

Cartografias latino-americanas

Fronteiras midiáticas de um continente em construção¹

Latin American Cartographies

Media Borders of a Continent under Construction

Maurício de Bragança²

Resumo

O artigo discute os limites da cultura latino-americana no interior do universo midiático. Utilizando-se da metáfora da cartografia como forma de problematizar a dimensão simbólica subcontinental, percebemos que o pensamento que se articula em torno à ideia de fronteira coloca-se determinante no realinhamento das marcas que definem este território, ajudando no exercício de uma resistência às históricas práticas de violência e exclusão que compuseram os mapas nacionais. Estas discussões ganham espaço no circuito midiático, onde uma série de produções audiovisuais tematizam as identidades latino-americanas a partir do conceito de fronteira.

Palavras-chave

América Latina; Cartografia; Fronteira.

Abstract

¹ Artigo apresentado no XX Encontro da Compós, em junho de 2011 em Porto Alegre, no GT Cultura das Mídias

² Graduado em História e Cinema, Mestre em Comunicação, Doutor em Literatura (UFF). Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

The article discusses the limits of Latin American culture within the media universe. Using the metaphor of cartography as a way to discuss the subcontinental symbolic dimension, we realize that the thought structured by the idea of border is important to realignment the brands that define this area. This gesture helps in an historical resistance against the practices of violence and exclusion that formed the national maps. These discussions have visibility within the media circuit, where some audiovisual products define Latin American identities through the concept of border.

Keywords

Latin America; Cartography; Border.

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658. Del rigor de la ciencia. In: El Hacedor. Jorge Luis Borges.

Para cartografar os limites da América Latina, situando-a geopoliticamente no mapa global, é necessário pensar o lugar que a cultura ocupa nos debates políticos contemporâneos, definindo identidades e problematizando as relações de poder que ganham corpo no âmbito das mídias. Essas novas tentativas de cartografar as práticas culturais latino-americanas ganham força nas teorias que reivindicam a importância do papel das periferias num novo mapa global, onde os novos cartógrafos se utilizam do discurso pelos direitos humanos e pela diversidade como uma espécie de GPS a delimitar as áreas, os relevos e as fronteiras do desenho geopolítico continental³.

³ O que é uma espécie de metáfora na relação entre cultura, instrumentos tecnológicos de mapeamento dos espaços e as mídias, pode ganhar concretude de disputas diplomáticas na delimitação de fronteiras geográficas. Em novembro de 2010, o exército nicaraguense invadiu o território costarriquenho em função de uma inexatidão de delimitações da fronteira entre os dois países indicada pelo Google Maps. O serviço de mapas do Google Inc. indicava uma diferença de quase três quilômetros em relação aos dados oficiais, sugerindo a posse à Nicaragua de uma porção da Ilha Calero, território da Costa Rica. A invasão, indiretamente suportada pela chancela Google, foi denunciada à OEA, que determinou que os limites geográficos fossem definidos pelos mapas elaborados pelas instituições oficiais dos dois países. A despeito do que mostravam os mapas do Google, a Ilha Calero pertencia, nos mapas de ambos os países, à nação costarriquenha.

Neste artigo, propomos pensar as discussões em torno das alteridades latino-americanas a partir da ideia de cartografia, que se coloca também como uma espécie de conceito-metáfora importante na tradição dos estudos culturais latino-americanos. Inspirados pela sugestão de Martín-Barbero (2004), pretendemos observar de que forma a cartografia se mantém como um gesto de aproximação às discussões em torno das territorialidades subcontinentais mapeadas pela mídia nos discursos contemporâneos. Nesse desejo de redefinição dos limites e fronteiras do continente, esses novos cartógrafos se lançam às expedições na tentativa de registrar essas alteridades nas várias produções midiáticas.

Cartografia, poder e tecnologia das mídias são importantes conceitos na articulação das dimensões culturais na América Latina, numa tradição histórica que nos remete, inclusive, ao ofício do cartógrafo no projeto das grandes navegações, no século XVI, financiado pelas nações colonialistas. Segundo o antropólogo argelino Francis Affergan, o mapa consiste em um instrumento privilegiado da geografia, é o simulacro do distante e mantém com o exotismo uma relação paradigmática. Permite ver, mas não permite apropriar-se. Para apropriar-se é preciso partir. Assim, pode-se traçar uma estranha aporia: sem mapa não há descobrimento, mas sem descobrimento não há mapa. O mapa assume uma dupla função: é imagem e representação do mundo, é instrumento de descobrimento e conquista (AFFERGAN apud AINSA, 1998).

Como diria Martín-Barbero (2004, p. 11), para estes cartógrafos “todo mapa é, em princípio, filtro y censura, que não só *reduz* o tamanho do representado, como também *deforma* as figuras da representação, trucando, simplificando, mentindo, ainda que seja só por omissão”. A cartografia, seja uma técnica científica que auxilia na documentação e medição dos espaços, seja uma metáfora cultural que promove novos parâmetros de representação das múltiplas alteridades, apresenta-se como um importante instrumento conceitual para pensarmos como a cultura das mídias dimensiona, hoje em dia, os processos de constituição de subjetividades e os limites definidores de novos mapas latino-americanos.

