

Poéticas da responsabilidade no audiovisual latino-americano (1990-2011)

Sebastião Guilherme Albano*

Resumo

Os processos de produção, distribuição e exibição de filmes latino-americanos nos últimos 25 anos na região e a impossibilidade de se pensar uma teoria do cinema sem nos reportar a uma teoria do cinema como produção social resultaram na denominação poéticas da responsabilidade. A noção enseja dar conta das forças políticas e econômicas que permeiam os regimes estéticos do audiovisual a partir da implementação do Consenso de Washington, o programa neoliberal que orientou o formato social na América Latina nos anos 1990 e 2000. No plano da representação e da mimese, por exemplo, a circunstância significou uma redução do repertório retórico (figuras etc.) e parece haver acentuado a dependência simbólica de audiovisuais hegemônicas.

Palavras-chave

Audiovisual. Poéticas da responsabilidade. Consenso de Washington. América Latina.

Bases do Consenso e tropologias sociais

Um pouco à semelhança do sistema de substituição de importações, as políticas para o setor e mesmo a imaginação projetada pelo cinema produzido na América Latina mantiveram e mantêm uma visão algo reflexiva em relação às cinematografias das regiões consideradas centrais, notadamente no que tange à dramaturgia e às séries iconográficas selecionadas para o modelo de mundo plasmado nos filmes. Mas a despeito de sua aparência de mera subalternação, a situação adquiriu um matiz de

* Sebastião Guilherme Albano é professor da graduação em Comunicação e da pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi professor convidado na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), da Universidade de Vigo (Espanha), Universidad Nacional de La Plata (Argentina) e da University of Texas at Austin (UT). Seu último livro é *A imaginação revolucionária. Política, cinema e literatura no México* (São Paulo: Annablume, 2011).

verdadeiro paradoxo *culturalista* e *dialógico* logo da adoção do Consenso de Washington, uma vez que países antes sem tradição audiovisual institucionalizada, como a Guatemala (*Las marimbas del infierno*, 2010, julio Hernández Crodón), e o Equador (*Ratas, ratones, rateros*, 1999, Sebastián Cordero), por exemplo, veem seus filmes serem exibidos nos festivais do mundo, ao mesmo tempo em que se radicaliza a sujeição à qual estão expostas as condições materiais e a verossimilhança fílmica na região. De qualquer maneira, boa parte das imagens cinematográficas corresponde mesmo à ordem da iconografia e da representação, cuja referencialidade, todavia, adere-se, sobretudo, à história da representação no próprio cinema ou em discursos correlatos, como o romance e as *epistemes* (história, sociologia etc.), em um movimento de intertextualidade ou de geração de simulacros, para utilizar um termo pós-moderno. Devido a que o cinema participa de uma relação de forças em que há um sistema de predominância a orientar a mimese nos últimos 100 anos e acentuado nos últimos 25, seus desdobramentos audiovisuais na América Latina sempre delataram uma falsa tensão entre paradigmas de representação nacionais (o *nacionalismo*, de esquerda ou de direita) e paradigmas de representação da indústria de Hollywood, com *natural* intuito universalista, como se ambos não concorressem no mesmo quadro de consensos promovido pelo capitalismo. Hoje, essa correlação referencial parece se configurar de modo diverso, uma vez que a nação atenuou a pré-fabricação de signos para a representação e o cinema global se estabelece como a norma. Concretiza-se o *continuum* da subordinação política e econômica justamente mediante as pequenas transformações dos regimes de significação audiovisual no continente.

Há cerca de 25 anos, logo da implementação do Consenso de Washington, noções como globalização, sociedade da informação, digitalização, cosmopolíticas para as indústrias culturais, biopolítica, direito das minorias sociais, subjetividades descentradas, ecologia, multiculturalidade, pós-modernidade, neoliberalismo, pós-neoliberalismo, direito dos animais, teorias do pós-humano, engenharia genética, entre algumas outras, compõem o ideário das agendas dos produtores de discursos *doxais* (jornalismo e outros) e *epistêmicos* (as chamadas ciências exatas e mesmo as humanidades). Essa convergência a larga escala de séries discursivas que incidem na vida social confirma o pendur da modernidade ao consenso e à institucionalização, mas também uma mudança de eixo na competição pela irradiação de valores, saberes e comportamentos de tal modo persuasivos que permeiam os esquemas de intelecção do mundo. No caso mencionado, com a transferência da Europa para os Estados Unidos, confirma ainda a incorporação de uma agenda de esquerda ao conjunto de enunciados que endossam o renovado liberalismo, que ora se apresenta através da lente da globalização e se desenvolve mediante uma negação dos paradigmas sociais anteriores embasados no sistema do Estado nacional, geradores da semiose que organizou as subjetividades até bem pouco tempo.

Em sua pretensão de fundo, estas linhas buscam levantar uma reflexão acerca dos processos pelos quais os sistemas sociais (políticos e econômicos) são projetados pelo sistema do audiovisual na América Latina, especialmente nas dimensões materiais e estéticas do cinema institucionalizado, e para esse fim mobilizam argumentos que se contrapõem à impressão de que essas sejam atividades dispareas. Um esclarecimento:

em que pese os acalorados entevos teóricos acerca da funcionalidade de gentílicos como *latino-americano*, que parece mesmo impor uma intersubjetividade de nacionalidades em um momento de inflexão dos discursos nacionalistas, aqui os tomamos como operacional. Desempenha a função de aclarar que ademais de cremos em uma comunidade de valores sustentada em uma história comum, a indisposição com a pertinência da categoria toponímica com fins de análise é questionada desde seu primeiro registro durante o governo de Napoleão III em meados do século XIX, e teve seu cume entre os historiadores da literatura hispano-americana, tais como Pedro Enríquez Ureña (1925), Ángel Rama (1974) entre outros. Ademais, sua adoção confere ao menos uma nota de rechaço ao que Foucault (2009) denominou de teorias totalitárias globais e seu pendor a padronizar os saberes desconsiderando as alteridades e os entornos da produção discursiva que dá conta delas, bem como espera sinalizar uma aversão à heteronomia, o fenômeno que Kant definiu como de alienação das decisões próprias em favor de outrem, antônimo de autonomia.

