, pois trata-se de formação latino-americana, uma vez que se fosse brasileira, única e exclusivamente, não precisaria de uma universidade específica da integração regional, mesmo que outras instituições possam contribuir.

A UNILA também atende a demandas contraditórias: i) tanto da educação como direito, gratuita e de qualidade, que atua social e culturalmente e atende demandas relevantes da sociedade, local, nacional e regional, que amplia o acesso à educação superior e possibilita a formação de estudantes de distintos países (ainda que principalmente do Brasil) e propicia estudos latino-americanos, considerando a unidade na diversidade latino-americana; ii) como aos mecanismos demandados pelo mercado, que prima pelo desenvolvimento capitalista, no limite da reprodução da força de trabalho, com o produtivismo, a incorporação de orientações externas, a “flexibilização” da oferta e da formação, com regime de créditos e matrícula por disciplina semestral, que generalizam a sistemática de cursos parcelados (*versus* a interdisciplinaridade).

Ademais, a consolidação da UNILA está sujeita ao âmbito educacional, político e sócio-econômico do Brasil, bem como ao cumprimento de sua “missão”, que é latino-americana. A UNILA não é uma instituição supranacional, mas uma instituição pública brasileira que almeja a América Latina integrada. Mas, a integração não pode ser tecida sozinha, pois depende da convergência dos países latino-americanos e não é uma tarefa fácil, uma vez que envolve características e interesses distintos, projetos de Estado e de governos.

Conforme Trindade (2014), a UNILA consolidará seu perfil acadêmico após décadas de funcionamento. O cumprimento da sua “missão”, assim como a própria integração regional, não é um projeto de curto prazo. Está sujeita a alterações nas políticas, de governos, a médio e longo prazo à medida que forme profissionais para atuar em áreas à integração estará fomentando-a (BRACKMANN, 2010). Uma universidade é, centralmente, um espaço de formação de estudantes, os quais movem, ou não, sua proposta: no caso da UNILA, o processo de integração latino-americana (REISDORFER, 2018). E, juntamente ao que se propõe, os processos formativos requerem uma organização didático-pedagógica, docentes, infraestrutura, apoio técnico, recursos financeiros, entre outros.

Não obstante que a “missão” institucional contém um nó, o qual não cabe ser desfeito no recorte deste artigo, mais de 70% dos egressos da graduação que participaram da pesquisa de campo, com a formação propiciada, consideram-se aptos a contribuir com a integração

latino-americana, com o desenvolvimento regional e com o intercâmbio cultural, científico e educacional da América Latina, especialmente no MERCOSUL. Os relatos registrados pelos egressos que participaram da pesquisa de campo evidenciam um movimento pró-integração e, principalmente, de afirmação dos conhecimentos sobre a América Latina. Certamente, uma política de acompanhamento sistemático de egressos da graduação poderia trazer subsídios para a avaliação do projeto pedagógico, em nível institucional, dos cursos, do CCE, das práticas educativas, ao longo de sua consolidação. Isso segue no horizonte.

Considerações finais

Há uma relação entre sociedade, cultura e integração latino-americana na educação superior da UNILA. Compreende-se que esta universidade é uma expressão determinada e determinante da integração, respectivamente: pela consciência da determinação exercida pela sociedade sobre a educação, pois imbricada ao social, com tensionamentos e disputas em torno de sua concepção, da integração que defende, de seus objetivos, princípios e do currículo; e, ao mesmo tempo, pela perspectiva de que a educação também interfere na sociedade e pode contribuir para sua transformação, ainda que não em última instância.

A UNILA atende uma necessidade humana e histórica e expressa preceitos constitucionais do direito à educação e o princípio de integração latino-americana que rege as relações internacionais do Brasil: um processo econômico, social e histórico, o qual atravessa a cultura e a educação superior. Trata-se de uma instituição constituída por sujeitos de diversos países, de diversas culturas (ainda que algumas predominem), num único caminho. Universidade da integração da América Latina, a qual, no caso brasileiro, figura como protagonista nesse tema e, em diferentes medidas, tem ensinado efetivar suas proposições.

O projeto (político) pedagógico institucional da UNILA direciona-se para práticas educativas, culturais e sociais em prol de uma integração. A “missão” institucional específica da UNILA diretamente relaciona a formação à integração latino-americana, o desenvolvimento regional e o intercâmbio cultural – e guarda uma contradição. Contudo, não se pode desconsiderar que, a práxis educativa, é objeto de disputa. Há forças opostas que buscam, por um lado, promover e defender a UNILA e/ou, por outro, a negam e obstaculizam, interna ou externamente. Há uma divisão em relação à aceitação do projeto universitário (BORGES; DARLING, 2015).

Como parte da sua “missão”, a qual se refere à universidade como um todo, os processos formativos do CCE são fundamentais para a integração e um diferencial em relação às outras instituições de educação superior. A formação na e para a integração “solidária” pode ser um elemento de difusão, de socialização e de (re)produção de práticas integracionistas, sob determinado viés.

A UNILA possibilita aos estudantes a apropriação da cultura, estudos latino-americanos e linguísticos, concomitantemente aos conhecimentos da área de formação profissional. É um espaço formativo de elevação do nível de conhecimentos regionais na educação superior: do legado histórico e artístico, da formação científica, do acervo cultural, enfim, da educação desinteressada, no sentido gramsciano do termo, não imediatista. É um espaço propício para o estudo sistemático da América Latina e para repensar a cultura em âmbito regional.

Portanto, a compreensão da relação estudada permite inferir que a UNILA é responsável pela formação de profissionais e pela produção científica, com um papel relevante na elevação da cultura universitária. Ademais, se constitui numa universidade estratégica e alternativa da integração latino-americana, entre os “povos”. Parafraseando o poeta espanhol Antonio Machado, um caminho que se faz ao andar.

Referências

AMARAL, Joana; SÉRGIO, Sandra (Org.). *Cooperação Internacional em Educação na fronteira brasileira*. 1º Curso de formação – Manual do participante. Brasília: Assessoria Internacional do MEC, 2016.

AMORIM, Celso. *A integração sul-americana. Diplomacia, Estratégia & Política*, Brasília, DF, n. 10, out./dez. 2009.

BORGES, Fábio. DARLING, Victoria Ines. *A Universidade Federal da Integração Latino-Americana na tensa procura de uma nova epistemologia: um balanço das potencialidades e obstáculos entre 2010 e 2015*. In: **Congresso da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS)**, XXX, 2015, San José, Costa Rica. Anais eletrônicos [...]. San José: ALAS, 2015, p. 1-11. Disponível em: <http://sociologia-alas.org/acta/2015/GT-31/A%20Universidade%20Federal%20da%20Integracao%20Latino-Americana.docx>. Acesso em: 26 out. 2020.

BRACKMANN, Marta Maria. *Internacionalização da Educação Superior e Política Externa Brasileira: estudo da criação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), PUC-RS, Porto Alegre, 2010. 270 f. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4675>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 08 jul. 2019.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 15 out. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Encontros do MERCOSUL Educacional. Belo Horizonte, MG: MEC, 2006. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/publicacoes/mercosul_portugues.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Ministério da Educação. Exposição de Motivos Interministerial nº 00331, de 11 de dezembro de 2007. Brasília, DF: MP/MEC, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Projetos/EXPMOTIV/EMI/2007/331%20-%20MP%20MEC.htm. Acesso em: 20 out. 2020.

BRASIL. Lei nº 12.189 de 12 de janeiro de 2010. Dispõe sobre a criação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA e dá outras providências. Brasília, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12189.htm. Acesso em: 08 jul. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Superior. A democratização e expansão da educação superior no país 2003 – 2014. Brasília: MEC, 2014. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192. Acesso em: 10 fev. 2021.

CARCANHOLO, Marcelo Dias. Integração regional dentro de uma estratégia alternativa de desenvolvimento. In: MATTEI, Lauro (Org.). **A América Latina no limiar do século XXI: temas em debate**. Florianópolis: Insular, 2011. p. 97-118.

CARCANHOLO, Marcelo Dias. Desafios e Perspectivas para a América Latina do Século XXI. *Argumentum*, Vitória, v. 6, n. 2, p. 6-25, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/8207/6206>. Acesso em: 25 abr. 2019.

CASTANHO, Sérgio Eduardo Montes. Teoria da História e História da Educação: Por uma história cultural não culturalista. Campinas, SP: Autores Associados, 2010. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo)

CATANI, Afrânio Mendes; OLIVEIRA, João Ferreira de. Educação Superior no Brasil: Reestruturação e metamorfose das universidades públicas. Petrópolis: Vozes, 2002.

CEPAL. Espacios de convergencia y de cooperación regional. Cumbre de Alto Nivel de América Latina y el Caribe. Santiago de Chile, 2010.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Escritos sobre a universidade. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CORAZZA, Gentil. A UNILA e a integração latino-americana. *Boletim de Economia e Política Internacional*, IPEA, n. 3, p. 79-88, 2010. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/4715/1/BEPI_n3_unila.pdf. Acesso em: 31 out. 2019.