Suely Rolnik (1989), interessada nas transformações do desejo na cultura contemporânea marcada pela crise da subjetividade, faz uma importante observação acerca do sentido da cartografia. Ela argumenta que, diferentemente do mapa, a cartografia, para os geógrafos, é um movimento que acompanha as transformações da paisagem, ou seja, não apresenta o elemento estático que compõe o mapa. O cartógrafo desenvolve um desejo de

apropriação da paisagem através de um impulso que aponta não para a revelação dos sentidos, mas para a criação dos mesmos. O cartógrafo surge assim, como uma espécie de antropófago, pois “vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*” (ROLNIK, 1989, p. 67). É através dos olhos do cartógrafo que a paisagem ganha discursividade.

Neste sentido, pensar América Latina em suas especificidades é pensar os movimentos que problematizam as porosas fronteiras deste continente e refletir sobre aquilo que nos caracteriza como fluxo, não como denominação. Conceito em aberto, a América Latina atende a determinados projetos históricos de acordo com as agendas políticas que definem, pelas políticas de representação, as imagens nas quais as múltiplas identidades se reconhecem. Aqui cabe trazer à lembrança o emblemático desenho do uruguaio Torres-García que, em 1943, deslocou o mapa da América do Sul em *América invertida*.

A América Latina busca caminhos que tentam dar conta da originalidade de seu pensamento crítico, e tem reivindicado, segundo Emir Sader (2008, p. 9), “nossa trajetória histórica frente aos esquemas eurocêntricos, assim como tem procurado sistematicamente fortalecer nossa identidade, questionando o pensamento conservador criado pelas potências centrais do capitalismo”. Esta rejeição a esquemas eurocêntricos apontada por Sader pode ganhar corpo no desvio sugerido pela suspeita aos limites do nacional. A regulação de novas fronteiras pode produzir sentido não mais seguindo o tracejamento dos discursos oficiais, mas ressaltando outras conexões e processos de adesão que passem por novas perspectivas discursivas sobre fronteira, como o sentimento de exclusão, o pertencimento ao espaço da periferia, ou mesmo a suspeita aos códigos totalitários do nacional. Assim, as mídias se apresentam como um espaço privilegiado de articulação dos embates em torno dos novos processos cartográficos de delimitação de fronteiras.

Regina Casé apresentou, por quase dois anos, um quadro no programa *Fantástico*, da Rede Globo. Inicialmente como *Central da Periferia*, Casé desconstruía a simetria hierárquica da dicotomia centro/periferia, ao “reatualizar” o mapa do Brasil incluindo práticas sociais que legitimavam as periferias como partes integrantes e definidoras de outras brasilidades. O programa propunha cartografar as periferias de diversas partes do país, como forma de estabelecer um diálogo entre elas, traçando um roteiro de viagem que desse cabo daquilo que Hermano Vianna chamava atenção à época: “a periferia não precisa mais de

intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo”⁴. Casé reafirmava, num dos programas: “Tudo bem que a periferia se comunica sozinha, que tem uma rede que não precisa passar pelo centro, mas eu fiquei felizona de ver como a gente contribuiu para essa comunicação”⁵. No ano seguinte, ampliando o escopo para fora das fronteiras do país, ganhou o subtítulo *Minha periferia é o mundo*. Como uma cartógrafa da pós-modernidade, a apresentadora saía em busca de um novo mapa da periferia global, estabelecendo novos sentidos de fronteiras para alcançar uma outra lógica cartográfica, não mais estabelecida pelas nações oficiais, mas pelo reconhecimento da potência das práticas periféricas⁶.

Esta cartografia que redefine fronteiras e atualiza o discurso da diferença a partir da mudança de paradigmas, desautoriza a simetria estabelecida pela dicotomia centro/periferia, colocando sob suspeitas as narrativas do nacional. Este movimento, marcado pelas diásporas e migrações que corromperam a coesão de um poder tradicional, também desvelou a frágil estabilidade destes mapas, indicando novos itinerários culturais disseminadores de outras cartografias do poder. Neste sentido, Martín-Barbero (2004, p. 12) indaga: “Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” para logo depois lançar mão, a partir da perspectiva de Michel Serres, da metáfora do arquipélago como um novo tipo de logos que interconecta o diverso.

Como forma de contestar a colonialidade do poder e contrapor-se a um pensamento de sistema racional, absoluto e universalizante como o ocidental, Edouard Glissant também já defendia uma nova episteme marcada pela idéia de arquipelização (GLISSANT, 2005). Esta seria caracterizada pela imprecisão, pela ambiguidade e pela relatividade, uma vez que o

⁴ O texto de divulgação de *Central da Periferia*, de autoria do antropólogo Hermano Vianna, foi publicado pela TV Globo em vários jornais brasileiros no dia 08/04/2006, data da estréia do programa. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao> Acesso em 27/01/2011.