Pela escalada da concentração generalizada do setor em poucas mãos especialmente a partir do Consenso de Washington e pela temeridade de se pensar uma teoria do audiovisual, propriamente do cinema, sem nos reportarmos a uma teoria do cinema como produção social, ideou-se denominar o resultado das forças políticas e econômicas nos regimes estéticos regionais com uma corruptela provinda das categorias cunhadas por Max Weber e inspiradas na sua teoria sobre a atuação dos líderes em uma sociedade complexa. Não é excessivo recordar que as categorias de ética da responsabilidade e ética da convicção (WEBER, 1982) concernem a um agente político que deveria ser levado a tomar decisões motivadas, no caso da segunda hipótese, por uma ética relativa aos valores ou convicções e, no caso da primeira, mirando a eficácia e eficiência dos meios para alcançar as finalidades, sempre vinculados a circunstâncias e interesses provisórios.

Adaptamos essa última com algum reparo a fim de sustentar nossa tese a respeito da impressão mais consistente que se tem dos resultados da racionalização excessiva da atividade cinematográfica contemporânea na América Latina a partir do Consenso, cujo resultado foi o conceito de poética da responsabilidade, tanta a ponderação mercadológica que os atores envolvidos no processo de concepção de um filme adotam e tamanho o aspecto burocrático de sua concreção como filme (patente em, por exemplo, *Miroslava*, 1993, Alejandro Pelayo, *Sexo, pudor y lágrimas*, 1999, Antonio Serrano, *Vereda Tropical*, 2004, Javier Torre, *Se eu fosse você*, 2006, Daniel Filho, *Divã*, 2009, José Alvarenga Filho, entre muitos outros). A prática da expressão cinematográfica que apenas se concreta no filme e sua fruição tende a ser subscrito como um meio e nunca como um fim em si mesmo.

Cabe a nota de que essa classificação de poética da responsabilidade pode tornar-se inclusive um eufemismo para a inexpressividade da criação fílmica ou mesmo audiovisual da região, fenômenos que reputamos ao controle da imaginação ou simplesmente sua produção por práticas burocráticas e mercantis e por um doutrinamento ostensivo do olhar em favor de valores naturalizados pela história do cinema escrita por uma espécie de Grupo dos 3 (G3) ou G2 ou mesmo G1, para seguir com símiles políticos e generalizar nossa crítica, desconcentrando-a de uma visão

romântica do passado para sustentar uma posição detratadora do presente. A despeito de na Argentina e no México haver uma constância na pesquisa de novos arranjos expressivos para o cinema, e também uma regularidade nas produções com alguma busca estética que poderia relativizar o emprego do termo, se observarmos a ditadura da narratividade em prejuízo dos modos líricos e plásticos, ou a informação sentenciosa e conclusiva em desfavor da abertura de sentidos, os gêneros, as iconografias de elucidação ostensiva comuns aos filmes da indústria de Hollywood e espaiadas ao longo do mundo, os movimentos de câmera, os planos que pouco contemplam as possibilidades de composição da imagem, os objetos da direção de arte que apenas ilustram e esclarecem tanto os argumentos quanto os planos, as marcas temporais bem codificadas etc., desvelamos sua aclimatação a uma espécie de gramática normativa cujas leis quase sempre desrespeitam alguma demanda mais apurada da sensibilidade por estarem anexadas a uma função meramente comunicativa.

A vertente mais influente das hipóteses que determinam os valores que circundam a poética da responsabilidade concerne ao possível dismantelamento dos paradigmas imediatamente anteriores de produção, distribuição, exibição e suas conseqüências nas opções discursivas e estéticas, setores apoiados pelas políticas culturais dos estados nos anos de 1960 e 1970, em imperfeito modelo de substituição de importações típico do modelo desenvolvimentista. Cabe recordar que a Embrafilme chegava a financiar cem por cento dos filmes a fim de impor uma produção nacional e sua distribuição e exibição, e no México as distribuidoras *Películas Mexicanas*, *Películas Nacionales*, *Cinemex* e *Azteca* amealhavam uma parcela importante do destino dos filmes, tanto em solo nacional como internacional. Na atualidade, segundo o *Anuario estadístico* de 2010 realizado pelo Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), a situação é diversa no que tange à propriedade das distribuidoras, antes, ao menos as nacionais mais importantes, pertencentes ao estado e hoje em mãos privadas. E a concentração parece haver aumentado também, já que em 2010, havia 36 distribuidores no país, mas apenas 10, na maior parte norte-americanas, concentraram 96 por cento dos ingressos vendidos (p. 14). A implementação das diretrizes do Consenso de Washington no campo do audiovisual redundava no que Fredric Jameson (1998, p. 65) afirmou apenas para o caso do cinema, já que “[...] the free movement of American movies in the world spells the death knell of national cinema everywhere, perhaps of all national cinemas as distinct species.”

Isso posto, o fim da Embrafilme em 1990 e a reordenação do Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) no país do norte e do Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuales (INCAA) na Argentina devem ser referidas como uma desestruturação ou uma reestruturação estimulada pelas diretrizes do Consenso de Washington que, em seguida, ensejou o surgimento de uma modalidade de produção menos vinculada ao aparato oficial de fomento e orientada para a coprodução e a um incremento no processo de internacionalização do setor. Esse lance algo sutil da globalização é auspiciado por instituições como o fundo Ibermedia, pelos incentivos como os do *Hubert Bals Fund* do Festival de Rotterdam ou pelas bolsas do Festival de Sundance e o apoio do *World Cinema Fund*, reserva do governo alemão veiculada pelo Festival de Berlin que financia filmes produzidos nos países em desenvolvimento etc., represando

as energias criativas em direção às cláusulas dos estatutos desses mecanismos. Se o fundo berlinês enfatiza a circunstância de país em desenvolvimento como prerrogativa do apoio, entre os folhetos promocionais do *Hubert Bals Fund* destaca-se uma consigna que vincula a bolsa à característica não ocidental do filme ou do país do diretor. Nos últimos anos, entre os brasileiros, *A casa de Alice*, 2006, de Chico Teixeira, *Deserto Feliz*, 2007, de Paulo Caldas, e *A festa da menina morta*, 2007, de Matheus Nachtergaele, foram contemplados com o subsídio e, subtextualmente, seus produtores e diretores não se importaram em rechaçar, ao menos *pro forma*, sua tradição ocidental. Entre os argentinos agraciados com o incentivo estão *Dos Hermanos* (Daniel Burman, 2010) e *Carancho* (Pablo Trapero, 2010), estranhamente filmes que retratam situações urbanas e uma diegese que ocorre sem sinais de exotismo.

