Ecos do Novo Cinema Latino Americano no Cinema Latino Americano Contemporâneo do Brasil e Colômbia

Lívia Fusco Rodrigues
Mestranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi
liviafusco@hotmail.com

Resumen: *Esta investigación tuvo como objetivo analizar el cine latinoamericano contemporáneo, destacando temáticas sociales comunes a los fines producidos durante el Nuevo Cine Latinoamericano, y encontrados en la producción latinoamericana contemporánea de Brasil y Colombia, usando como medio las películas: Los Viajes del Viento (2009), Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo (2010). Destacando en las películas los ecos de las cuestiones sociales presentes en las películas del Nuevo Movimiento Latinoamericano: el desplazamiento humano y sus consecuencias, la representación del mar y del agreste, y el encuentro con la propia identidad del latinoamericano que vive en el camino.*
Palabras clave: *nuevo cine latinoamericano, cine latinoamericano contemporáneo, desplazamiento humano, mar, agreste*

Abstract: *This research aimed to analyze the contemporary Latin American cinema, highlighting social issues common to film productions of the New Latin American Cinema, and found in the contemporary Latin American productions of Brazil and Colombia, using as resources the movies: Los Viajes del Viento (2009), Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo (2010). Highlighting in the movies the echoes of the social issues present in the films of the New Latin American Movement: human displacement and its consequences, the representation of the sea and the hinterland, and finding one's own identity of the Latin American living on the road.*
Keywords: *new latin american cinema, contemporary Latin American cinema, human displacement, sea, hinterland.*

1. Introdução

O Movimento do Novo Cinema Latino Americano (NCL) surgiu em meio às agitações dos anos 1960, quando cineastas latino-americanos, em grupos ou individualmente, conceberam a atividade cinematográfica como frente de luta ao imperialismo americano que influenciava de forma direta ou indireta todos os países do continente, em favor de mudanças sociais e uma "descolonização cultural" dos países latino-americanos, tão ricos em cultura popular e indígena. Os cineastas políticos desenvolveram práticas de acordo com circunstâncias e condições estabelecidas pela história e cultura nacional em cada país, não aceitando possíveis contradições entre arte e militância.

Os jovens cineastas latinos americanos traziam com eles um mesmo *background* viviam uma realidade, entendida na época como terceiro mundista comum aos países colonizados, enraizados no discurso de independência. Como referencia estética usavam o neorrealismo italiano, a montagem soviética de Serguei Eisenstein, o documentário inglês, a nova onda francesa e nas teorias de arte politizadas. Os conflitos sociais encontrados na América Latina não se diferenciavam muito de um país para outro, as tradições culturais encontravam pontos comuns que iam além da língua espanhola oficial em todos os países, exceto o Brasil. As políticas locais estavam em etapas semelhantes; os meios de comunicações, até então, eram precários, a repressão ideológica e as perseguições políticas dificultavam os contatos entre os países. Foi a Revolução Cubana em 1959 encabeçada por Fidel Castro e Che Guevara, que trouxe a semente da esperança de uma ideologia socialista sem diferenças entre classes sociais, enfatizando o caráter anticapitalista e antiamericano entre os países latino americanos.

Em 1967 ocorreu o I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, dentro da 5ª edição do tradicional Festival de Cine de Viña Del Mar, no Chile, que os cineastas latinos americanos se reconheceram na cinematografia do outro. As temáticas encontradas nesses filmes tratavam de miséria, êxodo rural, exploração dos trabalhadores, tanto no campo como na cidade, sem deixar de citar os carvoeiros no Chile e os mineiros na Bolívia, entre outros temas comuns a realidade dos países latinos americanos. No entanto a década seguinte foi marcada pela militarização da América Latina, resultaram no desaparecimento, encarceramento e muitos exílios de cineastas envolvidos no movimento; uma das razões pelas quais o movimento foi desacelerado.

A retomada da produção cinematográfica na América Latina, foi marcada pelo fim das ditaduras e abertura de novos horizontes trazidos pela década de 1990. O Movimento do Novo Cinema Latino Americano não sobreviveu a esse período, mas pode ser reconhecido em alguns traços dessa nova produção em países como Brasil e Colômbia, que dialoga com temáticas: sociais, deslocamentos internos e externos, desconstrução e construção de uma nova identidade. Os filmes "Los Viajes del Viento" (2009), de Ciro Guerra da Colombia e o brasileiro "Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo" (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz a serem analisados, exemplificam a retomada da discussão sobre o deslocamento do latino americano dentro de seu próprio território e o reconhecimento da sua própria identidade a partir da paisagem ao seu redor.