⁵ Trecho de um teaser de divulgação do programa: <http://www.pindoramafilmes.com.br/tv/central-da-periferia>. Acesso em 14/02/2011.

⁶ Em um episódio, Casé foi até um subúrbio de Paris, Clichy, onde, em 2005, havia explodido uma rebelião depois que dois moradores, filhos de imigrantes africanos, morreram após uma abordagem violenta da polícia. A apresentadora chegou até Chanteloup Les-Vignes, um conjunto habitacional, e foi impedida de entrar pelos moradores. Na negociação, Casé saca um i-pod para mostrar imagens do filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles. O gesto nos lembra os espelinhos trazidos pelos colonizadores aos indígenas. Na tela do aparelho eletrônico, os moradores reconhecem o filme e se reconhecem na periferia global, permitindo sua entrada. Ver VIDAL JUNIOR, I. F.; BRAGANÇA, M. . *Novidades no ofício do cartógrafo: Central da Periferia e o mapa televisionado da pobreza global*. Revista ContraCultura, v. n. 2, 2008.

arquipélago é ao mesmo tempo uno e múltiplo, onde cada uma de suas ilhas forma um todo, sem perder no entanto a sua especificidade. Seguindo este pensamento, Glissant aplica a idéia de arquipelização à “totalidade-mundo” ou “totalidade-planetária” em que, não havendo mais nenhuma autoridade orgânica e onde tudo é arquipélago, realiza-se o produto imprevisível de construções culturais heterogêneas e complexas postas em relação. Transversalizando a ótica ocidental monolítica e universalista com o olhar crioulo, Glissant avalia a arquipelização dos continentes constituindo regiões para além das fronteiras nacionais. As regiões culturais seriam como ilhas abertas que transgridem as fronteiras geográficas (cartografias ocidentais) desenhando novas cartografias culturais policêntricas e polifônicas (América crioula). Esta proposta já antecipa o papel que Martín-Barbero assume para si como uma espécie de cartógrafo mestiço.

A cartografia se movimenta re-desenhando o mapa da América Latina, tanto o de suas fronteiras e suas identidades – especialmente pelo movimento crescente das migrações e porque o sentido das fronteiras se apaga ou se agudiza contraditoriamente com o que produzem as redes do mercado e as tecnologias satelitais, e as identidades se solapam perdendo sua antiga nitidez (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 14).

Se reconhecemos que a nação é algo imaginado, também devemos reconhecer a crítica recíproca desta idéia: a imaginação poderá levar-nos para além da nação. É neste aspecto que Arjun Appadurai (1997) identifica no hífen que ajusta Estado a Nação o verdadeiro lugar da crise contemporânea decorrente dos deslocamentos do papel dos Estados-Nações modernos. Essa perspectiva chamada por Appadurai de pós-nacional aponta novas cartografias relacionadas a contra-histórias e contra-identidades.

Esse pós, porém, não corresponde apenas a uma superação de etapas, um gesto de “abrir espaços” por ser posterior mas, sobretudo, por rejeitar os aspectos e os sentidos de algo. Significa uma condição de postura intelectual, estética e política marcada pela deslegitimação da Nação como autoridade, como poder e como significado. É um pós que contesta narrativas nacionais, legitimadoras de dominação e poder, produzindo uma reescritura descentrada das grandes narrativas pautadas pela Nação. É um discurso epistemológico que opera por sobre a rasura dos códigos nacionais.

Seguindo os passos de Homi Bhabha (1998), a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos das idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias

dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, portadores de sexualidades policiadas. Estas culturas representativas de uma suspeita da modernidade pós-colonial apresentam-se como uma contingência da própria modernidade, deslocadas de sua lógica, e oferecem resistência aos processos culturais hegemônicos, onde o hibridismo e as manifestações fronteiriças acabam por “traduzir” o imaginário social referente ao modelo metropolitano e à modernidade.

A idéia de América Latina apresenta-se, desta maneira, incongruente, instável e de limites porosos, com uma cartografia problemática. Esta instabilidade conceitual relaciona-se ao próprio processo histórico, político, ideológico e cultural de maneira ampla, e está implicada, no plano da comunicação, com as políticas de representação que ganham visibilidade no bojo de uma extensa produção midiática. Tal produção reivindica legitimidade e autonomia num embate ideológico que se traduz pela *différance* derridiana, na desconstrução de modelos epistemológicos ocidentais frente a uma perspectiva de formulação de uma outra episteme, de um outro pensamento marcado pela idéia de alteridade.

Em primeiro lugar, se me permite, algumas considerações abstratas sobre a *différance* (com "a") e as deferências (com "e"). O que o motivo de *différance* tem de universalizável em vista das diferenças é que ele permite pensar o processo de diferenciação para além de qualquer espécie de limites: quer se trate de limites culturais, nacionais lingüísticos ou mesmo humanos. (...) Depois a *différance* não é uma distinção, uma essência ou uma oposição, mas um movimento de espaçamento, um "devir-espaço" do tempo, um "devir-tempo" do espaço, uma referência à alteridade, a uma heterogeneidade que não é primeiramente oposicional. (DERRIDA, 2004, p. 33-34).