CUNHA, Luiz Antônio. Desenvolvimento desigual e combinado no ensino superior: Estado e mercado. **Educação & Sociedade**: Revista de Ciência da Educação, vol. 25, n. 88, p. 795-817, Campinas, SP: CEDES, Especial out. 2004.

ESTAY, Jaime. La “vieja” y la nueva integración. *In*: PARLATINO, Grupo Parlamentario Venezolano del Parlamento Latinoamericano. **Cumbre de la Deuda Social y la Integración Latinoamericana**. Vol I. Caracas, Venezuela: Editorial Melvin, 2001.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 28, p. 17-36, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/n28/a03n28.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2019.

FERNANDES, Florestan. Universidade brasileira: Reforma ou Revolução? 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

FERNANDES, Florestan. Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

GASTALDIN, Carla da Conceição Mores. Uma Universidade em Fund(Ação): As Contribuições da Psicanálise para a Análise do Discurso Institucional da UNILA. Dissertação (Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras), UNIOESTE, Foz do Iguaçu, 2018. 181 f.

IANNI, Octávio. Imperialismo e Cultura. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

IMEA. Comissão de Implantação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. A UNILA em Construção: um projeto universitário para a América Latina. Foz do Iguaçu: IMEA, 2009.

MALANCHEN, Julia. A pedagogia histórico-crítica e o currículo: para além do multiculturalismo das políticas curriculares nacionais. 2014. 234 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115677>. Acesso em: 05 mar. 2021.

MANZUR, Juan Carlos Morales. Educación para la integración latinoamericana: propuestas y retos. *In*: PALACIOS, Juan Manuel Sandoval; FLORES, Raquel Álvarez de (Org.). **Integración latinoamericana, fronteras y migración**: Los casos de México y Venezuela. México: Plaza y Valdés, 2005.

MARINI, Ruy Mauro. Acerca del Estado en América Latina. Havana, 1991. Disponível em: http://www.marini-escritos.unam.mx/070_estado_america_latina.html. Acesso em: 27 abr. 2019.

MARINI, Ruy Mauro. Subdesenvolvimento e revolução. 3 ed. Florianópolis: Insular, 2012. (Coleção Pátria Grande)

MARINI, Ruy Mauro. Dos momentos en la integración latinoamericana. 1993. Disponível em: http://www.marini-escritos.unam.mx/076_integracion_latinoamericana.html#_edn2. Acesso em: 15 ago. 2019.

NETTO, José Paulo. O Materialismo Histórico como instrumento de análise das Políticas Sociais. In: NOGUEIRA, Francis Mary Guimarães; RIZZOTTO, Maria Lucia Frizon (Orgs.). **Estado e Políticas Sociais: Brasil – Paraná**. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2003.

PROLO, Ivor. Pertinência do Projeto Universitário Latino-americano para a Internacionalização da Educação Superior: Um Estudo sobre a UNILA. Tese (Doutorado em Administração), Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2019. 183 f.

REISDORFER, Thiago. Universidade e Interculturalidade: Ressignificações identitárias de estudantes da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA (2008-2017). Tese (Doutorado em História), UDESC, Florianópolis, 2018. 307 f. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/2553/Thiago_Reisdorfer_Final_15713400338616_2553.pdf. Acesso em: 12 mar. 2020.

RICOBOM, Gisele. UNILA: a contribuição do ensino para a integração da América Latina. *Ideação*, UNIOESTE, Foz do Iguaçu, v. 12, n. 1, p. 67-78, 2010.

SANFELICE, José Luís. História das intuições escolares: desafios teóricos. **Série-Estudos**, Campo Grande-MS, n. 25, p. 11-17, jan./jun. 2008a. Disponível em: <https://www.serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/212>. Acesso em: 02 mar. 2020.

SAVIANI, Dermeval. Instituições escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica. In: NASCIMENTO, Maria Isabel Moura; SANDANO, Wilson; LOMBARDI, José Claudinei; SAVIANI, Dermeval (Orgs.). **Instituições Escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica**. Campinas: Autores Associados, 2007, p. 3-27. (Coleção Memória da Educação)

SAVIANI, Dermeval. Educação e universidade hoje. In: SAVIANI, Dermeval. **Interlocuções pedagógicas: conversa com Paulo Freire e Adriano Nogueira e 30 entrevistas sobre educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2010. p. 193-205.

SAVIANI, Dermeval. Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações. 11. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SAVIANI, Dermeval. História das ideias pedagógicas no Brasil. 4 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2013. (Coleção Memória da Educação)

SODRÉ, Nelson Werneck. Autópsia do neoliberalismo. In: SODRÉ, Nelson Werneck. **A Farsa do Neoliberalismo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1997.

SOUZA, Nilson Araújo de. América Latina: as ondas da integração. **OIKOS**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 1, p. 87-126, 2012. Disponível em: <http://www.revistaoidos.org/seer/index.php/oikos/article/viewFile/296/168>. Acesso em: 15 ago. 2019.

SOUZA, Nilson Araújo de. América Latina una e diversa: em busca de uma abordagem interdisciplinar. *In: III Congreso Internacional Ciencias, Tecnologías y Culturas*. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento. Mirando al futuro de América Latina y el Caribe. Santiago: Universidade de Santiago de Chile, jan. 2013. (Trabalho apresentado)

TOUSSAINT, Eric. Latinoamérica: en prol de una integración regional y una desvinculación parcial del mercado capitalista mundial debemos aprender las lecciones del siglo XX para aplicarlas al comienzo del siglo XXI. *In: Conferência Internacional de Economía Política*. Respostas del Sur A la crisis económica mundial. Caracas, Venezuela: Centro Internacional Miranda, 2009.

TRASPADINI, Roberta. Dependência e luta de classes na América Latina. **Argumentum**, Vitória, v. 6, n. 2, p. 29-43, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/argumentum/article/view/8504/6208>. Acesso em: 25 abr. 2019.

TRINDADE, Hélgio. UNILA: Universidade para a Integração Latino-Americana. Educación y Sociedad, **Nueva Época**, IESALC, Año 14, no 1, Enero 2009, p. 147-153. Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2012/07/131.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

TRINDADE, Helgio Henrique Casses. **A Unila e a ideia de conhecimento compartilhado**. Entrevista concedida a Célio da Cunha. **Integración y Conocimiento**, Núcleo de Estudios e Investigaciones en Educación Superior del Mercosur, nº 3, 2014, p. 113-118. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/integracionyconocimiento/article/view/9377>. Acesso em: 30 nov. 2020.

UNILA. Gabinete da Reitoria. Estatuto. Foz do Iguaçu: UNILA, 2012. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/institucional/documentos-oficiais/estatuto-da-unila/view>. Acesso em: 03 jan. 2020.

UNILA. Conselho Universitário. Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) 2013-2017. Foz do Iguaçu: UNILA, 2013a. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/institucional/documentos-oficiais/pdi-2013-2017/view>. Acesso em: 03 jan. 2020.

UNILA. Regimento Geral da Universidade. Foz do Iguaçu: UNILA, 2013b. Disponível em: https://sig.unila.edu.br/sigrh/public/colegiados/anexos/regimento_geral_unila_2019.pdf. Acesso em: 03 jan. 2020.

UNILA. Projeto pedagógico: Ciclo Comum de Estudos. Foz do Iguaçu: UNILA, 2013c. Disponível em: <https://www.unila.edu.br/sites/default/files/files/PPC2%20do%20CICLO%20COMUM.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2019.

UNILA. Plano de Desenvolvimento Institucional 2019-2023. Foz do Iguaçu: UNILA, 2019. Disponível em: https://portal.unila.edu.br/institucional/arquivos/PDI_UNILA_20192023_Verso_Final_ps_CONSUN_07.10.19.pdf. Acesso em: 03 jan. 2020.

UNILA. Live com egressos marca comemorações dos 10 anos da UNILA. Foz do Iguaçu: UNILA, 13 ago. 2020a. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/noticias/live-com-egressos-marca-comemoracoes-dos-10-anos-da-unila>. Acesso em: 14 ago. 2020.

UNILA. Relato Integrado de Gestão 2019. Prestação de Contas Ordinária Anual. Foz do Iguaçu: UNILA, 2020b. Disponível em: https://portal.unila.edu.br/institucional/arquivos/Relato_Integrado_de_Gesto_UNILA_20192020_web_180820.pdf. Acesso em: 10 fev. 2021.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Filosofia da práxis. Buenos Aires: CLACSO/São Paulo: Expressão Popular, 2007. (Coleção Pensamento Social Latino-Americano)

ZUCK, Débora Villetti. A integração da América Latina e a formação na UNILA. 2021. 465 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas-SP, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=507620>. Acesso em: 27 set. 2021.

LA TETA ASSUSTADA: MEMÓRIA ANCESTRAL E BUEN VIVIR COMO PRÁTICAS DE SANAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS ESTRUTURAIS NA AMÉRICA LATINA.