2. O Deslocamento em Los Viajes del Viento e Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo.

2.1. Congruências.

A tónica que permeia o filme colombiano "Los Viajes del Viento" (2009) e o brasileiro "Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo" (2009) é o estar em movimento em busca de algo que em um primeiro momento pode ser chamado de promessa como relatou o protagonista Ignacio Carrillo ao seu jovem companheiro de viagem Fermín: promessa de encontrar seu velho mestre para devolver seu acordeom e nunca mais tocar; por sua vez, o protagonista do *road movie* brasileiro, o geólogo José Renato percorre o sertão nordestino à primeira vista por motivo de trabalho, para avaliar as condições do terreno e estudar a viabilidade da construção de um canal na região. Em ambos os casos os reais motivos desses movimentos internos vão sendo revelados ao longo dos filmes.

O filme colombiano contou com a direção do jovem cineasta Ciro Guerra (1981) que em seu segundo longa metragem elegeu narrar a história ficcional de um popular músico de *Vallenato*[1] interpretado não por um ator e sim pelo renomado músico Marciano Martínez, que após a morte de sua esposa percorre muitas milhas desde Majagual - Sucre, até Taroa - depois do Deserto de La Guarija, uma média de 750 à 800 km, passando por locais nunca vistos antes no cinema colombiano como: Cesar, na Serranía de Perijá; na Serra Nevada; em la Guajira; no Pantano de Magdalena; em busca do seu velho mestre Guerra para entregà-lo seu acordeom, conhecido como "acordeom do diabo". Os traços da escola italiana neo-realista ficam evidentes a partir da escolha do protagonista por um não ator, porém de mesmo *background* do personagem e pelas cenas externas do personagem em sua mula ao lado de Fermín percorrendo essa longa distância em busca de seu mestre.

O diretor Ciro Guerra explicou em entrevista para Nathan Jaccard sobre a escolha de não atores, de acordo com ele "*Desde o inicio eu não queria atores do interior que imitem o sotaque costenho, se não pessoas que refletiram a forma de ser, a multiculturalidade da região. Nos interessava ser fiel á região a linguagem da região do Caribe*" (Entrevista concedida a Revista Semana.com, tradução nossa).[2]

A escolha do protagonista do filme brasileiro pelo ator pernambucano Irandhir Santos, de sotaque nordestino marcado, para narrar a história de *Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo,* em primeira pessoa, sem nunca aparecer diante da câmera, pode ter sido feita partindo de um pensamento semelhante ao de Ciro Guerra de legitimar a identidade do personagem.

---

[1] Vallenato quer dizer vale: nato, ou seja, natural do vale, o que se refere aos nascidos em Valle - ao norte da Colômbia, popularmente chamados de *valduparense.* O Vallenato é um gênero musical que compreende os ritmos típicos da região, somados a experiência pessoal do autor e a mestiçagem do povo colombiano.Vallenato – bella musica colombiana
Disponível em: http://vallenato.biz/. Acessado em 07/12/2011.

[2] Texto original: "Desde el principio no queríamos actores del interior que imitaran los acentos costeños, sino personas que reflejaran la forma de ser, la multiculturalidad de la región. Nos interesaba ser fieles al lenguaje de la región Caribe."

A proximidade entre o neo-realismo e o cinema latino americano foi reconhecida durante a década de 50 com o neo-realismo presente como um tema de debate privilegiado nos meios intelectuais da América Latina, seguidos da presença colaborativa de um dos importantes representantes dessa escola, Cesare Zavattini (1902-1989) no México e em Cuba, durante os anos de 1953-57, para Zavattini o conceito desse cinema era simples e próximo a realidade: "*Quis que meus filmes fossem os mais elementares, os mais simples, a bem dizer os mais triviais possíveis. O ideal seria criar um espetáculo cinematográfico com noventa minutos da vida de um homem a quem nada aconteceu*." Essas características neo-realistas voltam a reaparecer também no filme brasileiro dos diretores Karim Ainouz (1966-) e Marcelo Gomes (1963-), que antes de criarem a ficção sobre o geólogo que foi abandonado pela mulher amada e passa 60 dias percorrendo o Sertão pesquisando sobre seu terreno, partiu de imagens feitas durante uma pesquisa de um mês pelos próprios com o propósito de reunirem material para um documentário sobre feiras livres, e dessas imagens originaram anos depois o documentário de 26 minutos, intitulado "Sertão de Azul Piscina" (2004) feitas em super-8, 16mm, e digital, feitas na Bahia, Sergipe, Ceará, Pernambuco e Alagoas,sendo montadas apenas, em um segundo momento, após a criação da história ficcional, fazendo com que o filme misture imagens reais com ficção, navegando dessa forma entre o gênero documental e ficcional.