Buscar este espaço da diferença em outra dimensão histórica, e cartografar o território americano ressaltando outras relações que não as práticas autoritárias que definiram os contornos oficiais da América do Sul, parecem guiar o documentário *Pachamama* (2010), dirigido por Eryk Rocha. O filme tenta equacionar, afinado com os debates teóricos sobre a cultura latino-americana, a idéia de América Latina como um projeto em devir, enfatizando seu caráter de incompletude. O discurso sobre a América do Sul em *Pachamama* constrói-se enquanto processo e ganha materialidade a partir dos agendamentos políticos encaminhados pelos agentes sociais que reivindicam visibilidade pelas políticas de representação no interior dos enfrentamentos assumidos. Assim, os mapas esboçados por Rocha apresentam outras zonas limítrofes, aproximando-se do que Martín-Barbero (2004, p. 18) denominou “mapa noturno”,

um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema mas como enzima.

Walter Salles e José Carlos Avellar, na crítica ao documentário de Rocha, endossam a idéia de um continente em devir, numa mudança de perspectiva. Ambos os textos abordam o impulso do diretor em registrar um continente em transformação, num gesto que se assemelha a um cartógrafo em atividade, um antropólogo em expedição, ou mesmo um antropófago, como sugeriu Rolnik. Os mapas tornam-se uma espécie de processo capaz de “cartografar as mediações comunicativas da cultura” (Martín-Barbero, 2004, p. 19).

O filme é o resultado de uma viagem feita a partir do Brasil por um grupo de pesquisadores que partem em dois jipes para a Bolívia e o Peru - a tríplice fronteira. Os companheiros de viagem não são nunca enfocados - aqui, só importa quem vive na(s) terra(s) que a câmera de Eryk desvenda. Encontros na estrada, ou à margem dela⁷.

Pachamama surge na tela como um diário de viagem, como uma caderneta de campo em que o realizador (ele mesmo e não um locutor) comenta e define o projeto com uma fala tranqüila e lenta: “Ganhamos a estrada com a expectativa de atravessar o Brasil e chegar ao Peru e à Bolívia para saber o que estava acontecendo por lá”, seguir como se o projeto fosse a procura, não a procura de algo determinado, mas uma procura em aberto. “Chegar às fronteiras. Romper as fronteiras. O roteiro do filme será ditado pelo próprio trajeto. Os múltiplos encontros. Acasos. Desencontros. Um filme inventado no dia-a-dia”⁸.

A equipe de Eryk Rocha saiu por 30 dias pela amazônia brasileira rumo ao Peru e à Bolívia como forma de documentar o novo mapa político da América do Sul a partir das experiências das comunidades indígenas da região. Daí o conceito de terra ser fundamental, dessa terra mãe a que o título do filme faz referência. É o próprio diretor quem explica o projeto em seu site:

A América do Sul vive um momento particular: A terra está fertilizando a política. Não é uma experiência política tradicional, de esquerda, comunista ou socialista, mas uma experiência que vem de uma reflexão cultural, de diferentes movimentos sociais nativos, dos povos originários da cultura Inca. O que acontece na Bolívia é algo que parte da terra, da comunidade, dos indígenas, da relação sagrada do camponês com a terra. A ancestralidade desperta um novo olhar.

⁷ http://www.pachamamaofilme.com.br/critica_WalterSalles.htm Acesso em 29/01/2011.

⁸ http://www.pachamamaofilme.com.br/critica_Avellar.htm Acesso em 29/01/2011.

Eryk Rocha, como Stuart Hall, faz questão de enfatizar a centralidade da cultura na reflexão política contemporânea, descartando abordagens tradicionais em função do que ele chama de “reflexão cultural”. Novos modelos de relação com a terra a partir do mistério, do sagrado, do sensitivo, desautorizam as autoritárias práticas capitalistas tradicionais e impõem um novo olhar sobre aquele local, sua paisagem e a relação com o trabalho. Esse novo olhar constrói novas cartografias, refazendo mapas e limites. No site do filme *Pachamama*, está exposto o plano de viagem que orientou a equipe: ali, no mapa, com setas vermelhas, uma cartografia dessa nova reflexão cultural se desenha. Daniel Santiago Chaves, pesquisador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente da UFRJ, é quem explica:

O mapa da expedição mostra o trajeto em um contexto amplo do subcontinente sul-americano. O que vale para a viagem está marcado com setas, configurando um percurso que sai do Rio de Janeiro, chega ao Centro-Oeste e atravessa a Chapada dos Parecis, segue na direção da Amazônia Ocidental (a região chamada de MAP): Madre de Dios - Peru, Acre - Brasil e Pando - Bolívia), o encontro com os Andes peruanos, em seguida a região de Puerto Maldonado/ Cuzco/ Machupichu, La Paz (e El Alto), Potosi, Santa Cruz de La Sierra, o norte da região do Chaco Boreal e selva boliviana em direção a Puerto Quijaro/ Corumbá e o Pantanal brasileiro, retornando ao Rio de Janeiro.