Élen Cristiane Schneider¹Daiane Soares de Lima²

DOI:10.29327/2336496.7.2-8

Resumo: O presente artigo é um estudo cinematográfico da película *La Teta Asustada* (2009), escrita e dirigida pela cineasta peruana Claudia Llosa. Por meio do estudo desta produção cinematográfica, a pesquisa questiona quais as relações entre as práticas de *Buen Vivir* comunitárias e a memória ancestral das mulheres, especialmente mulheres originárias, e a sanção das violências estruturais na América Latina. Sendo assim a investigação se centra em analisar como o *Buen Vivir* e as práticas feministas-comunitárias, a partir das suas cosmovisões não ocidentalizadas e indígenas, podem ser possibilidades de um mundo melhor, uma América Latina comunitarista, antipatriarcal e anti racista. A metodologia valoriza a produção cinematográfica latino-americana, através de análise fílmica e revisão bibliográfica dos temas de Feminismos Comunitário, *Buen Vivir*, Memória, Violências na América Latina.

Palavras-chaves: *Buen Vivir*; Violências; Memória Ancestral Comunitária.

LA TETA ASUSTADA: MEMORIA ANCESTRAL Y BUEN VIVIR COMO PRÁCTICAS PARA REMEDIAR LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL EN AMÉRICA LATINA.

Resumen: Este trabajo es un estudio cinematográfico de la película *La Teta Asustada* (2009), escrita y dirigida por la cineasta peruana Claudia Llosa. A través del estudio de esta producción cinematográfica, la investigación se pregunta cuáles son las relaciones entre las prácticas comunitarias del *Buen Vivir* y la memoria ancestral de las mujeres, especialmente de las mujeres originarias, y la sanación de la violencia estructural en América Latina. Así, la investigación se centra en analizar cómo el *Buen Vivir* y las prácticas feministas-comunitarias, desde sus cosmovisiones no occidentales e indígenas, pueden ser posibilidades para un mundo mejor, una América Latina comunitaria, antipatriarcal y antirracista. La metodología valora la producción cinematográfica latinoamericana, a través del análisis fílmico y la revisión bibliográfica de los temas de Feminismos Comunitarios, *Buen Vivir*, Memoria, Violencia en América Latina.

Palabras clave: *Buen Vivir*; Violencia; Memoria comunitaria ancestral.

LA TETA ASSUSTADA: ANCESTRAL MEMORY AND BUEN VIVIR AS PRACTICES TO REMEDY STRUCTURAL VIOLENCE IN LATIN AMERICA.

Abstract: This paper is a cinematic study of the film *La Teta Asustada* (2009), written and directed by Peruvian filmmaker Claudia Llosa. Through the study of this film production, the research questions what are the relationships between community *Buen Vivir* practices and the ancestral memory of women, especially originary women, and the healing of structural violence in Latin America. Thus, the research focuses on analyzing how *Buen Vivir* and feminist-community practices, from their non-Westernized and indigenous cosmovisions, can be possibilities for a better world, a communitarian, anti-patriarchal, and anti-racist Latin America. The

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3657905082483020>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0002-1718-2715>.

² Mestranda em Integração Contemporânea na América Latina na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9810047840973691>. OrcID: <https://orcid.org/0009-0006-7647-8133>.

methodology values Latin American film production, through film analysis and literature review of the themes of Community Feminisms, *Buen Vivir*, Memory, Violence in Latin America.

Keywords: *Buen Vivir*; Violence; Ancestral Community Memory.

Introdução

O cinema produzido na América Latina tem sido uma ferramenta poderosa para dar voz às histórias e experiências marginalizadas. Um exemplo é o filme *La Teta Asustada* (2009), dirigido por Claudia Llosa, ganhador do prêmio Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim em 2009. Esta obra cinematográfica foi inspirada no trabalho etnográfico da antropóloga Kimberly Theidon intitulado: “*Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004)”. O livro aborda o conflito armado ocorrido no Peru entre as Forças Militares e o grupo Sendero Luminoso (1980-1992) e os impactos e traumas psicológicos pós-barbárie. Concentra-se nos testemunhos de dor e medo das mulheres que foram vítimas de violência durante esse período.

Neste sentido, no primeiro momento do presente artigo contextualiza-se a origem do confronto entre os senderistas e as organizações militares do estado peruano, além de explorar como os Feminismos Comunitários e o *Buen Vivir* se entrelaçam na resistência aos conflitos e violências estruturais que afetam as mulheres e as comunidades como um todo. O *Buen Vivir* é uma filosofia andina, que enfatiza uma visão holística e interconectada do mundo, onde o bem-estar individual está intrinsecamente ligado ao bem-estar coletivo e ao equilíbrio com a natureza. O Feminismo Comunitário, por sua vez, destaca a importância da aliança comunitária e da participação e autonomia das mulheres indígenas nas decisões que afetam suas vidas e as comunidades; bem como rejeita as opressões e busca construir um caminho para uma sociedade mais justa, equitativa e em harmonia com a natureza.

No segundo momento analisa-se como o filme aborda a questão da reconexão individual e coletiva diante das experiências traumáticas, os mecanismos de memória e resistência vivenciados pela protagonista Fausta. A protagonista é uma jovem que herdou a “*teta asustada*”. O termo é usado para descrever a condição transmitida pelas mães que foram violentadas durante o conflito e que, segundo a crença popular, teriam transmitido o trauma para seus filhos através do leite materno.

A motivação de realização do presente estudo volta-se para os contextos latino-americanos de conflitos sociais, políticos, armados, nos quais sabemos que as

dinâmicas de violência afetam diretamente as mulheres, através de violências sexuais, de despossessão de casas, territórios, comunidades e de violências contra as crenças de cura e alimentação e organização social das mulheres. Sabe-se que a violência estrutural na América Latina está ligada aos conflitos pelos territórios e sendo assim também contra os corpos que originariamente fazem parte desses territórios. Podemos datar a própria colonização como sendo um marco de conflito violento contra as mulheres. Este fenômeno Sueli Carneiro (1995, 2003) nomeou de “violação colonial”, no qual os corpos das mulheres racializadas como negras e como indígenas foram violados massivamente pelos colonizadores. O estupro colonial é, assim, um elemento de violência estrutural que possibilitou as relações de poder na América Latina. Esse mesmo fenômeno violento, de violações em cenários de conflitos, estrutura a consciência e a memória de luta das mulheres atualmente na América Latina. Sendo assim, a análise se concentrará no processo de busca pela superação dos medos e na revalorização das raízes culturais, explorando como o conhecimento ancestral pode contribuir para a sanção individual e para a construção de comunidades mais resilientes.

Ao analisar esses aspectos do filme *La Teta Asustada*, esperamos destacar a importância do cinema como meio de visibilizar experiências marginalizadas das mulheres, bem como promover reflexões sobre a construção de alternativas sociais, políticas e culturais para a transformação e a cura coletiva e individual.

Assim, o objetivo dessa investigação é perceber, através da análise fílmica, em especial no que se refere à trajetória da protagonista Fausta, como a memória e o *Buen Vivir* atuam como sanção das violências estruturais vivenciadas pelas mulheres na América Latina. Partindo da potência da produção cinematográfica latino-americana, nos questionamos com a análise de *La Teta Asustada*: Quais as relações entre as práticas de *Buen vivir* comunitárias e a memória ancestral das mulheres, especialmente mulheres originárias, e a sanção das violências estruturais na América Latina?

1. O *buen vivir* desde os feminismos comunitários: Alternativas diante dos conflitos armados, sociais e políticos em *La Teta Asustada*

Embora o filme *La Teta Asustada* não aborde diretamente o *Buen Vivir* e os Feminismos Comunitários, é possível conectar o longa-metragem com essas formas de ver, existir e resistir no mundo. A narrativa cinematográfica remonta as memórias, trata de questões sociais, políticas e traumáticas que são resultantes especificamente do período a

partir dos anos 1980, em que o Peru passou por uma guerra civil ou conflito armado. Neste tempo ocorreram violências internas no país e demonstraram como as mulheres que viviam nas regiões nas quais se concentravam os focos de conflito foram as principais atingidas. O filme retrata essa realidade de conflito no país, com as memórias presentes desde a década de 1980 em diante.

Nesse período de 1980, a maioria dos países da América Latina, também conhecida como *Abya Yala*³, passava por uma transição política, na qual deixavam para trás períodos de golpes, ditaduras militares e violência extrema para os então governos democráticos. Essa mudança foi acompanhada pela implementação de novas constituições que teriam por intuito assegurar os direitos aos cidadãos.

Todavia, para o Partido Comunista - Sendero Luminoso, ou simplesmente Sendero Luminoso, fundado em 1970 por Abimael Guzmán⁴, após várias dissidências da esquerda peruana (DULTRA; CARDOSO, 2021, p. 306), a abertura política era uma estratégia das elites dominantes para preservar seu poder e exercer controle sobre a classe trabalhadora. Eles alegavam que o sistema político existente no Peru era profundamente corrupto e servia aos interesses da burguesia, tanto nacional quanto internacional.

Desta forma, os senderistas, seguindo a ideologia do maoísmo, iniciaram suas atividades armadas em 1980 com o objetivo de derrubar o governo peruano da época e estabelecer um Estado comunista. Eles acreditavam que a luta armada era necessária para alcançar essa revolução socialista, com uma ênfase especial nas áreas rurais, trazendo à tona uma questão estruturante das violências na América Latina: as lutas por territórios.