Mas a mudança do paradigma de políticas nacionalistas de fomento a políticas globalizadas ou cosmopolíticas (CHEAH; ROBBINS, 1998) de apoio à produção não sintetizam as causas da renovação das modalidades de representação, apesar de as transformações na intersubjetividade social tenderem a propor as condições para uma nova subjetividade. Impera agora um afã de reconhecimento escalonado das sensibilidades que se estruturam em modos os mais diversos, dentre os quais algumas discursividades, que se articulam com o vocabulário conservador malgrado uma sintaxe reformulada, tratando de retomar o trem da história com uma ginástica para retirar o excesso de peso causado pelo constrangimento de sempre copiar ou enfrentar os modelos, sem nunca lograr impor-se como tal. Essa circunstância está explícita em filmes como *O ano em que meus pais saíram em férias*, 2006, Cao Hamburger, *El piano mudo*, 2009, Zuhair Jury, *Dawson ilha 10*, 2011, Miguel Littin, notáveis tecnicamente e tematizando a história recente dos países do Cone Sul, mas utilizando de artifícios cinematográficos que fazem uma mediação apolítica da memória, com opção por modalidades narrativas fortemente codificadas e cuja intenção parece ser mesmerizar a intuição crítica. A luta por reconhecimento (HONNETH, 2009) é uma espécie de pulsão de vida que parece buscar na superfície alguma hegemonia (de voz, de conceitos, de hábitos), mas em sua motivação primeira descansa umas das faces da comunicação que é a da busca pela intersubjetividade, uma fase anterior à dos motores da identidade. Portanto, no que tange ao audiovisual na conjuntura de racionalização das expressões e das sociabilidades globais que hoje se apresenta por conta dos protocolos midiáticos (de habilidades técnicas, morais e retóricas), toda reflexão deveria estar embasada antes em premissas éticas que estéticas, muito embora sempre haja uma simbiose precedente que condiciona uma à outra.

O regime de produção que obedece a uma poética da responsabilidade corresponde à assunção de um quadro jurídico, econômico e político que reverbera na representação e na mimese e que apenas busca o reconhecimento da competência técnica para levar adiante uma peça audiovisual com legitimidade no mercado, grande regente dos sentidos e remédio dos constrangimentos históricos. Ocorre que o elemento utópico e imaginativo sofre uma inflexão tanto por conta da disseminação de um estado de ânimo em que os enunciados que rondam o *anonimato do discurso* e a *morte do autor*, noções cunhadas mais explicitamente por Michel Foucault e Roland Barthes, desdobram-se em ironia e cinismo intertextual, quanto em razão do

esgotamento das energias que levavam à busca de um feixe de valores cinematográficos que visava a intervir na renovação da sociedade. Hoje as obras avessas a uma expressividade discursiva muito codificada tornam-se uma espécie de excentricidade envergonhada, mas alentada, caso de *La ciénaga*, 2003, Lucrecia Martel, *Batalla en el cielo*, 2005, Carlos Reygadas, e de *La teta asustada*, 2008, Claudia Llosa.

Ideias fixas: sincronia e diacronia no cinema latino-americano

A partir de uma visada à qual podemos denominar de sincrônica, ou ao menos ainda sem todas as condições da diacronia que nos desvelariam parte mais substancial do panorama das cinematografias latino-americanas, constata-se de pronto que o cruzamento de modalidades de expressão e de conteúdo no cinema contemporâneo nos depara com uma conjuntura guiada por esquemas quase binários. Mesmo que essa orientação teórica seja uma distorção imposta pelo lugar de onde por ora se elaboram estes comentários, isto é, um país latino-americano, bem como por seu objeto, o cinema latino-americano (produzido na região e em especial falado em espanhol, português ou francês antilhano), esses esquemas podem ser nitidamente organizados em duas ordens, uma paradigmática e outra sintagmática (cinema de ação de Hollywood com o filtro da *Nouvelle Vague* = *Nueve Reinas*, 2000, Fabián Bielinski; filmes institucionais de Hollywood, como de *high schools*, academias militares etc. = *Segurança Nacional*, 2010, Roberto Carminati; *Mal dos trópicos*, 2004, *Tio Boonmee, que pode recordar vidas passadas*, 2010, Apichatpong Weerasethakul = *Alegria*, 2011; Cinema asiático contemporâneo = *Madeinusa*, 2003, Claudia Llosa). Certamente, essa coordenação tão básica não deve corresponder à questão que nos parece adequada buscar responder, mas como a sinaliza por efeito contrário ao seu desejado adotamos o ângulo da descrição da superfície dos fenômenos a fim de que transpareça sua profundidade

Ainda sincronicamente, adverte-se que os componentes do sistema cinematográfico, da técnica ao gosto, são provados com maior acuidade em regiões em que tradicionalmente se urdem as grandes transformações materiais e da sensibilidade discursiva, como os Estados Unidos e, em termos atuais, um pouco menos a Europa. Também a Ásia desponta como mediadora do gosto contemporâneo (Hou Siao-Sien, Tsai Ming-Liang, Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul), menos por suas *traduções* e mais pela resignificação de estímulos globais em chave local. Por si mesmo o prisma sincrônico tende a converter valores geopolíticos em tópicos estilísticos, muito embora essa transmutação se divise mais claramente quando se lhe submete ao escrutínio diacrônico, em razão de ser uma tendência reiterada historicamente. Nossa polêmica aqui não se aproxima da ideia de cópia original, uma disjuntiva ainda mais complexa do campo que nos concerne comentar.

Nesse cenário, entretanto, o cinema da América Latina, salvo exceções (talvez Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Alejandro González Iñárritu sejam os nomes mais conhecidos, muito embora estejam no projeto também Claudia Llosa, Paz Encina,

Martín Rejtman, Juan Hernández Cordón), ainda não logra delinear singularidades autorais e tampouco vocalizar subjetividades coletivas. No terreno estilístico, em geral se mantém uma propensão ao retrato de efemérides históricas conforme métodos anacrônicos de representação (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, 1995, Sabina Berman e Isabel Tardán, *O que é isso companheiro?* 1997, Bruno Barreto, *Desmundo*, 2003, Alain Fresnot, *Machuca*, 2004, Andrés Wood), e à duvidosa demonstração de uma *problemática* sócio-urbana (*La vendedora de rosas*, 1998, Víctor Gaviria, *De la calle*, 2001, Gerardo Tort, *Antônia*, 2006, Tata Amaral, *Cinco vezes favela*, 2009, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciana Bezerra, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro e Wavá Morais). Segue-se portanto com um pendor ensaístico que cultiva a interpretação da realidade do mundo da vida, em muitas ocasiões construída pelos discursos sociológicos, como se apenas nela se encerrasse um saber, uma cognição passível de ser expressada, como se a ficcionalização ou a imaginação não detivessem suas próprias vocações intelectivas. Os grandes enunciados das ciências sociais e humanas que rondam o espaço público contemporâneo são mais que alusões nos filmes mencionados e muito mais que mero horizonte de opções. São eles mesmos formados e formadores de uma racionalidade que impinge ao audiovisual, por si só um modo de conhecimento, uma perspectiva determinada, heteronômica e promotora da poética da responsabilidade.