Esse é o percurso trilhado rumo a outra cartografia da América do Sul. Uma tentativa de redescobrir o subcontinente, de retraçar seus limites e fronteiras, de uma relação entre territórios para além das nações, de expor paisagens praticamente invisíveis num mapa cultural tradicional.

Mas as discussões em torno das fronteiras do continente também são perspectivadas pelas produções realizadas acima do Rio Grande. O limite entre o México e os Estados Unidos assume uma centralidade paradigmática na condução das teorias sobre a fronteira, indicando, inclusive, o surgimento de uma área de estudos que insere novos horizontes de análise às teorias da cultura latino-americana. Essa fronteira material entre os dois países acabou tornando-se uma espécie de emblema capaz de orientar as reflexões concernentes a todo o subcontinente. Se a perspectiva latino-americana localiza *a fronteira* ao norte, o discurso produzido nos Estados Unidos inscreve-a ao sul, como podemos perceber no percurso cartográfico presente no documentário dirigido por Oliver Stone em *Ao sul da fronteira* (2010). No título, temos a revelação do lugar de fala sobre o qual esta fronteira vai ser (re)construída.

O filme traça um mapa das novas esquerdas que ascenderam na América do Sul a partir da virada do século, desenhando uma tendência bolivarista a partir da liderança de Hugo Chávez na Venezuela. O objetivo de Stone, inicialmente, é desenhar um perfil político do governo de Chávez que se afaste da enorme distorsão que a mídia estadunidense promove do presidente venezuelano, com lances de desinformação que beiram o hilário⁹. Chamado pela imprensa daquele país de “palhaço matador e ditador crápula mais perigoso que Bin Laden”, Chávez assumia, durante o governo Bush, o papel que antes cabia a Fidel Castro no imaginário conservador estadunidense. Oliver Stone e sua equipe também partem numa expedição, rumo ao sul, lançando mão de mapas e tracejados que orientam o espectador sobre a cartografia deste canto da América. O destino são os países que, segundo o filme, estariam empreendendo uma transformação política de abrangência mundial: a inversão do sentido centro/periferia, norte/sul através de seus respectivos presidentes. Essa cultura da resistência, no filme, é representada por Hugo Chávez (Venezuela), Evo Morales (Bolívia), Lula (Brasil), Cristina Kirchner (Argentina), Raúl Castro (Cuba), Rafael Correa (Equador) e Fernando Lugo (Paraguai). Suas políticas de enfrentamento à ordem mundial traçariam um novo mapa político e cultural da América Latina, marcada, segundo o documentário, pela homogeneizante perspectiva bolivariana. Após despedir-se do presidente venezuelano, Oliver Stone faz um balanço: “as vitórias de Chávez na Venezuela começaram a transformar seu próprio país em oferta de esperança a outros. Poderosas forças sociais juntavam-se no sul atravessando fronteiras nacionais. Parecia que o sonho de Simon Bolívar começara a se realizar”. Sob esta narração, vemos um mapa vermelho da América do Sul, sete vezes carimbado com o selo *Bolivarian*, sobre os sete países enfocados pelo documentário.

A idéia é mostrar uma mudança radical conduzida pelo sul a partir da emergência de governos, considerados representativos de minorias pelo documentarista, em combate ao poder hegemônico das grandes corporações midiáticas de orientação ao norte. Nesta “vitória

⁹ O documentário, que utiliza material veiculado por telejornais dos EUA, abre com uma apresentadora da Fox News alertando para o fato de que Hugo Chávez é assumidamente viciado em “cacau”: “Eu sabia que há ditadores ao redor do mundo, mas você sabia que alguns ditadores, hoje, aparentemente, supõe-se, são viciados em drogas? Isso explica muitas coisas. Hugo Chávez admitiu em um discurso, o que, aliás, foi muito pouco divulgado, que ele masca “cacau” todo dia pela manhã. Ele também come algo que chama de “pasta de cacau”. Que é algo que vicia. E o ditador da Bolívia é seu fornecedor.” A produção a alerta para o óbvio equívoco entre a fruta e a folha, o que a faz justificar-se: “Ah sim, cacau não seria problema. Não sei muito bem o nome de drogas”.

da periferia” ganha espaço político toda uma série de categorias de excluídos devidamente representadas nas personagens governamentais. Assim Fernando Lugo destaca a importância dos então presidentes/presidentas, quando, pela primeira vez se via no comando de governos na América Latina, um indígena (referindo-se a Evo Morales), um operário (Lula), um padre ligado à teologia da Libertação (si mesmo) e duas mulheres (Cristina Kirchner e Michelle Bachelet). Apesar de qualquer discussão acerca da legitimidade de representação presentes nas personalidades citadas, a fala de Lugo destaca a emergência das minorias e o reordenamento do político com a redefinição do local da cultura.