³ *Abya Yala* é uma expressão que no idioma do povo Kuna do Panamá, é utilizada para referir-se ao território ancestral original, ou espaço, colonialmente chamado de América Latina e Caribe. De acordo com Lorena Cabnal, as feministas comunitárias evitam o termo América Latina por ser um nome imposto pelos colonizadores sobre seu território.

⁴ Manuel Rubén Abimael Guzmán Reinoso, mais conhecido como Abimael Guzmán, nasceu em 3 de dezembro de 1934, em Mollendo, no Peru, e faleceu em 11 de setembro de 2021, em Lima. Filho de um rico comerciante foi abandonado ainda criança pelos pais, o que em parte pode explicar sua personalidade doentia. Tornou-se professor de filosofia em 1962, na Universidade Nacional San Cristóbal. Semanalmente se reunia com alunos e colegas para debater formas para acabar com as injustiças sociais e econômicas existentes no Peru. (DULTRA; CARDOSO, 2021). Em 1992, Abimael Guzmán, líder do grupo terrorista Sendero Luminoso, foi capturado pelo governo peruano e posteriormente condenado por traição, terrorismo e outros crimes. Ele recebeu uma sentença de prisão perpétua e foi inicialmente encarcerado na prisão de segurança máxima "Canto Grande". No entanto, em 2006, Guzmán foi transferido para a Base Naval do Callao, uma prisão de segurança máxima localizada nas instalações da Marinha peruana. Nessa prisão, ele continuou a cumprir sua sentença até seu falecimento em 2021, aos 86 anos de idade. Durante seu período na prisão, sabe-se que Guzmán manteve certa influência sobre os seguidores do Sendero Luminoso. No entanto, seu poder e capacidade de comunicação foram consideravelmente limitados devido ao isolamento e ao rígido controle exercido pelas autoridades prisionais (BURT, 2009).

O Sendero Luminoso deu início às suas operações militares em Ayacucho. Rapidamente conquistou o apoio de camponeses empobrecidos que, em busca de um futuro melhor, passaram a se juntar ao grupo. Logo, o Sendero Luminoso expandiu sua influência e controle para diversas regiões rurais do Peru. Todavia, a ascensão foi enfrentada por uma forte repressão por parte do governo peruano de Alberto Fujimori, com auxílio dos Estados Unidos em 1982, que iniciou uma guerra contra revolucionária (BORJA, 2009, p. 23) para interceptar e acabar com as ações do Sendero Luminoso. À medida que os ativistas do Sendero Luminoso realizavam suas ações, as forças de segurança do Estado peruano reagiam de maneira truculenta, deixando a população vulnerável e desamparada. As ações ou formas de luta dos senderistas incluíam: guerrilha, sabotagem, propaganda, agitação e aniquilamento seletivo (PCP, 1988).

Por outro lado, as forças militares também tiveram ações violentas durante esse período conturbado. Lançaram operações e empregaram métodos brutais. Instaurou-se um cenário de violações aos direitos humanos, contribuindo para um clima de violência e instabilidade no país, uma vez que povoados inteiros foram alvo de assassinatos, centenas de camponeses sequestrados, milhares de mulheres e crianças violentadas, milhares de mortos e desaparecidos, genocídio de prisioneiros políticos (CRUVINEL, 2016, p. 34).

O filme recupera que as práticas violentas deixaram cicatrizes traumáticas, especialmente para as mulheres, que foram as mais afetadas. Elas foram vítimas de violência sexual, exploração e tiveram seus direitos violados, incluindo a perda de suas terras, filhos e familiares. O uso das mulheres como botins de guerra, incluindo o abuso sexual, foi uma tática utilizada por todos agentes do conflito e remonta memórias ancestrais de violência desde outros períodos de diferentes conflitos e invasões.

De acordo com o relatório da Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que foi estabelecido com o propósito de coletar depoimentos das vítimas, houve violência de gênero e étnico-racial. As mulheres e meninas indígenas foram alvo de violência sexual sistemática por parte dos grupos armados e das forças de segurança (CVR, 2003, p. 273). Esses atos atrozes não apenas violaram a integridade física e psicológica dessas mulheres, mas também buscaram destruir suas identidades étnicas e culturais.

Diante desse cenário, a CVR emitiu uma série de recomendações para o governo peruano, visando à justiça, à reparação e à prevenção de futuros abusos. No entanto, lamentavelmente, muitas dessas recomendações não foram implementadas de forma adequada ou efetiva. Como resultado, os perpetradores desses crimes hediondos não foram

responsabilizados, o que deixou as vítimas sem a devida justiça, perpetuando um ciclo de impunidade (CVR, 2003, p. 376).

A falta de ação do governo peruano para enfrentar a violência de gênero e étnico-racial durante o Conflito Armado Interno é um reflexo preocupante de um sistema que falha em proteger os direitos fundamentais de sua população mais vulnerável. As mulheres indígenas e suas comunidades continuam a enfrentar os impactos duradouros desses abusos, lidando com traumas profundos, estigmatização e a ausência de apoio adequado.

Essas marcas profundas e dolorosas que se tornaram gravadas na memória coletiva e que, de certa forma, nutriram a história oral entre as mulheres retratadas no filme *La Teta Asustada* por meio de imagens poéticas e simbólicas. A violência memorizada nos corpos e cotidianos das mulheres é um tema central do filme, ou seja, a diretora, ao abordar em sua obra cinematográfica o contexto peruano após conflito, traz à tona a violência vivenciada, silenciada e enraizada nos corpos das mulheres.

1.1 Corpos-território e memória ancestral entre mulheres

No filme, Fausta, a protagonista, tem seu corpo transformado em um palco das memórias e traumas de sua mãe, refletindo como as mulheres carregam as experiências e opressões de suas ancestrais. O longa-metragem oferece uma lente crítica, especialmente quando relacionado às concepções das feministas comunitárias. Lorena Cabnal, feminista indígena da Guatemala, destaca que os corpos são territórios sagrados que também abrigam conexões coletivas e memórias ancestrais. A autora entende que os corpos-territórios das mulheres são frequentemente alvos de controle, mas também carregam as memórias de suas antepassadas e das violências que sofreram.

Cabnal (2021) faz interconexão entre os corpos das mulheres e a terra através conceito de "corpo-território", alegando que “corpo é nosso primeiro território a ser defendido” (2021, p. 5). Assim, a autora nos convida a refletir sobre a forma como tratamos a terra e o modo como nos relacionamos com os corpos de mulheres:

Ser mujer indígena y defender el territorio ancestral implica colocar en la línea frontal de ataque — en primera instancia — nuestro primer territorio de defensa, el cuerpo. Al defender el territorio tierra, las mujeres hacemos una defensa cotidiana y paralela impresionante en dos dimensiones inseparables: la defensa de nuestro territorio cuerpo y la defensa de nuestro territorio tierra. Dos dimensiones entretejidas en la Red de la Vida porque reconocemos que tanto el cuerpo como la tierra son espacios de energía vital que deben funcionar en reciprocidad. Por lo tanto, reconozco que las propuestas feministas que convocan a la emancipación de

los cuerpos contra la manifestación patriarcal y no convocan a la despatriarcalización de la naturaleza como un territorio en disputa por el actual modelo neoliberal carecen de sostenibilidad política. (CABNAL, 2019, p. 121).

Bem como a terra é frequentemente explorada e violada, os corpos das mulheres também são alvo de violência e exploração sistemáticas. A exploração dos recursos naturais da terra muitas vezes ocorre de forma predatória, sem levar em consideração as consequências para o ecossistema e para as comunidades que dependem desses recursos. Da mesma maneira, os corpos das mulheres são frequentemente objetificados, explorados e violados, sem que sejam reconhecidos como sujeitos plenos de direitos e dignidade.

Ao introduzir o conceito de "corpo-território", Cabnal nos convida a repensar a nossa relação com a terra e com os corpos. Ela nos encoraja a reconhecer que assim como a terra possui vida, fertilidade e ciclos naturais, os corpos das mulheres também são portadores dessas características. Ambos merecem ser tratados com respeito, cuidado e equidade.

Cabnal também nos auxilia a refletir sobre as violências na América Latina e como elas estão atreladas a práticas conflitivas patriarcais e racistas. As violências, no plural, são estruturais, possuem um contínuo histórico. Como entendidas pelas feministas comunitárias, essas violências precisam ser nomeadas e sanadas:

En principio, quiero nombrar en plural “las violencias” porque creo que no se puede definir una única interpretación de la violencia. [...]. A la vez, sugiero cómo estas violencias se interrelacionan con otras opresiones histórico-estructurales entramadas, lo que complejiza el análisis. En la comprensión de lo que he vivido y sigo viviendo desde el cuerpo, planteo que las violencias son efectos del sistema patriarcal y, por lo tanto, son milenarias. Interpreto también que existe un *continuum* histórico de las violencias sobre los cuerpos, pero en particular sobre los cuerpos de las mujeres indígenas. [...] Es sobre nuestros cuerpos donde se han construido todas las opresiones que nos entrecruzan y que internalizamos. Entonces, hablar como mujer indígena y desde mi mundo indígena es un acto de despatriarcalización y descolonización que interpela las representaciones que se hacen de mis opresiones o emancipaciones por parte de otros feminismos o de las ciencias sociales y la academia. (CABNAL, 2019, p. 114).