Depreende-se que boa parte dos artistas que produzem na região sequer admitem as reflexões mais agudas acerca dos modos de registrar os fenômenos a fim de explorar o potencial dos modos de *audiovisualidades* (SILVA; ROSSINI; ROSÁRIO; KILPP, 2009), de organizar as dimensões espaciais e temporais no audiovisual contemporâneo (um campo composto já pela videoarte, pelos games, até pelos aparelhos de telefonia celular etc.), de sopesar os diversos sujeitos da enunciação nesses produtos (os diegéticos e os extradiegéticos, os internos e os externos), escamoteiam assim o potencial lírico ou plástico do cinema e ignoram sua capacidade de refuncionalizar o efeito de realidade já inscrito no suporte e alentado por sua *fala*, isto é, por sua prática ao longo do último século, quando se lhe impôs uma *gramática*. Também foram incapazes de pensar a respeito de uma nova orientação mimética que, de outro lado, aparece hoje como se estivesse *naturalmente* congelada decênios atrás e dessa maneira fosse uma regularidade estilística do nosso cinema. Essas questões são parciais e ensejam comentários.

Quando se unem os planos sincrônicos e diacrônicos crescem-se a tais convicções que configuram uma *estética negativa* as quase inevitáveis circunstâncias de dependência, especialmente no que concerne à distribuição e à exibição, tópicos ordinários no debate acerca dos problemas do cinema latino-americano e de outras regiões até bem pouco tempo e que prossegue, uma vez que ainda não há solução promissora ou resultados referentes às últimas medidas tomadas de 2005 a este termo. Um corolário superficial dessa acareação de perspectivas corresponde ao fato de que se até 1990 os motivos da nossa subordinação no campo fílmico eram mais ou menos explícitos, a partir do momento em que houve o que se convencionou chamar de *retomada* no Brasil e o surgimento do *Nuevo Cine Argentino* e do *Nuevo Cine Mexicano*, aqueles foram suplantados por argumentos um pouco mais discretos que se reportam à atuação capilar do que se chama de ideológica, patente nas novas

diretrizes da ordem mundial pós-URSS e dos lineamentos do Consenso de Washington, que ainda reverberam nas questões da cultura em geral e das indústrias culturais em particular (YÚDICE, 2002, p. 20).

Por seu turno, uma conclusão menos peremptória e que por conseguinte relativiza, no tocante às constantes formais e de conteúdo, o que nomeamos de *estética negativa*, surge com a suposição de que a reflexão de parte dos realizadores acerca dos tópicos referidos pode haver sido obstaculizada pelas normas advindas da institucionalização liberal dos anos 1990, ao confinar o acesso à recepção (situação incipiente em que se despertam futuros autores) e à produção aos dispositivos de mercado, operando em favor dos mais competitivos e erigindo o formato norte-americano como paradigma, o cinema por antonomásia. Se por um lado, o escritor e crítico argentino Alan Pauls acredita que hoje no cinema regional “forma y producción son el mismo problema” (AMATRIAIN, 2009, p. 38), remoja, em uma conjuntura diversa e em nota crítica, as consignas de seu patrício Fernando Solanas (*El tercer cine*), do cubano Julio García Espinosa (*Por um cine imperfecto*) e de Glauber Rocha (*Estética da fome*) que no decênio de 1960 promulgavam uma vinculação do cinema latino-americano às condições sociais da região. Visavam a transcender a metáfora de substituição de importações e criar um sistema consoante as necessidades locais, mas estavam nitidamente inspirados no Neo-Realismo italiano e depois na *Nouvelle Vague* francesa, protótipos ainda distantes das nossas condições. Naquele então, orçamentos baixos, tomadas externas, luz natural ou quase, câmera na mão, um certo naturalismo barroco, continuidade relaxada, montagem *cubista*, temas com lastro social ou de cunho histórico ou rural, muitas vezes observados como grandes signos da verdadeira soberania nacional nas telas, entre alguns outros, eram as rubricas do cinema regional.

Então, aqueles diretores/teóricos, tal como os diretores/críticos da França coetânea, intuía que sem uma formação eclética do gosto não era possível encontrar soluções para os problemas que surgem da disjuntiva entre sensibilidades cosmopolitas e materialidade local e que parecem propiciar uma única possibilidade de análise sob o foco dual do paradigma e do sintagma. Seu programa de renovação rejeitava a industrialização que gerou, por exemplo, as grandes idealizações nacionalistas dos melodramas e dos musicais de metade do século passado (*Tizoc*, 1957, Ismael Rodríguez, *Este mundo é um pandeiro*, 1947, Watson Macedo). Já a geração referida por Alan Pauls almeja uma dialética pura entre o global e o local, uma vez que se investem dos ensinamentos do sistema cinematográfico neoliberal, com mais ou menos concessões às perspectivas de lucro, e em geral parecem olvidar o legado anterior. Segundo Ignacio Amatriain (2009, p. 52), em que pese esse panorama esquemático o novo cinema argentino, por exemplo, deslocou “las deficiências técnicas, la falta de trabajo, el naturalismo a la criolla, la insinceridad, el lamento, la moralina y hasta la crueldad inútiles” e busca, ainda sem muita convicção mas com boa colheita, a “sostitución del lenguaje cinematográfico, e incluso el hallazgo de un nuevo verosímil realista” (p. 24).