Já quase no final, o escritor e ativista paquistanês Tariq Ali aponta para um outro mapa que se redesenha a partir dos fluxos de comunicação empreendidos pelos movimentos diaspóricos contemporâneos: a presença massiva de comunidades de origem hispânica no interior dos Estados Unidos. Setas amarelas - que no início do filme desciam dos EUA rumo à América do Sul - fazem o caminho contrário. Sobre a imagem do mapa que aponta para a reversão do sentido das relações de poder, numa estratégia que nos remeteria ao já citado desenho de Torres-García, Ali lança: “A pergunta interessante que em meus momentos utópicos eu me faço é se as mudanças na América do Sul podem viajar por essa ponte da população hispânica nos EUA e produzir algo que nenhum de nós pode prever¹⁰.” A análise do intelectual paquistanês sobre a situação política (latino)americana parece agregar ao filme um horizonte de diálogo entre as diversas periferias do mundo, tal como o programa de Casé. A perspectiva pós-colonial desafia os limites hegemônicos e denuncia as fronteiras oficiais como agentes do discurso do poder tradicionalmente constituído. A potência da fronteira surge, midiaticizada pela perspectiva de Oliver Stone, como possibilidade de reversão da ordem econômico-social global. Para Marc Zimmerman (2002, p. 347), “las múltiples construcciones, divisiones y cruces fronterizos, que actúan en las ciudades, en los barrios, en las familias y aun en los individuos, son internalizados y proyectados nuevamente a sus puntos de origen y a muchos otros a través del globo”.

O filme de Stone anuncia uma das muitas perspectivas que a idéia de fronteira alcança na mídia contemporânea americana. Se formos pensar no conceito como uma espécie de

¹⁰ Ali, em *Piratas do Caribe: o eixo da esperança* (2008), defende que, a partir do projeto de Fidel Castro, os governos de Hugo Chávez, Evo Morales e Rafael Correa apresentaram uma alternativa ao projeto capitalista neo-liberal, no foco em mudanças sociais como prioridades políticas. Esse “eixo da esperança” seria responsável hoje, segundo Ali, pela mais importante experiência de programas de governos que buscam a inversão dos modelos de relação de poder tradicionais.

metáfora ajustada às relações de poder que conformam processos de subjetividades e alteridades, perceberemos suas diversas acepções, como indica o sociólogo José Manuel Valenzuela Arce (2003). Segundo o autor, a idéia latino-americana de fronteira como ruptura foi construída a partir da perda de uma parcela do território mexicano para os Estados Unidos, no século XIX. A fronteira passou a metaforizar, junto à produção de imagens mexicanas que remetem a este limite entre os dois países, um sentimento de mutilação, de ferida, de fratura. Esta perspectiva acompanhava o sentimento de fragmentação nacional que iria influenciar uma reflexão recorrente entre os intelectuais mexicanos ao longo do século XX, na qual a idéia de fronteira é significativa de perda, de falta, de ausência. O elemento fronteiriço, sob esta perspectiva, acabou assumindo uma imagem estigmatizada ligada à perda de identidade nacional, a uma espécie de contaminação capaz de destituir-lhe de significado; fronteira como sentido de alienação. A famosa análise de Octavio Paz sobre o pachuco (elemento de origem mexicana atravessado pela fronteira), em *Labirinto da solidão*, vem corroborar essa idéia de não-lugar e de ausência que perseguia este grupo cultural:

Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y que oscila con violencia y sin compás. Este estado de espíritu – o de ausencia de espíritu – ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”¹¹ (PAZ, 1997, p. 15-16).

Esta imagem de não pertencimento acabou dando lugar a uma idéia de entreguismo e traição sob o viés nacionalista. Cruzar a fronteira significava renúncia a um coletivo nacional, cujas consequências levavam ao desprezo e à perda de reconhecimento de grupo, ainda que o universo simbólico de origem migrasse para “o outro lado” e ganhasse novas significações a partir das reapropriações e traduções no novo ambiente cultural, criando novos traços distintivos que não correspondiam exatamente ao suposto padrão original. Segundo Valenzuela Arce, esses grupos transfronteiriços criavam *atmosferas de pátrias* capazes de operar novos modelos coletivos de reconhecimento e adesão.

Las nuevas condiciones de vida de la población mexicana que quedó al norte de México implicaron procesos complejos de cambio y resistencia cultural. La población fronteriza del norte de México desarrolló formas culturales diferentes de las otras regiones del país. Desafortunadamente, muchas veces tales diferencias se

¹¹ As traduções do texto são de nossa autoria: “Quando se fala com eles, percebemos que sua sensibilidade é semelhante ao do pêndulo, um pêndulo que perdeu a razão e que oscila com violência e sem uma compasso. Este estado de espírito - ou de ausência de espírito - gerou o que se chamou o ‘Pachuco’”.

vieron como expresiones de entreguismo cultural, de apochamiento o pérdida de la identidad nacional¹² (VALENZUELA ARCE, 2003, p. 39).