Ou seja, da mesma forma que o corpo-território é afetado por violências, ele também possui a capacidade de sanção. A memória ancestral pode contribuir no processo de sanção das violências vividas, além de ser um caminho de reconexão com a comunidade, a natureza e com os corpos, como partes dos territórios violados pela colonização e conflitos armados, sociais e políticos:

Ha sido la recuperación de la memoria de mis ancestras y el amor de las mujeres, mis abuelas, mi madre y mi hija, lo que me llevó a los caminos de sanación desde sus sabidurías y maneras de revitalizarme con una cosmogonía que interpela cualquier acto de violencia contra la vida, contra los cuerpos y contra la tierra. Ha sido la propuesta epistémica del feminismo comunitario territorial, que crea su propia interpretación y que se ha juntado con la cosmogonía, como dos hilos, para hilvanar la propuesta que nos interpela a recuperarnos para la vida, para

reivindicarnos a partir de sanarnos. Sanarnos como un acto personal y consciente que desmonta opresiones y victimizaciones y devela a quienes la ejercen contra nosotras, nosotros, nosotres y la naturaleza. (CABNAL, 2019, p. 122).

No filme, Fausta, como já mencionado, tem enraizado em seu corpo-território as memórias de sua mãe, que foi estuprada durante a guerra civil da década de 1980. No entanto, a jovem se utiliza das tradições culturais e da música ancestral como parte de sua jornada de sanção das feridas, ao mesmo tempo que rompe com o silêncio imposto às mulheres de sua comunidade.

Adriana Guzmán, feminista comunitária antipatriarcal boliviana, em seu livro "*Descolonizar la Memoria, Descolonizar los Feminismos*" (2019), aborda a necessidade de valorizar e compartilhar as experiências das mulheres em suas comunidades. Ela acredita que as memórias individuais e coletivas das mulheres são uma fonte de sabedoria e resistência e que, ao serem compartilhadas, essas memórias podem fortalecer os laços comunitários e promover mudanças sociais. Da mesma forma, o retrato da história de Fausta no filme está vinculado às memórias transmitidas através da tradição oral e de canções. Elas representam uma herança cultural dolorosa que influencia a vida da jovem.

Guzmán (2019) defende que as histórias e experiências das mulheres têm sido historicamente apagadas, silenciadas ou distorcidas. Assim, seria necessário descolonizar essas memórias, reivindicando e reconstruindo a história a partir das perspectivas das mulheres. Desta maneira, as memórias estariam desafiando os discursos dominantes que marginalizaram suas vozes. O filme também aborda a importância de dar voz e visibilidade às mulheres que foram afetadas por violências sistemáticas e como suas memórias, além de relembrar as experiências traumáticas, podem ajudar a curar as feridas do passado.

Tanto Adriana Guzmán quanto *La Teta Asustada* destacam que a memória é um instrumento poderoso para a resistência e a transformação social. Ao relembrar e compartilhar as experiências das mulheres é possível desafiar as estruturas de poder opressivas e construir um mundo mais inclusivo e justo. A memória, nesse contexto, não é apenas um exercício de recordação, mas uma forma de resistência ancestral e um caminho para a construção de uma sociedade mais justa.

1.2 Comunidade e *Buen Vivir* como sanção das violências

O filme *La Teta Asustada*, que tem como pano de fundo as memórias da guerra interna ocorrida no Peru, revela aspectos cruciais que destacam a necessidade da América Latina, como um todo, confrontar seus traumas históricos. Da mesma forma, evidenciam a necessidade de repensar as memórias dolorosas do processo de colonização que ainda não foram sanadas.

Nesse sentido, o *Buen Vivir*, ou *Sumak kawsay*⁵, pode ser uma alternativa para a construção de um futuro onde as memórias traumáticas ficariam só na lembrança, ou seja, não se repetem. Macas resume esta forma de viver ou sistema de ideias da seguinte forma.

El sistema comunitario se sustenta en los principios del randi-randi: la concepción y práctica de la vida en reciprocidad, la redistribución, principios que se manejan y están vigentes en nuestras comunidades. Se basa en la visión colectiva de los medios de producción, no existe la apropiación individual, la propiedad es comunitaria. (MACAS, 2010, p. 14-15).

Uma cosmogonia de vida oposta à difundida pelo sistema moderno onde as pessoas e a natureza são compreendidas como categorias distintas e mercantilizadas. O *Buen Vivir* está baseado em uma visão cósmica ou holística de mundo, onde todos os seres que habitam na terra, sejam animados ou inanimados, estão conectados entre si numa relação de interação e completude mútua, cujo equilíbrio harmônico necessita ser preservado.

Neste sentido, o *Buen Vivir*, conforme destaca Acosta (2011), questiona o modelo nacional-desenvolvimentista já que este se opõe ao capitalismo neoliberal que, além de promover a desigualdade social, depreda os recursos naturais do planeta colocando em risco a existência humana e dos demais seres. Também se diferencia do socialismo que coloca o ser humano no centro. Portanto, é uma filosofia que tem como referência central a vida de todos os seres do Planeta, onde a espécie humana é compreendida como parte da natureza assim como as demais espécies.

As feministas comunitárias, que também vivenciam o *Buen Vivir*, compreendem que esta é uma visão cósmica ou holística proveniente dos povos andinos, ou melhor, das suas ancestrais, onde havia uma relação de interação e de completude mútua de todos os seres sejam animados ou inanimados, vivos e não vivos. Esse equilíbrio necessita ser mantido e resgatado, pois as pessoas e a natureza só estarão bem quando viverem em harmonia e quando não houver exploração dos recursos naturais nem do corpo-território. Por isso o *Buen Vivir*:

Es una invitación a hombres y mujeres a la desobediencia de prácticas patriarcales desde la organización de las comunidades, que nos permitan avanzar en la construcción de una sociedad basada en el amor, la ternura, la libertad,

⁵ É importante destacar que o Pachamamismo prefere utilizar somente o termo *Sumak Kawsay* e não *Buen Vivir*, pois afirma que esse conceito retirou a dimensão espiritual e mística que o *Sumak Kawsay* possui.

precautelando un ejercicio social que supera las prácticas tecnocráticas y si asienta en las diversidades del ser. Es una aventura de sueños, goce y magia que devuelva a las mujeres su derecho al disfrute, una propuesta política integral de descolonización de nuestro corpus, mente y sistema para avanzar en comunidad hacia una real transformación social en donde prime la armonía y el respeto. (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 110).

Para as feministas comunitárias, o *Buen Vivir* se constrói todos os dias, comunitariamente a partir dos corpos-territórios, mas não somente para as futuras gerações. Elas querem viver bem e sem violências agora, têm memórias do que é viver bem, pois nas comunidades seus ancestrais viviam bem e hoje seguem lutando por viver bem. Deste modo, na perspectiva do *Buen Vivir* e das feministas comunitárias, não interessaria o modelo de acumulação, desigualdade e destruição promovido pelo capitalismo neoliberal, muito menos um Estado que para ter estabilidade governamental deixa os ricos tranquilos e dá um pouco para os pobres, para evitar insurreições.

Além disso, o *Buen Vivir* pode ser relacionado ao filme de várias formas. Em primeiro lugar, a história de Fausta e sua doença reflete as consequências do desequilíbrio social, político e cultural vivenciado pelas comunidades indígenas e urbanas. Como já mencionado, o *Buen Vivir* busca restabelecer o equilíbrio entre os seres humanos e a natureza, reconhecendo os direitos e o conhecimento ancestral como fundamentais para o bem-estar coletivo.

O filme também levanta questões de identidade e resgate das tradições culturais. Fausta se sente desconectada de suas raízes, mas ao longo da história, ela encontra maneiras de se curar e reafirmar sua identidade. Esse processo de cura e revalorização de suas origens é um elemento essencial do *Buen Vivir*, que reconhece a importância da preservação dos costumes e do conhecimento ancestral.

A relação entre Fausta e a natureza é outro elemento significativo no filme, com a presença constante da terra e das plantas. A batata simboliza a conexão profunda entre os seres humanos e o meio ambiente. O *Buen Vivir* enfatiza a relevância de uma relação harmoniosa com a natureza, reconhecendo-a como um ser vivo e respeitando seus ciclos e recursos.

Como podemos perceber no próximo subtítulo do artigo, o filme *La Teta Asustada* apresenta um contexto rico e simbólico que pode ser relacionado ao conceito de *Buen Vivir*. A história de Fausta, sua busca por cura e identidade e a interação com a natureza refletem os princípios fundamentais dessa filosofia que busca a harmonia e a felicidade em todas as esferas da vida, reconhecendo a interconexão entre os seres humanos, a natureza e o universo.

2. *La Teta Asustada* e a busca por uma reconexão individual, comunitária e com a natureza

O filme *La Teta Asustada* gira em torno de Fausta, uma jovem ameríndia que tem uma doença rara denominada “teta assustada” ou síndrome do susto, nome dado pela cultura andina à enfermidade transmitida pelo leite materno para filhas de mulheres violentadas por militares do exército peruano ou pelos guerrilheiros do grupo Sendero Luminoso.