Em vista da solvência estética obtida pelo cinema brasileiro entre, talvez, *Rio, 40 graus*, 1955, Nelson Pereira dos Santos, e mais ou menos *Bye, Bye, Brazil*, 1979, de

Cacá Diegues (certamente passando por um repertório prolífero em qualidade), pode-se constatar que, em certa medida, a Argentina e o México, com sistemas fílmicos menos articulados naquele período, hoje obtêm uma fatura mais significativa que a brasileira. Suas casas produtoras e seus realizadores logram concluir filmes de grande fôlego lírico (*Perón, sinfonia del sentimiento*, 1999, Leonardo Favio, *Los rubios*, 2003, Albertina Carri, *Batalla en el cielo*, 2007, Carlos Reygadas, *Año Bisiesto*, 2010, Michael Rowe) e também de menor densidade experimental e muita leveza (*La ley de Herodes*, 1999, Luis Estrada, *Temporada de patos*, 2004, Fernando Eimbcke, *Mentiras piadosas*, 2008, Diego Sabanés, *Un cuento chino*, 2011, Sebastián Borensztein, também o chileno-brasileiro *Toni Manero*, 2008, Pablo Larraín, e o uruguaio *Gigante*, 2009, Andrés Bifiñez). Nesses casos, fazem-no com alguma consonância com sua tradição estética, conquanto hajam repensado as suas modalidades de apoio econômico e hajam reconfigurado seu público. No cinema latino-americano talvez seja dessa maneira que ocorra com mais fluência o inevitável movimento dialógico entre discursividades semelhantes.

No caso do Brasil o deslocamento culminou em resultados relativos, tanto esteticamente no primeiro caso (*Baile perfumado*, 1997, Lírio Ferreira, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, 1998, Marcelo Masagão, *Madame Satã*, 2002, Karin Ainoz, *Árido movie*, 2006, Lírio Ferreira, *Jogo de cena*, 2007, Eduardo Coutinho), como com o afã de entreter da segunda alternativa (*Carlota Joaquina*, 1994, Carla Camurati, *Boleiros*, 1998, Ugo Giorgetti, *O invasor*, 2001, Beto Brant, *Contra todos*, 2003, Roberto Moreira, *Casa da mãe Joana*, 2008, Hugo Carvana, *Chico Xavier*, 2009, Daniel Filho, *Bruna Surfistinha*, 2010, Marcus Baldini). Um dos fatores para essa tibieza nos remonta ao que ocorreu ao final do decênio de 1960, com o advento da hegemonia da TV Globo e a arregimentação de boa parte dos intelectuais e dos sentidos sociais para as sedutoras hostes do Jardim Botânico. Se à época foi o teatro e as demais expressões que se viram meio desfalcadas e subjugadas pelo brilho e influência da TV, na atualidade a simbiose entre televisão e cinema, almejada há muito tempo, aqui se tem mostrado um vértice importante de captação de público, muito embora suas consequências não sejam satisfatórias em termos de experiência estética. Em verdade, se na Argentina, no México, no Uruguai muitas vezes houve sutileza no movimento de leitura e produção textual e se configura um processo dialógico e nuançado, no Brasil parece haver-se urdido, por analogia, o que George Steiner nomeia de *imitatio*, a tradução interna aos idiomas vernáculos das maneiras de expressar e sentir de outros povos (2009, p. 16), sem muitos matizes.

De fato, os filmes que obedecem a essa tipologia de produção talvez sejam os que convocam mais diretamente uma poética da responsabilidade, de vez que têm atores de apelo devido às telenovelas (*Redentor*, 2004, Cláudio Torres, *Tropa de elite*, 2007, José Padilha, *A mulher invisível*, 2009, Cláudio Torres, *Vip's*, Toniko Melo, 2010), contam histórias consagradas e de gosto popular local (*O auto da Compadecida*, 2000, Guel Arraes, *Os normais*, 2003, José Alvarenga Júnior, *Didi, o caçador de tesouros*, 2006, Marcus Figueiredo, *A taça do mundo é nossa*, 2003, Lula Buarque de Holanda, *Nosso Lar*, 2010, Wagner de Assis etc.), não obstante o regime de representação invocado obedecer ao cinema *globalizado* e sua produção, muitas vezes, ser realizada pela Globo Filmes ou com alguma parceria com as *majors* e a

distribuição efetivada por empresas como Universal, Fox, Sony, Buenavista, entre outras. Apesar desses dados, em termos gerais no período observado a chave para uma compreensão mais panorâmica da produção latino-americana pode ser seu enquadramento nos parâmetros da poética da responsabilidade.

Ordem mundial e ordem do discurso

Em países como a Argentina e o México, detentores históricos das filmografias mais pujantes da região (ao menos antes e depois do ciclo do *Cinema Novo* e dos anos 1970), atualmente há uma cota de exibição de cerca de 25 por cento de produções nacionais a concorrer com a vultosa presença do cinema norte-americano (TORTEROLA, 2009, p. 192; BONFIL, 2009, p. 351) e uma produção interna condizente com esse percentual e com o público. Portanto, mesmo os espectadores daqueles países obtêm uma educação sentimental mediada por um regime tácito de visualidades discursivas ou encenadas cujos signos provêm das produções que alcançam maior visibilidade social. Deve-se a essa fruição propedêutica das produções do Império, em coordenação com a programação da TV e os games, os últimos candidatos a matrizes narrativas das novas gerações, que boa parte dos filmes latino-americanos apresentam-se como reproduções radicais, quase um comentário ou tão-somente uma reação aos parâmetros e *standards* estéticos *globalizados*, às raias da desmaterialização de alguma possível tradição do olhar (casos extremos são *O dia da caça*, 1999, Alberto Graça, *Pantaleón y las visitadoras*, 1999, Francisco Lombardi, *En la cama*, 2005, Matias Bize). Com efeito, remetem-se cada vez menos ao *habitus* nacional, isto é, a sua tradição plástica, literária e mesmo ao seu melhor legado cinematográfico (nacionalista ou não) de modo a renová-los não na superfície do discurso ou no enredo cronotópico (como ainda o fazem e um bom exemplo é *El secreto de tus ojos*, 2009, Juan José Campanella), mas em sua substância e estrutura a fim de que não se desmaterializem de todo a história e as instituições, os saberes e as experiências em favor de uma subjetividade pós-moderna de segunda classe.