Para Chon Noriega (1993), a geração de mexicanos-americanos é precedida pela época do conflito da fronteira entre os dois países (1848-1929) que, depois de definida e “pacificada”, acabou por se transformar num emblema da cultura *greaser*, difundida como um produto do pensamento anglo-americano, pela cultura popular e pelo cinema, a partir do controle que estes exerciam sobre os latinos no território.

Filmic discourses on Mexican-Americans are “localized” to violence (and sex) within narratives aimed toward a judgment that determines the appropriate place for the Mexican-American character. Thus the films reinforce, in the words of Homi K. Bhabha, the “space of identification” or “fixity” for the Mexican-American “other”. Nevertheless, these films must also give expression to the social contradictions, ambiguities and contestations that are the historical basis for “fixity” or “localized” discourse¹³ (NORIEGA, 1993, p. 56).

A nova cultura fronteiriça, demarcada pelos estudos de Glória Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, Américo Paredes, Renato Rosaldo, dentre outros, usa a metáfora da fronteira para problematizar questões fundamentais sobre as identidades latinas em formação. Dialogando com o nacional, mas problematizando suas fronteiras, podemos pensar este conceito filiando-nos ao que Ricardo Piglia (1991) aponta como “um trabalho no presente que deve lidar com os rastros de uma tradição perdida”, aquilo que Maria Luiza Scher Pereira (1999, p. 99) vai denominar, a partir das considerações de Piglia, uma “ex-tradição”, já que, segundo a autora, “mesmo quando [o escritor] tenta (...) esquecer o que está escrito, os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais, num processo que tem a estrutura dos sonhos”. Esse movimento é constante e inevitável, como pondera o escritor argentino:

Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidada y por otro lado la obligación semi jurídica (...) de ser llevado a la frontera. O traído a ella: siempre por la fuerza. La extradición supone una relación forzada con un país extranjero. (...) La

¹² “As novas condições de vida da população mexicana no norte do México resultaram em processos complexos de intercâmbio e resistência cultural. A população de fronteira no norte do México desenvolveu formas culturais diferentes de outras regiões do país. Infelizmente, muitas vezes essas diferenças eram vistas como expressões de entreguismo cultural de americanização ou perda de identidade nacional”.

¹³ “Os discursos fílmicos sobre mexicanos-americanos são ‘localizados’ na violência (e sexo) dentro de narrativas voltadas para um julgamento que determina o local apropriado para o personagem mexicano-americano. Assim, os filmes reforçam, nas palavras de Homi K. Bhabha, o ‘espaço de identificação’ ou ‘fixidez’ para o ‘outro’ mexicano-americano. No entanto, esses filmes também devem dar expressão às contradições sociais, ambigüidades e contestações que são a base histórica para o discurso de ‘fixidez’ ou ‘localizado’”.

figura de la extradición es la patria del escritor (...). Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera¹⁴ (PIGLIA, 1991, p. 61).

A fronteira forma a estrutura narrativa e conceitual de um enorme repertório de filmes produzidos tanto nos Estados Unidos quanto no México¹⁵. Essa zona limítrofe forma parte de um importante imaginário entre os dois países e assumiu inúmeras representações ao longo da história do cinema mexicano, estadunidense e também chicano. Esta larga produção, que ganhou corpo ainda na primeira metade do século XX, foi identificada pela pesquisadora Norma Iglesias Prieto (2003) como “cine fronterizo”. Este conceito refere-se não somente à temática presente nas inúmeras narrativas sobre a fronteira, mas também corresponde à caracterização de determinadas personagens, a uma forma específica de produção e às discussões geopolíticas que se desdobram a partir dos conflitos históricos delineados nessa zona entre limites. Para a pesquisadora chicana Iglesias Prieto, o cine fronterizo traduz um conjunto de filmes produzidos num meio industrial que tem em comum a utilização temática e produtiva do espaço fronteiriço, espaço que pode ser tanto real como fictício. Em geral, a cartografia da fronteira presente em grande parte destes filmes reafirma uma série de estereótipos historicamente definidos pelo cinema hegemônico, mas apresenta, porém, algumas rupturas, sobretudo a partir de uma complexificação da ideia de fronteira como um lugar entre territórios. Andréa França (2003, p. 28) alerta para esta questão:

Se a fronteira pode ser concebida como uma linha – limiar, pele ou película – ela não se define apenas pelos territórios que ligam nem pelos territórios que a compõem: ela passa também *entre os territórios*, crescendo pelo meio, liberando-os; são fronteiras em meio à solidariedade (étnica, religiosa, nacional) e à diferença, as fronteiras em meio às comunidades imaginadas, dos filmes, e suas estratégias de linguagem.

França amplia a discussão introduzida por Benedict Anderson ao pensar as comunidades imaginadas como comunidades de sentimentos, apropriando-se de Appadurai,

¹⁴ “Por um lado, o que foi, a história anterior, quase esquecida e por outro lado a obrigação semi jurídica(...) de ser levado para a fronteira. Ou trazido para ela, sempre pela força. A extradição supõe uma relação forçada com um país estrangeiro. (...) A figura da extradição é a pátria do escritor (...). Sempre forçado a lembrar de uma tradição perdida, forçado a atravessar a fronteira”.