A jovem vive com sua mãe na periferia da capital peruana, em um terreno seco formado por construções populares e rodeado de colinas, cujo acesso se dá por meio de escadarias. Deste modo, a cineasta mostra a fragmentação cultural de seu país através da oposição andino-rural e urbano-litoral. De um lado estão as comunidades andinas e de outro está a capital Lima atrelada ao consumismo e ao individualismo.

Próximo a Fausta reside seu tio Lúcio com sua família, que tem como fonte de renda um negócio familiar de organização de eventos, festas e realização de casamentos. Demonstrado que, mesmo com poucos recursos materiais, a comunidade aproveitava a vida, fazendo festas e bailes, sendo também uma forma de manter os costumes.

A trama inicia com uma tela escura que faz referência a um passado sombrio, acompanhado das vozes da mãe e da filha. Elas estão expressando por meio do canto seus tormentos mais profundos. Através da musicalização tomamos conhecimento de como se deu a violência sofrida por Perpétua (mãe), durante os anos de conflito no Peru.

[...] Esta mulher que está cantando, foi pega e violentada naquela noite. Não sentiram pena de minha filha não nascida. Não sentiram vergonha. Aquela noite me pegaram, me violaram com o pênis e a mão. Não tiveram pena que minha filha visse tudo lá de dentro [...] (LLOSA, 2009, 1m. 57s.).

Em seguida vemos a imagem de Perpétua, em seu leito de morte e a sua filha Fausta atentamente a observando. Agora a órfã se vê obrigada a enfrentar seus medos, literalmente enraizados, para conseguir realizar o desejo de sepultar sua mãe na sua comunidade originária em Ayacucho. Todavia, a falta de condições financeiras para o traslado faz com que a jovem tenha que arrumar um serviço e sair do seu pequeno círculo social. Passou finalmente a estabelecer contato com as pessoas da capital diferente da família do seu tio, que já havia se submetido à homogeneização das formas culturais e materiais da capital. Fausta recusava-se a aculturar-se com a cultura que permitiu e participou da violência contra sua mãe e outras mulheres e indígenas.

Surge a oportunidade de trabalhar como empregada doméstica na casa da pianista Aída, ou dona da Casa de Arriba. Aída é uma mulher branca da elite que vive sozinha em sua mansão localizada no meio do mercado popular de Lima. Neste sentido, a película faz uma evidente alusão à exploração da mão de obra das empregadas domésticas, baseada na superexploração da população originária.

Esse acontecimento retratado no filme aponta para o que Aníbal Quijano (2005), chama de “colonialidade do poder”, isto significa que mesmo com o fim do colonialismo permanecem resquícios da colonização que tem como centro a racialização dos povos originários como raças inferiores. No filme há uma cena na qual podemos ver Fausta sendo submetida à inspeção dos dentes, orelhas, mãos e pescoço antes de ser contratada, da mesma forma que se fazia com as pessoas africanas racializadas como negras e comercializadas na América Latina como escravizadas até o século XIX.

Aída mostra-se uma mulher amargurada, solitária, com crise existencial, com falta de inspiração para compor, incapaz de ter empatia, sem interesse em apreender o nome da nova “empregada”. O que importa para ela é que tudo esteja em perfeita ordem, demonstrando que o estilo de vida moderno tem mais a ver com o que poderíamos chamar de *Mal-viver*, termo trazido por José María Tortosa (2009), pois mesmo estando em uma situação privilegiada a cobrança de produtividade (no caso dela para compor as músicas), a competição e o consumismo geram estresse, podendo levar ao adoecimento físico e mental. Portanto, há ausência do *Buen Vivir* se levarmos em consideração que existe uma hierarquia (patroa e empregada), além do fato de que Aída não respeita a cultura de Fausta. A sociedade como é retratada na película está organizada para a satisfação de desejos e necessidades individuais através do acúmulo de riquezas materiais e de poder.

Na casa de Aída a jovem conhece Noé, um homem simples e mais velho que trabalha como jardineiro na mansão e tem um conhecimento apurado da Terra e das plantas. No começo, ela desconfia dele, exige prova para ter certeza que realmente é o jardineiro da mansão. Porém, aos poucos, estabelece-se uma relação de amizade e confiança entre eles, facilitada pelo fato de ambos compartilharem a mesma origem cultural e falam a mesma língua *quéchua*.

Todavia, o que chama a atenção é o poder da tradição sobre o corpo da jovem, que lhe foi imposto ou passado pela sua mãe. Existe um imperativo da memória e da história oral. Os relatos da experiência traumática da genitora servem não só como um alerta para que sua filha

se cuide para não passar pela mesma violência, mas é também uma forma de não deixar cair no esquecimento:

Cuando recuerdo las muchas mujeres que tenían mamar a sus bebés y pasarles su “leche de pena y preocupación” — me parece que nos ofrecen un ejemplo elocuente de cómo las memorias dolorosas acumulan en el cuerpo y cómo una puede literalmente sufrir de los síntomas de la historia. Reitero que las memorias no solamente se sedimentan en los edificios, en el paisaje o en otros símbolos diseñados para propiciar el recuerdo. Las memorias también se sedimentan en nuestros cuerpos, convirtiéndolos en procesos y sitios históricos (THEIDON, 2009, p. 05).

O mito de ter absorvido através do leite materno as dores e traumas de sua mãe fez com que Fausta, para se proteger, torturasse o seu corpo inserindo uma batata (papa) em sua vagina. Além disso, a batata funciona como escudo, segundo Cabrejo: “en el lenguaje coloquial, la ‘papa’ es una manera de referirse a la zona sexual de la mujer” (2009, p. 48). Na trama, representa a auto-negação sexual e conseqüentemente a não-maternidade, porém essa *papa* passa a germinar internamente causando dores e inflamações uterinas em Fausta. A batata brotada mostra não só uma doença, mas a pressão social para que uma mulher tenha filhos. O germinar do tubérculo é uma forma de dizer que ela é fértil e a inflamação equivale a uma espécie de relógio biológico, que junto com a sociedade e suas instituições ficam lembrando as mulheres que o tempo passa e afeta a possibilidade de procriar. Para a cineasta Claudia Llosa, a *papa* também assume uma simbologia na trama:

Uma simbologia que a relaciona com as raízes, que luta por não perecer, por se manter viva, creio que a batata significa isso, porém ao mesmo tempo é um estorvo, esse passado que não passa, que não nos permite avançar, que não nos permite evoluir, e acredito que isso é a paródia da história, que somos o que somos porque temos a história em nossas entranhas, que a história e seus conflitos precisam renovar-se se não nos deixam avançar livremente, não nos deixam revolucionar (SELEM, 2013 apud MAIA, 2018, p. 90).

Cabe fazer uma breve contextualização da origem da batata que, de acordo com Maia (2018, p. 90), é originária do Peru e foi um dos principais alimentos das populações andinas desde a civilização Inca. Porém, foi apropriada pela cultura colonizadora que promoveu um apagamento da memória de sua origem, tanto que muitos a denominam de “batata inglesa”.

Diferentemente de Fausta, que se encontra enferma e com conflitos existenciais, a sua prima Máxima é retratada saudável, alegre, adaptada ao novo ambiente cultural e procurando levar uma vida social considerada normal. A aculturação da família de Fausta implica também a supressão da memória histórica, ou seja, não querer lembrar o passado ou o sofrimento vivenciado durante o conflito armado. Enquanto Fausta recusava-se a aculturar, sua prima de alguma forma abandonava a feminilidade indígena em troca do papel de mulher urbana, que tem mais prestígio no modelo hierárquico do sistema mundo moderno, tão individualista que

não tem espaço para a sororidade e vida comunitária de mulheres diversas. Máxima estava preocupada só com ela mesma e em se casar, em nem um momento esteve apoiando Fausta.

No desfecho do filme, a cura de Fausta só seria possível por meio da intervenção cirúrgica. No início, ela resistiu, por conta do medo e pelo fato de que tal medida representaria deixar de lado o vínculo consanguíneo que a ligava com sua mãe. Deste modo, Fausta não poderia viver como queria, porque as únicas duas possibilidades oferecidas por sua família era definir-se pelo seu passado ou aculturar-se à cultura cosmopolita de Lima. Vai ser mediante conversas com Noé que a jovem começa a ver outra possível identidade andina dentro da capital.

No entanto, é através da música e das tradições ancestrais que Fausta encontra uma maneira de enfrentar e curar suas feridas. Ela descobre que a música é uma poderosa ferramenta de conexão com suas raízes e com as histórias das suas ancestrais e da sua comunidade. Surge à tona a força e a resiliência que existem dentro de Fausta e de sua linhagem, além de romper com o silenciamento a que foram submetidas.

Essa reavaliação cultural desperta a feminilidade de Fausta, a vontade de viver, de expulsar a *papa*, porém a mãe ainda não foi enterrada. O culto ao corpo de Perpétua não a deixava apagar da memória os motivos da presença intrusa da *papa* em sua vagina, ou seja, o corpo imóvel de Perpétua não é apenas o corpo que foi violado, mas é também um corpo que continua, mesmo depois da morte, clamando por justiça ou por um mundo melhor.