Mesmo assim, muitos filmes latino-americanos parecem recolher os resíduos de identidade discursiva que subsistem neste início de século em que a intertextualidade é mais explícita que inspirada, e tratam ainda, sem alcançar, de parecer uma variante dentro da norma. Entretanto, seguem na confecção de um cenário que atende às condições com as quais o cinema *globalizado* dramatiza o mundo, ou melhor, utilizam os mesmos critérios com os quais suas instituições selecionam, absorvem e atualizam a história do cinema. Conquanto radical, são pertinentes as sugestões que encerram o texto em que Tamara Folicov (2000) afirma serem os filmes argentinos do decênio de 1990 um tipo de cinema norte-americano falado em espanhol. A inspiração para essa consigna adveio de *Nueve reynas*, 2000, Fabián Bielinsky, mas poderiam valer para *Sotto voce*, 1996, Mario Levin (em que Fabián Bielinsky participa da produção), *Familia rodante*, 2004, Pablo Trapero, *El lado oscuro del corazón 2*, 2000, Eliseo Subiela, entre outros. O denominado *cinema globalizado* estranhamente guarda escassos nexos com o cinema global e o cinema mundial, motes importantes de debates especializados (LOPES, 2010; MORETTI, 2004) e qualificam aquelas obras que

oferecem modos de ver diversos (Abbas Kiarostami, Abderrahmane Sissako, Jia Zhang-Ke, Paz Encina).

Ademais, para corroborar esse alinhamento do cinema regional aos valores de certa produção cultural contemporânea, alinhar a ordem do discurso à ordem mundial, cabe o raciocínio de Octavio Getino (2007), para quem nenhuma cinematografia nacional da América Latina, salvo a mexicana e a brasileira, conseguiria sanar os custos de uma produção no próprio mercado interno, o que orientaria os filmes ao ditado do gosto majoritário, do lucro e da internacionalização. Essa ambiência unidimensional inibe a diversificação da sensibilidade, camuflando essa manobra com as consignas de maior *democratização* do acesso causada pela substituição dos cineclubes pelas comunidades de cinéfilos da internet (que comentam, trocam e *baixam* filmes e os vêem nessa mesma plataforma, o que apaga os filigranas do discurso pensado para cinema). Com efeito, na atualidade nem as mostras e os centros culturais que se proliferam logram sanar as lacunas de recepção na América Latina, mesmo com grandes iniciativas como o BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, criado em 1999) ou o incentivo de sites de curta-metragens para a web, como www.tech-mex.mx.org, www.solocortos.com e www.tuminuto.com, do México, ou www.videometraje.com.ar, da Argentina.

Por isso, a criação de produtoras independentes na região também foi importante para a consolidar o novo formato sistêmico no que tange à produção, como a argentina *Patgonik* (produziu *Nueve Reinas*, 2000, e *Kamchatka*, 2002), a mexicana *Altavista* (*Amores perros*, 2000) e a brasileira *Videofilms* (*Cidade de Deus*, 2002 e *Madame Satã*, 2002). Na distribuição se consolida a concentração de transnacionais como *Buenas Vista International*, *Sony Pictures*, *Miramax Films* e *20th Century Fox*. É importante comentar que a despeito dessa reacomodação de forças no sistema cinematográfico da região, segundo Deborah Shaw logo na primeira página da introdução de *Contemporary Latin American Cinema. Breaking Into the Global Market* (2007), hoje "there are more Latin American films than ever before on screens in big cities in Europe, the United States. [...] There has never been such visibility for films from the region."

No que tange às outras manifestações do audiovisual, afora o cinema, as séries de TV e as animações já lidam com a ideia de sentidos *globalizados* e descansam sem reservas no enquadramento de uma poética da responsabilidade. *Peixonauta* (da TV *PinGuim*) é uma produção brasileira transmitida pelo canal fechado *Discovery Kids* e assume o padrão dos desenhos que aparecem na empresa, bem como Maurício de Sousa tenta adaptar *Penadinho* aos moldes da *Cartoon Network*. Conglomerados como Fox, Endemol, Eyeworks Cuatro Cabezas, Fremantle, Mark Burnett entram na programação latino-americana de televisão aberta ou fechada com os *realities shows* do tipo *Big Brother*, *A fazenda*, *Ídolos*, *Dr. Hollywood*, ou *game shows* como *Um contra Cem*, *O preço certo*, *O aprendiz*, *No tanque dos tubarões*, *Zero Bala*, bem como a HBO produz programas como *Prófugos* no Chile, além de várias outras séries e filmes no México, na Argentina, no Brasil etc. Esses programas são registrados como *patentes de invenção*, isto é, um sinônimo ou derivativo da propriedade intelectual, uma

tendência crescente no campo da agora chamada *economia criativa*, terreno bem conhecido pelas grandes firmas do ramo, norte-americanas ou não.

Mesmo sendo a mirada mexicana bem diversa da argentina, das cores aos ângulos e aos movimentos do olhar, existe um subtexto de unidade cultural entre todas as nações de idioma castelhano que mitiga a ansiedade de um uruguaio, por exemplo, em um país com pouco mais de três milhões de habitantes, dar prosseguimento a um filme em espanhol como *Whisky*, 2003, de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. O mundo hispânico afigura-se mais poroso e a circulação das ideias ocorre permanentemente. Se uma tal situação não lhes resta a circunstância subordinada no mundo moderno, hoje dominado pela anglofonia, explica um pouco da insularidade brasileira e da pouca projeção da arte e da literatura em idioma português. Portanto, se como vimos no recorte sincrônico os valores geopolíticos tornam-se dados estéticos, ao pensarmos um quadro a médio prazo cria-se um cenário inaceitável devido ao efeito dessa propedêutica da modernidade e agora do novo capitalismo e sua ascendência sobre a educação sentimental dos *mercados* nacionais. Em verdade, a situação se origina de um processo de afiliação revestido de *empoderamento* de padrões iconográficos e inclusive de estruturas de planos e de imagem negociadas mormente nos estúdios norte-americanos, por serem os mais agressivos, mas não sem a anuência de outras cinematografias e outras conjunturas. De uma perspectiva que sintetize a sincronia e a diacronia, os valores estéticos se traduzem em dados geopolíticos e são nessas tramas do poder que se manifestam a sua capilaridade no sistema social, a ponto de que se desconheça sua origem e o seu destino, mas se possa descrever onde e como se revelam.