Essas imagens são muito próximas do real, fazendo com que o filme dialogue com o cinema documental, porém, ao traçarmos a relação da personagem Renato com a paisagem,- que ele assiste a todas as mudanças de dentro da cabine de seu caminhão -, propondo no início da jornada um distanciamento entre ela e o lugar - demonstrando a eterna sensação de solidão do Sertão que Renato sente ao se encontrar na estrada, apenas dando vasão as suas lembranças do fim do relacionamento e tecendo pequenos comentários sobre as pessoas que conhece no meio do caminho. Essa ideia vai ao encontro do que o diretor italiano Federico Fellini (1920-1993) acreditava ser o conceito do neo-realismo. Usando como exemplo o cinema de Roberto Rossellini (1906-1977);

> Seu abandono em relação a realidade, sempre atento, límpido, fervoroso, aquela sua forma de se situar com naturalidade num único ponto impalpável e inconfundível entre a diferença do distanciamento e a falta de habilidade de adesão, permitia-lhe-capturar, fixar a realidade em todos os espaços, olhar o interior e o exterior das coisas, desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico. Por acaso o neo-realismo não é isso? (...) (Paranaguá, 1998 apud Fellini 2000: 76)

O material coletado durante as primeiras pesquisas foi visto e revisto, montado e desmontado, o que anos depois fez com que ele ganhasse outro efeito, segundo o próprio diretor Marcelo Gomes em entrevista:

> E ao revermos, descobrimos uma verdade muito grande naquele material, muita emoção, e queríamos mostrar aquelas imagens para o mundo. Então a gente conseguiu construir uma narrativa que costurasse aquelas imagens. E um personagem que, como a gente estivesse à flor da pele. Ele começa a ver aquele lugar, que não sabia, como nós, como era. Ele está à flor da pele por outras questões, e começa a se envolver com aquele lugar.(Mahmoud, 2009)

A história de um homem comum, que transita por um ambiente rural, prevalece em ambas as narrativas, dialogando com os primeiros filmes que retrataram o homem rural feitos na NCL, bem como os mineiros das salinas também retratado no filme colombiano quando Ignacio e Fermín chegam ao *Deserto de La Guajira* e se deparam com imensas montanhas de sal sendo trabalhadas por pessoas do povo em paralelo com a imagem dos camponeses montados em um caminhão pau-de-arara vista pelo Renato durante sua pesquisa.

Essa nova tendência de retratar personagens mais próximos à realidade, foram reveladas nas décadas anteriores durante o vigor do antigo movimento NCL, pelo escritor Hernando Martinez Pardo (1978) sobre o cinema colombiano em meados dos anos 60:

> Novas perspectivas porque aparecem novos personagens em nossa cinematografia: o camponês, não em seu papel de elemento folclórico se não como ser que há entrado em conflito pela violência politica nos campos e pela atração que exerce sobre a cidade como fonte de trabalho e mundo de comodidade. O mineiro de sal e as pedreiras – personagem completamente novo no cinema colombiano – em suas condições de trabalho e em sua forma de vida. (Pardo, 1978: 197, tradução nossa)[3]

A década de 1960 parece ter influenciado diretamente o diretor Ciro Guerra que optou por ambientar seu filme no ano de 1968:

> É uma data muito importante para a humanidade e para o Vallenato, pois é o final da época dos trovadores e o começo de uma nova era onde o ritmo ser torna massivo, de estrelas, de concertos, de discotecas. Ainda em 1968 se fundou Estado de Cesar. (Jaccard, 2009, tradução nossa)[4]

3. O desvendar da Costa Colombiana e do Sertão Nordestino através do olhar dos personagens

O caminho percorrido por Ignacio e seu jovem companheiro Fermín sugere uma variedade imensa de paisagens de muito verde, passando por cordilheiras glaciais, descendo até o deserto e terminando na costa caribenha, fugindo completamente das grandes cidades revelando lugares tão complexos quanto ela. O geografo Renato também percorre o Sertão indo em direção oposta ao das grandes cidades, se deparando com uma paisagem árida e quente que muito se assemelha ao deserto atravessado por Ignacio e Fermín, desembocando, por fim no mar, nunca antes visto pelo garoto de águas límpidas que poderia ser facilmente confundido com o mar de Acapulco no México, onde ele diz que gostaria de estar apesar de se encontrar no