Da mesma forma que o corpo de Perpétua foi violentado pelo egoísmo e ganância dos homens, estamos a ver uma onda de destruição da natureza. E nesse sentido, concordamos com a filosofia em construção do *Buen Vivir* onde: “A natureza não está aqui para nos servir, até porque nós, humanos, também somos natureza e, sendo natureza, quando nos desligamos dela e lhe fazemos mal, estamos fazendo mal a nós mesmos” (ACOSTA, 2016, p. 15).

Partindo do pressuposto que a natureza encontra-se doente e pensando o corpo das mulheres como representação da natureza em sua totalidade, é possível vermos (imagem 1) a seguinte analogia.

Imagem 1- Personificação da Pachamama e suas enfermidades.



Fonte: FINOL; CABREJO, 2020, p. 11.

Deste modo, ligando Perpétua e Fausta existem o sangue e o leite. O sangue pode ter vários significados como: a essência da vida, sacrifício, violência, guerra, morte, etc. Aqui pode ser chamado como dor da vida, pois ao mesmo tempo em que deu a vida a Fausta, representa a dor da violência com que ela foi concebida.

Da mesma forma, o sangue impulsionado pelo coração é fundamental para que o ser humano viva, porém também tem conotação negativa. O mesmo se dá com os recursos naturais que a *Pachamama*⁶ nos oferece e que são essenciais para nossa sobrevivência, mas também geram conflitos ambientais que, de acordo com Luciana Ribeiro: “Se dá quando os interesses relativos ao uso ou à posse de bens ambientais são disputados explicitamente, usualmente contrapondo a sobrevivência de povos e comunidades interesses do capital” (2020, p. 61).

O leite é um alimento imprescindível no desenvolvimento inicial da criança, mas na película o fato de ingeri-lo fez com que metaforicamente Fausta adoecesse sua alma. Podendo este ser associado simbolicamente ao capitalismo neoliberal, visto que tal modelo “voraz e excludente, tem demonstrado sua crueldade sócio ambiental [...] ao explorar a base material da vida no planeta, exaurindo ecossistemas” (RIBEIRO, 2020, p. 64). Assim como a doença

⁶ Para Guillemot, Pacha pode ser entendido como a ideia de um cosmo vivo inter-relacionado contendo tanto a temporalidade como a espacialidade. O sufixo Mama, por sua vez, representa o sagrado feminino, a mãe (GUILLEMOT, 2006, p. 55). Isso faz com que a operacionalização do conceito de Pachamama seja usualmente realizada como “Mãe Terra”, porém é algo mais amplo.

da alma (teta assustada) foi transmitida pelo leite, a catástrofe social e ambiental foi exacerbada pelo capitalismo neoliberal calcado nas discriminações de gênero e étnico raciais.

O leite, assim, foi o causador da doença e conseqüentemente fez com que Fausta fosse levada a danificar sua vagina ao introduzir a *papa*, que pode ser compreendida como parte desse ecossistema. Mas este está enfermo, apresentando esgotamento e limites como: aumento da escassez de recursos naturais. Fausta, tal como, tinha bloqueios para gerar uma nova vida, mesmo com sua natureza (corpo), dando indícios que queria germinar. A batata continuava crescendo dentro dela, mostrando que sua fertilidade e origem andina não podem ser interrompidas apesar de sua doença e seu passado. Ou seja, a *Pachamama* quer continuar provendo os meios necessários para nossa existência, mas tem encontrado dificuldade para se recompor. Não está em harmonia com as pessoas e consigo mesma, tal como Fausta que precisou se reencontrar.

Mas como acabar ou amenizar o caos já instaurado e se reencontrar? No filme Noé nos dá pequenos indícios, ao demonstrar não somente o interesse de manter ativa a cultura andina, como a de uma visão de mundo baseada na complementaridade dos gêneros, e também na correspondência entre o ser humano e a natureza, que pode ser entendido como a base da proposta do *Buen Vivir*. Cabendo ressaltar novamente que a película expõe que nesse sistema mundo moderno se tem uma ausência do *Buen Vivir*, mas que, por outro lado, mesmo que discretamente como é o caso dessa narrativa cinematográfica, (re)emerge do e no imaginário dos conquistados, dos excluídos, o *Buen Vivir* como uma proposta epistemicamente desobediente (MIGNOLO, 2008).

Fausta, ao não compactuar com esse sistema mundo moderno, carregava consigo os princípios do *Buen Vivir* e da sanção através da memória ancestral das violências, porém precisava se reencontrar, recompor sua identidade ferida, mas em contato com as pessoas da capital e principalmente com o jardineiro Noé, passa a entender a importância da cidadania planetária⁷ e do que estava fazendo com sua existência e dos impactos que suas ações tinham para si, para a natureza e para os demais seres.

Fausta desenvolve, assim, atitudes necessárias (expulsar o tubérculo e o colocando de volta ao seu devido lugar a Terra) para superar o trauma e ser capaz de alcançar a sua autonomia como sujeita, que inclui também a possibilidade de amar e ter relações sexuais.

⁷ A noção de cidadania planetária (mundial ou global) segundo Edgar Morin, advém da noção da complexidade ambiental e se sustenta na visão unificadora do planeta e de uma sociedade mundial. Em outros termos, a cidadania planetária é composta de cidadãos preocupados com a situação do meio ambiente e com a manutenção e o desenvolvimento da vida em dignidade.

Quando seu tio Lúcio tapa sua boca, ela luta para respirar e ele lhe diz “veja como respiras, veja como quer viver, mas não se atreve”; então ela decide por mudar o rumo da sua história.

O primeiro passo foi adentrar a casa da sua ex-patroa para reivindicar as pérolas que seriam o pagamento pelas vezes que cantou, sem saber que o intuito da pianista era se apropriar de forma indevida da letra da canção “*la sirena*”, conseqüentemente, tomar o seu lugar de fala. Ao retomar a crença em suas raízes e a descoberta de suas próprias forças, Fausta se viu na obrigação de defender sua cultura, aplicando o conceito andino de reciprocidade que implica uma troca justa entre as pessoas, e deixa a única pérola que lhe restava para ganhar. Mesmo tendo estabelecido um intercâmbio econômico, a jovem se rebelou contra a opressão econômica e social baseada na desvalorização de sua cultura e de sua pessoa.

Essas pérolas extraídas da concha também representam como o capitalismo neoliberal em seu anseio por lucro atribui valor e explora a natureza e o que ela fornece. Ao invadir a casa da ex-patroa, também poderíamos pensar que Fausta inverte a dinâmica da relação invasor/invadido ao tomar as pérolas que são suas por direito. No entanto, seria simplificar a noção de invasor/invadido como aparece em muitas análises do pensamento colonial dado que Fausta está em busca de uma recompensa pela apropriação indevida da sua canção, ela não quer “civilizar” sua patroa. Mas sim deseja o que lhe é de direito, ainda que seu ato possa remeter a questões éticas e morais.

No auge da ação de pegar as pérolas, Fausta, desmaia e está a ponto de morrer, mas ao ver Noé a jovem grita: “*que me la quiten!*”. Ele a leva ao hospital, onde a *papa* é extraída e a jovem sobrevive. Depois de se livrar da *papa*, Fausta, paralelamente, enterra o corpo violentado de sua mãe, visto que já tinha se libertado da *papa* e tinha conseguido o dinheiro para o traslado do corpo até o local em que o mesmo deveria ser enterrado.

A cena do ritual de sepultamento se dá com a jovem viajando num caminhão com os seus familiares e a sua mãe numa mortalha. Estão a caminho da aldeia, porém quando chegam próximo ao oceano, a jovem pede ao seu tio para parar o veículo e, num gesto de subversão, enterra sua mãe à beira-mar, ou seja, esse corpo está em outro espaço, que não é o seu lugar de origem. Sendo uma abertura para outros espaços, em que o pesado fardo da sua violação e sofrimento ficará distante. Transmitindo um sentimento de esperança diante do sofrimento, da dor e da dilaceração da vida. Desta forma, Mar e Terra se convertem em uma bifurcação de caminhos.

Fausta transita entre dos órdenes de elementos naturales antagónicos, pero imbricados: la “tierra” y el “agua”. En vía de superar el apego arcaico a la madre, [...] corta la vinculación mórbida con la tierra, [...] para acceder al florecimiento personal, la afirmación de su capacidad creadora y el ejercicio de su sexualidad en el orden abierto del “aire” y del “mar”. (LLOSA, 2010, p. 148).

Esses dois elementos da natureza estão muito presentes na película, pois como ressalta Cabrejo:

El agua es representada en la película: el ataúd o la pintura de Aída con diseños marinos; la réplica de catarata para una foto matrimonial en la que Fausta aparece con un vestido celeste; la playa en la escena ya mencionada en el párrafo anterior. Pero también la tierra: los arenales, la orilla y por supuesto la papa que se extrae de la tierra. (CABREJO, 2009 p. 48).

Mesmo sendo elementos distintos, Fausta compreendeu que eles são parte integrante de uma única comunidade e que não é possível preservar ou seguir adiante sem respeitar os ciclos da natureza. Quer dizer, sem superar os traumas do passado, assim como é urgente despertarmos para a preservação da natureza.