¹⁵ Os temas referentes à fronteira México/Estados Unidos, aos indocumentados latino-americanos e à questão da migração aos EUA, estão presentes em outras filmografias, como em *A fronteira*, filme do diretor brasileiro Roberto Carminati (2003), *Pão e rosas* (Ken Loach, 2000), ou o recente *Olhos azuis* (José Joffily, 2009). Além disso, compõem outros modelos narrativos, como a telenovela brasileira *América*, escrita por Glória Perez, levada ao ar pela Rede Globo em 2005.

como forma de superar o engessamento do nacional que não dá conta das narrativas desterritorializantes. O repertório de filmes que compõe o corpus desse “cine fronterizo”, contudo, é atravessado pelas estratégias de visibilidade política que marcaram o movimento de emancipação do discurso chicano no plano das disputas étnicas, políticas e sociais dos movimentos de minorias que ganharam força nos Estados Unidos a partir da década de 1960. Neste sentido, é imprescindível que nos aproximemos desta produção localizando as discussões no interior das políticas de representação. A tradicional imagem da fronteira, que se traduzia como uma terra de ausência, uma terra de ninguém, marcada pela violência, pela falta de valores morais, pela corrupção, pela prostituição, pelo crime, pela degradação dos costumes, começaria a adquirir novas acepções.

Frente a las perspectivas lineales y unívocas que caracterizaron las conceptualizaciones acerca de la frontera resulta necesario analizar algunos de los elementos de las relaciones fronterizas y transfronterizas, como gramáticas abiertas y polisignificantes que articulan procesos complejos y muchas veces contradictorios, pero inscritos en relaciones estructuradas y estructurantes de poder que reproducen las condiciones de subordinación de amplios grupos sociales¹⁶ (VALENZUELA ARCE, 2003, p. 55).

Essa nova abordagem conceitual sobre a fronteira propõe uma virada teórica alicerçada na interseção entre os estudos culturais, o multiculturalismo e a antropologia contemporânea para repensar questões em torno da disciplinaridade, das identidades contemporâneas, das políticas culturais e dos circuitos das mídias de uma forma ampla. A preocupação em se repensar a cartografia da América Latina que passe por outros modelos de representação deve colocar em xeque as tradicionais relações de poder que marcaram o percurso deste subcontinente. Para isso, as discussões acerca das fronteiras (em suas mais diversas acepções) tornam-se imprescindíveis e mobilizadoras de um debate que é recorrente na produção cultural latino-americana. Estas reflexões ganham materialidade no circuito que se instaura na cultura das mídias, na sua relação problemática com antigos estereótipos, trazendo densidade a esses processos transnacionais que tornam possíveis outros olhares sobre estes mapas.

¹⁶ Frente às perspectivas lineares e unívocas que caracterizaram as conceitualizações sobre a fronteira é necessário analisar alguns dos elementos das relações fronteiriças e transfronteiriças como gramáticas abertas e polisignificantes que articulam processos complexos e muitas vezes contraditórios, mas inscritos em relações estruturadas e estruturantes de poder capazes de reproduzir as condições de subordinação de amplos grupos sociais.

Referências bibliográficas

- AINSA, Fernando. *De la edad de Oro a El Dorado - génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- APPADURAI, Arjun. “Notas para uma geografia pós-nacional”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n.49, novembro de 1997, p. 33-46.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EUFJF, 2005.
- IGLESIAS PRIETO, Norma. “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico”. In: VALENZUELA ARCE, M. (coord.) *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 328-363.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- NORIEGA, Chon A. “Internal ‘others’: Hollywood narratives ‘about’ Mexican-Americans”. In: KING, John.; LÓPEZ, Ana M.; ALVARADO, M. (eds). *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. London: BFI, 1993, p. 52-66.
- PAZ, Octavio. *Laberinto de la soledad - Postdata - Vuelta a El laberinto de la soledad*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PEREIRA, Maria Luiza S. “Fronteiras e margens atravessadas: relatos de viagem”. In: LOBO, Luiza (Org.). *Fronteiras da Literatura: Discursos Transculturais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, v. 2, p. 99-106.
- PIGLIA, Ricardo. “Memória y tradición”. Congresso Abralic, 2, Belo Horizonte, 1990. In *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SADER, Emir. “Apresentação”. In: _____. *Cadernos de pensamento crítico latino-americano*. Vol 1. São Paulo: Expressão popular, CLACSO, 2008.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel. “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”. In: _____. (coord.) *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 33-65.
- ZIMMERMAN, Marc. “Fronteras latinoamericanas y ciudades globalizadas en el nuevo desorden mundial”. In: MORAÑA, Mabel. (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Pittsburgh: U of Pittsburgh, 2002, p. 345-360.