Essa espécie de inconsciente da civilização e sua tipologia de atuação ideológica é o que Eduardo Subirats qualifica de maneira algo venal, em sua manifestação discursiva, como "poéticas colonizadas de América Latina" (2008, p. 77), o mesmo que Bolívar Echeverría nomeou de *La americanización de la modernidad* (2008) e leva Carlos Monsiváis, em chave irônica para designar o que possivelmente pensava ser um sintoma da esquizofrenia, a se questionar no título de um texto sobre a americanização como conceito: "¿Cómo se dice ok em inglês? (2008, p. 97). Daí resumirmos imprecisamente esse panorama a uma tentativa de implementação não apenas de uma visualidade cinematográfica hegemônica, mas de uma visibilidade dominante, um *aggiornamento* do que Serge Gruzinsky atribui ao tipo de colonização ibérica na América a partir de 1492, embasada na imposição de imagens em prejuízo da imaginação autóctone, geradora do que o autor sugeriu ser uma colonização do imaginário (1995) ou simplesmente uma *guerra* simbólica (2010).

Não se pretende aqui aludir a uma possível norma vernácula de visualidade, o que poderia levar-nos à reiteração do indesejado relativismo cultural. Trata-se tão-somente de salientar a consciência de uma vértebra institucional historicamente predominante que delimita aspectos da sensibilidade cotidiana, especialmente quando examinadas sob os ângulos sincrônicos e diacrônicos algumas das atividades da chamada indústria cultural. De fato, esboça-se uma dificuldade de cruzamento de dados que se nos apresentou como um possível revestimento do diacrônico pelo sincrônico, o que em tese anularia a tentativa de demonstrar a história das formas e

inscrevê-las em um programa de ocidentalização do mundo por intermédio da técnica e da logística dos meios, sempre desarraigados, desenraizados e desprendidos de valores que não se materializem em cifras. Com efeito, o momento atual caracteriza-se por ser a primeira vez na história da humanidade em que o mundo todo utiliza as mesmas técnicas e, portanto, tende a compartilhar os problemas e estar inserido numa mesma rede de poder.

No caso das cinematografias nacionais da América Latina, como referido um topônimo cada vez mais problematizado (SORLIN, 1997; JAMESON, 1998; WILLIAMS, 2002), as proposições pareceram favorecer seu alinhamento a certos regimes de produção, distribuição e exibição afeitos às condicionantes relativas principalmente ao alcance de público, com seus modelos de expectativa calcados no consumo e no postulado do lucro. Essa filiação ocorre agora como colateralidade do Consenso de Washington, mas tem uma larga genealogia que recua talvez à primeira metade do século XX e aos intentos de construção das indústrias cinematográficas na Argentina, no Brasil e no México. Nesse período a iniciativa privada tomou as rédeas da indústria cultural, obrigando-se a criar narrativas e imagens de consenso com o gosto disseminado pelo cinema de Hollywood, mas por intermédio da aceitação superficial dos projetos nacionalistas propagados pelas elites políticas locais. Os gêneros dos *sainetes camperos* na Argentina, as *chanchadas* no Brasil e as *comedias rancheras* no México ilustram a disjuntiva da nossa ocidentalização audiovisual e dão continuidade ao paradoxal projeto de internacionalização do nacionalismo, iniciado nesses moldes com os românticos. Do cosmopolitismo de Kant à literatura internacional de Goethe, do darwinismo inglês ao positivismo francês, todos esses sistemas de pensamento visam a uma explicação do mundo como um todo.

Ao vincular o peso histórico dos filmes norte-americanos na programação dos países da região e, salvo períodos curtos, à impossibilidade de se contar com apoios seguros do estado para a expressão local menos consignada à necessidade imediata de granjear um grande público, conclui-se que hoje, malgrado a diversificação das fontes de financiamento e ao aumento da produção e dos prêmios internacionais (SHAW, 2007), há uma crescente virtualização dos valores locais em decorrência de um projeto de expansão econômica. No campo da distribuição e da exibição, por exemplo, a partir do Consenso de Washington, há uma dramática concentração da atividade. Se em 2009 o México foi o quinto mercado de cinema do mundo, devido aos 182 milhões de ingressos vendidos nas bilheterias em 2008, houve apenas cinco redes de exibição (Lumiére, Cinemark, Cinemex, Cinépolis, MMCinemas), a maior parte delas estrangeiras (IMCINE, 2009, p. 3). São argumentos desse porte que desvelam a materialidade desse projeto heteronômico, cujo autor não se encontra em lugar nenhum enquanto seus efeitos estão em todas as partes.

Considerações finais

À revelia da conjuntura adversa, a presente reflexão tendeu a considerar como encarnações metapolíticas (BADIOU, 2009) os modos de produção e os regimes de representação do cinema da América Latina realizado entre 1990-2011, uma vez que

suas tipologias florescem como manifestações de uma organização civilizatória determinada, geográfica e historicamente, inserida em projetos econômicos e estéticos de globalização das instituições, das sensibilidades e da imaginação. As premissas e as conclusões desse debate reportam-se a filmes latino-americanos articulados nessas estruturas, porquanto a priori são concebidos como mais ou menos orquestrados pelas diretrizes do Consenso de Washington, o acordo neoliberal que doutrinou as jovens democracias no novo espírito do capitalismo moldado por políticas de privatização e reforma fiscal. Este quadro originou a presente ponderação atinente às primeiras conseqüências da reestruturação organizacional e de gestão no texto fílmico, movimento que resultou na incorporação das obras no modelos da poética da responsabilidade. Esse termo e sua ponderação neste trabalho levantaram alguns pontos de discussão.

Por exemplo, aventou que sem embargo ou apesar desses trânsitos institucionais, no plano dos conteúdos ou das ideias expressas nos métodos e técnicas de representação narrativa, menos lírica ou plástica, houve pouca divergência entre nossa produção e a dos países ainda considerados centrais, o que leva a supor uma naturalização das propostas anteriores, em registro menos virulento. Ou simplesmente denota uma igualdade de condições de produção e de imaginação a indicar que o processo de globalização vai além da mobilidade do capital ou, ainda, vem instigar a desconcertante ideia de que na atualidade todas as práticas sociais estão permeadas pela razão do capital.

Ademais, tangenciaram-se aspectos das esferas que circundam o cinema mormente como um discurso institucionalizado, a despeito de não se desconsiderar as condicionantes de ordem histórica que elevaram o modo expressivo cinematográfico a um tipologia específica de textualidade, em muitos sentidos configurando-se como o modo por antonomásia das necessidades de representação do século XX, uma vez que nele concorriam quase todas as convenções de semiose do período. Tratamos de observar, portanto, como essas circunstâncias delineiam os modos de produção, distribuição e exibição do cinema regional contemporâneo e como recorrem aos aspectos que configuram uma poética da responsabilidade, vinculando proposições oriundas da economia política dos meios a um modelo de representação bem determinado.