Na última cena (Imagem 2) do filme, Fausta cheira com prazer as flores de uma papa deixada em seu portão, possivelmente por Noé. Esse tubérculo germinando e florido mostra que ela finalmente estava em harmonia consigo mesma e com a natureza. Assim como indica poeticamente que as suas raízes ancestrais continuariam vivas nas e para as gerações futuras, mesmo que tenha havido tentativas de suprimi-las, cortá-las, silenciá-las.

As raízes de papa contidas no interior da vagina de Fausta, que resistiam mostrando que este espaço é um lugar de vidas que lutam por sua sobrevivência, não morreriam ou seriam silenciadas. Foi esta resiliência que fez com que elas fossem retiradas deste lugar onde não lhes cabia mais, visto que estavam sendo sufocadas, precisando de outros espaços para continuar se desenvolvendo e florescendo. A cena também representa que a jovem estava se abrindo para a possibilidade de se relacionar afetivamente e quem sabe até de ter filhos.

Imagem 2 - Recebimento da flor da batata.



Fonte: Cena do filme *La teta asustada* (2009)

Portanto, a batata se insere no roteiro com múltiplos sentidos, a exemplo da passagem em que Máxima, prestes a casar, passa por um ritual em que precisa descascar uma batata inteira diante do noivo e da família, sem deixar que a casca se rasgue. Aqui a batata aparece como símbolo da prosperidade, da fartura, porém o poder dos andinos está mais relacionado ao consumismo da cidade. Na mesma cena, vemos a casca cair por entre as pernas de Máxima, em uma analogia aos ramos de papa doente que Fausta aparava da vagina em algumas cenas antes da cirurgia. Em outros termos, uma alusão à nossa maior riqueza que é a natureza, mas ela está doente.

Nesse sentido, recordamos as práticas comunitárias, feministas e de *buen vivir* como maneiras de sanar as violências. Cabnal (2019) nos elucidam para seguir o fio narrativo no filme, de uma cura ancestral e territorial realizada através do próprio corpo de Fausta:

Creo en la vida plural como un principio de cosmogonía y como un principio político de respeto a la vida. Creo en las emancipaciones de los cuerpos plurales para tejer la Red de la Vida desde diferentes caminos, porque eso nos compromete a aboliciones y transformaciones profundas para construir el horizonte de utopía de un mundo nuevo para la Plenitud de la Vida, los Buenos Vivires de las mujeres y los pueblos. Porque todo, absolutamente todo, es energía vital en la Red de la Vida. Desde estos lugares de enunciación es que hablo, desde mi cuerpo como mi primer territorio de defensa, desde la tierra como el lugar histórico y de significado donde se recrea la vida. Porque vengo de un lugar donde el *continuum* histórico estructural

de las violencias es múltiple, pero donde también es posible sanar con la naturaleza y donde los cuerpos pueden tejerse en relaciones de armonización para reivindicar la alegría sin perder la indignación, porque vale la pena vivir. (CABNAL, 2019, p. 123).

Desta forma, o filme instiga ainda reflexões e autoquestionamento em relação à forma como estamos nos posicionando perante o mundo. Provavelmente as respostas aos questionamentos encontram-se na resistência ancestral dos povos e das mulheres indígenas, como Fausta.

Considerações finais

Com uma cinematografia engajada, crítica e autoral, ao mesmo tempo plasmada por um olhar sensível, poético/ficcional que cria símbolos e metáforas, Claudia Llosa conta a história do seu país, sua cultura e sociedade desde o prisma das mulheres. Trata de um tema delicado, mas necessário ser abordado: a violência contra as mulheres num tempo espiral desde a colonização e com um ápice no Peru a partir dos anos 1980.

As questões abordadas no filme nos remetem a temas muito enraizados na sociedade. Mostrando a urgência de pensarmos em outra forma de viver que rompa com o pensamento ocidental hegemônico e com o capitalismo neoliberal, que submete a natureza aos interesses do capital, legitima a exploração, dominação, amplia a desigualdade social entre outras coisas. Sabemos o longo caminho a percorrer em busca de uma sociedade menos desigual, com mais empatia, onde o medo e a dor não sejam sentimentos a martelar na memória das pessoas.

Com base na perspectiva decolonial e feminista comunitária, assumimos aqui a concepção do *Buen Vivir* como possibilidade de um outro sistema mundo, horizontal, plural, diverso, onde a complementaridade permita a formulação e implementação de políticas públicas que unam esforços que vão desde o poder local ao poder global com o objetivo de diminuir as desigualdades e assimetrias de poder.

E nesse sentido o filme é muito interessante, pois, mesmo apontando os problemas do mundo dito como moderno, através de Fausta sentimos que talvez haja esperança. Através da memória ancestral comunitária e das práticas de *Buen Vivir* é possível encontrar sanção das violências plurais e ancestrais, uma vez que sua busca individual lhe permite reavaliar e revalorizar sua conexão com a cultura andina e adaptá-la ao espaço urbano da capital. A negociação entre mudança e continuidade a leva a criar uma identidade híbrida, respaldada em suas origens e seu passado andino e capaz de romper com as binariedades instauradas com as violências coloniais e dos conflitos.

Desta forma, a cineasta sugere que, após os anos de terror, é possível integrar os andinos ao projeto econômico da nação peruana enquanto eles reavaliam e retomam sua cultura. Ao mesmo tempo, aponta à mercantilização da cultura andina e como a exploração dos povos indígenas do Peru distorce suas identidades sociais para fins econômicos. Portanto, esta película também indica que ainda há uma longa jornada a ser percorrida para que os povos andinos sejam verdadeiramente reconhecidos e deixem de ser vítimas de abusos governamentais, seja por meio de conflitos internos ou por meio de políticas de desenvolvimento econômico e cultural da nação peruana.

Referências bibliográficas

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

ALBITES, Enrique Bernales; GÓMEZ, Leila. Trauma y aislamiento en "La teta asustada" de Claudia Llosa. **Iberoamericana**, vol. 17, n. 65, p. 93-106, 2017.

BORJA, Luis Arce. (Ed.). **Guerra Popular en el Perú** – El pensamiento Gonzalo. S/E. Bruxelles, 1989.

BURT, Jo-Marie. Culpado: o julgamento do ex-presidente peruano Alberto Fujimori por violações dos direitos humanos. **The International Journal of Transitional Justice**, v. 3, p. 384-405, 2009.

CABNAL, Lorena. “El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra”. In: SOLANO, Xochitl Leyva; ICAZA, Rosalba Icaza [Coords]. **En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias**. San Cristóbal de las Casas, Chipas: Cooperativa Editorial Retos, 2019.

CABREJO, José. Carlos. Posibles claves para entender La teta asustada. **Ventana Indiscreta**, n. 2, p. 46-48, 2009.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DE PERÚ, 2003. **Informe Final**, Perú, disponível em: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano. 2003.

_____. Gênero, Raça e Ascensão social. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 3, p. 544-552, 1995.

CRUVINEL, Monica Vasconcellos. Mulher e testemunho: das (im) possibilidades de lembrar, esquecer e dizer. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras** ISSN: 0104-0944, n. 44, p. 22-41, 2015.

DUTRA, Viviane da Silva; CARDOSO, Rosane Maria. Discursos sobre o outro, vozes da experiência: A memória entre palavras e imagens. **Revista Conexão Letras**, vol. 16, n. 26, p. 304-322, 2021.

FINOL, José Enrique; CABREJO, José Carlos. La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en La teta asustada, de Claudia Llosa. **Signo y Pensamiento**, vol. 39, n. 77, 2020.

GUZMÁN, Adriana. **Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos**. La Paz: Tarpuna Muya, 2019.

GUILLEMOT, Yves. “Para leer Qhapaq Kuna: ¿un nuevo paradigma?” In: LAJO, Javier [Org.]. **Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría**. Quito: Editorial Abya Yala, 2006.

LLOSA, Claudia. **La teta asustada**. Guión escrito por Claudia Llosa Bueno. Lima: Grupo Editorial Norma, 2010.

MACAS, Luis. Sumak Kawsay: La vida en plenitud. **América Latina en movimiento**, vol. 452, p. 14-16, 2010.

MAIA, Renata Santos. “No me olvide”: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de La teta asustada. **Caderno Espaço Feminino**, vol.31, n.1, p. 86-102, 2018.

MIGNOLO, Walter. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-281, 2008.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2001.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía**. ¿Qué es el feminismo comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PCP. **Bases de discusión para la línea política general del PCP**, 1988. Disponível em: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/PCP.html>. Acesso em: 18 de maio de 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo [Org.]. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RIBEIRO, Luciana. Da questão ambiental na região trinacional à (re)construção participativa civilizatória. **Cadernos Sesunila**, n. 3, p. 58-67, 2020.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, p. 106-131, 2012.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

THEIDON, Kimberly. La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria. **Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal**, vol. 191, p. 56-63, 2009.

TORTOSA, José María. Maldesarrollo como Mal Vivir. **América Latina en Movimiento**, n. 445, ISSN 1390-1230, p. 18-21, 2009.

Filme analisado

La teta asustada. Perú/España: 2009. Duración: 95 min. Dirección: Claudia Llosa.