Por último, tocamos ainda em aspectos acerca das subjetividades contemporâneas. De acordo com Néstor García Canclini, em uma comunidade globalizada que se autodenomina de pós-política e se ufana de haver naturalizado conteúdos em detrimento de outros sem qualquer dialética, as identidades são "las maneras-cambiantes- en que las sociedades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y su futuro" (1999, p. 35), em processo de invenção constante para sua estabilidade. Hobsbawm e Ranger (1992) descreveram como os estados nacionais foram conformados na Europa do século XIX por intermédio de uma evocação a tradições que não existiam, incitando a que a memória coletiva de cada povo manobrasse em favor dos conteúdos que justificassem certo estado de predomínio material e simbólico no presente. Quando se observam séries históricas anteriores, por exemplo, a consolidação do cristianismo etc. e se aferem a ideia de tempo e mudança

de paradigmas, percebe-se que as vicissitudes por que passaram os esquemas de realização cinematográfica na América Latina no último século se estabelece em paralelo à rapidez com que se instrumentalizaram as políticas nacionalistas até desembocarem na ambígua cosmopolítica do Consenso de Washington, e também os signos que são residuais e os que denotam e conotam as mudanças na sensibilidade de cada período. Portanto, se a noção de identidade coletiva ainda é possível ela deve estar subordinada ao campo de atuação das discursividades e à convicção de que seu caráter de sustentação do sujeito é tão contingente quanto quaisquer sentidos discursivos.

Referências

AMATRIAÍN, Ignacio (coord.). **Una década de Nuevo Cine Argentino**. Buenos Aires: Ciccus, 2009.

ANUARIO estadístico IMCINE. México: IMCINE, 2010.

BADIOU, Alain. **Compendio de metapolítica**. Trad. Juan Manuel Spinelli. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

BONFIL, Judith (coord.). **Producciones/Productions 2007-2009**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

CANCLINI, Néstor García; MONETA, Carlos (coords.). **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. Cidade do México/Caracas: Grijalbo/Sistema Económico Latinoamericano, 1999.

CHEAH, Pheng; ROBBINS, Bruce (orgs). **Cosmopolitics**. Thinking and Feeling beyond the Nation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

CORTÉS, María Lourdes. **La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica**. México: Taurus, 2005.

ECHEVERRÍA, Bolívar (comp.). **La americanización de la modernidad**. Cidade do México: ERA/UNAM, 2008.

FOLICOV, Tamara L. Argentina's Blockbuster Movies and the Politics of Culture under the Neoliberalism, 1989-1998. In: *Media, Culture and Society*, 22-23, 2000, p. 327-342.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: BARROS, Manuel da Motta (org.). Michel Foucault. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, pp. 411-422.

GETINO, Octavio. **Cine iberoamericano**. Los desafíos del nuevo siglo. Buenos Aires: Ciccus, 2007.

GRUZINSKI, Serge. **La colonización de lo imaginario**. Sociedade indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1995

- _____. **La guerra de las imágenes.** De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.), **The Invention of Tradition.** Cambridge: Canto, 1992.
- HONNETH, Axel. **A luta por reconhecimento.** A gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.
- JAMESON, Frederic. Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In: JAMESON, Frederic; MIYOSHI, Masao (eds.). **The Cultures of Globalization.** Durhan, North Caroline: Duke University Press, 1998, p. 54-80.
- KILPP, Suzana. Manifesto Audiovisualidades. In: SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). **Do audiovisual às audiovisualidades.** Convergência e dispersão das mídias. Porto Alegre: Asterisco, 2009, p. 7-8.
- LOPES, Denílson. Cinema global, cinema mundial. Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós. Brasília, vol. 13, n. 2, maio/agosto, 2010, pp. 1-16.
- MONSIVÁIS, Carlos. ¿Cómo se dice OK en inglés? (De la americanización como arcaísmo y novedad). In: ECHEVERRÍA, Bolívar (comp.). **La americanización de la modernidad.** Cidade do México: ERA/UNAM, 2008, p. 97-120.
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. In: PRENDERGAST, Christopher (org.). **Debating world literature.** Londres: Verso, 2004.
- SORLIN, Pierre. ¿Existen los cines nacionales? In: **Secuencias.** Revista de historia de cine. Universidad Autónoma de Madrid. N. 7, 1997, p. 33-40.
- SUBIRATS, Eduardo. Las poéticas colonizadas de América Latina. In: ECHEVERRÍA, Bolívar (Comp.). **La americanización de la modernidad.** Cidade do México: ERA/UNAM, 2008, p. 77-96.
- SHAW, Deborah. **Contemporary Latin American Cinema.** Breaking into the Global Market. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- STEINER, George. **Extraterritorial.** Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje. Trad. de Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- TORTEROLA, Emiliano. El nuevo cine argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos de la industria cinematográfica nacional. In: AMATRIAIN, Ignacio. **Una década de Nuevo Cine Argentino. Industria, crítica, formación, estéticas.** Buenos Aires: Ciccus, 2009, p. 191-206.
- UREÑA, Pedro Enríquez. **La utopía en América.** La Plata: Estudiantina, 1925.
- YÚDICE, George. La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural. In: LACARRIEU, Mónica; ÁLVAREZ, Marcelo (comps.) **La (indi) gestión cultural.** Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos. Buenos Aires: Ciccus, 2002, p. 19-45.
- WEBER, Max. **Ensaio de sociologia.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- WILLIAMS, Alan (ed.). **Film and nationalism.** New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 2002.

Title

Poetics of Responsibility in the Latin American Cinema (1990-2011)

Abstract

Based on the emergence of rationalization regarding Latin American motion pictures' production, distribution, and exhibition in the last twenty-one years (1990-2011), and considering cinemas' theory as social production, we are able to evoke the Washington Consensus consequences on the movies' political, economic, and aesthetic regimes as provokers of a poetics of responsibility. In the representation field, for instance, the circumstances have been meant as a reduction of rethoric repertory (figures etc.) and seem to have set Latin American's symbolic dependency of hegemonic *audiovisualities*.

Keywords

Audiovisual. Poetics of responsibility. Washington Consensus. Latin America.

Recebido em 03/06/2012. Aprovado em 20/10/2012.