[3] "Nuevas perspectivas porque aparecen nuevos personajes en nuestra cinematografía: el campesino, no en su papel de elemento folclórico sino como ser que ha entrado en conflicto por la violencia política en los campos y por la atracción que ejerce sobre él la ciudad como fuente de trabajo y mundo de comodidad. El minero de la sal y de las canteras – personaje completamente nuevo en el cine colombiano – en sus condiciones de trabajo y en su forma de vida"

[4] "Es una fecha importante para la humanidad y para el vallenato, pues es el final de la época de juglares y el comienzo de una nueva era donde el ritmo se vuelve masivo, de estrellas, de conciertos, de discos. Además en 1968 se fundó el departamento del Cesar."

município brasileiro de Piranhas em Alagoas diante das águas do Rio São Francisco. O que fica claro é que os dois filmes foram cuidadosamente construídos para fugir das imagens pré-concebidas de lugares turísticos da Costa Colombiana e do Nordeste Brasileiro.

A busca por paisagens que não possuem o colorido turístico e exótico, contrastam com a dureza dos lugares escolhidos, dando lugar muitas vezes à uma paisagem de beleza simples, capturado de forma extraordinária pela fotografia dos filmes. O diretor Marcelo Gomes justificou a escolha por ambientar sua história no Sertão em entrevista *"O sertão é uma coisa muito simbólica. Eu não gosto nem de falar de sertão, mas do deserto. Porque o sertão é que nem atravessar o oceano, atravessar um lugar que tem uma geografia muito repulsiva: difícil, o calor, a aridez. Então você fica muito com você o tempo inteiro. E depois de você fazer uma travessia como essa, você sai transformado".*

A travessia proposta nos filmes obriga os personagens a olharem para sí mesmos, a partir do olhar sobre lugares isolados como o sertão e o deserto, lugares que evocam sentimentos de solidão, reafirmados pelo próprio Renato durante o filme "*Não aguento a ideia de ficar só*".

A escolha de um músico regional como protagonista do filme colombiano e de um geólogo no caso brasileiro, sugere o conhecimento e reconhecimento do próprio território – incluindo cultura e folclore, brasileiro e colombiano como uma característica do cinema da retomada dos anos 90; resultando em uma nova reflexão entre as relações traçadas entre os personagens e o território físico ou imaginados. A solidão e a dor, durante a travessia, são os sentimentos que unem Renato e Ignacio, apesar do segundo estar acompanhado por Fermín o personagem passa a se revelar para o jovem companheiro a partir da cena na qual garoto conta que é filho de pai desconhecido, um trovador como Ignacio, que em uma rápida passagem por Majagual para um evento de música conheceu sua mãe e depois partiu. A verdadeira história da paternidade de Fermín que havia sido criado por outro homem, fez com que Ignacio recordasse da forma muito parecida como ele agia antes de conhecer sua falecida esposa, Ana Luz, possivelmente tendo abandonado filhos que nem chegou a conhecer pelas cidades nas quais tocou. Por sua vez, Renato narra inúmeras aventuras amorosas com mulheres que encontra pela estrada, que muitas vezes soam como parte de sua imaginação, onde tenta acabar fugazmente com o pesar que sente por Joana sem sucesso.

A presença do mar próximo em ambos os filmes se dá nas proximidades do fim, é certo que Fermín já havia relatado sua curiosidade em ver o mar pela primeira vez, impossibilitado pelas desventuras das "estradas" e pela busca incansável do paradeiro do mestre de Ignacio. Porém a imagem do mar na película colombiana se dá, após o retrato dos trabalhadores nas salinas e da solidariedade dos mesmos ao ajudarem Ignacio que não se sente bem, sinalizam a chegada dos personagens ao destino final: Taroa e subjetivamente uma esperança nesse quadro. Para Renato as águas do Rio São Francisco também são reveladas apenas no final com o "salto no mar de Acapulco", apesar de subjetivamente permearem toda a historia, já que a missão do geólogo em estudar o solo estava diretamente ligada à construções de canais por onde passaria as

águas do São Francisco, a visão do rio nas proximidades do município de Piranhas e a imagem do salto das pedras, também representa o final da jornada e do processo de auto-conhecimento pela qual ele passou.

A metáfora do Sertão – Mar também foi recorrente no Cinema Novo no Brasil, no filme de Nelson Pereira dos Santos: *Vidas Secas* (2963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) do maior representante brasileiro do movimento Glauber Rocha. Onde o Sertão representava a miséria, o subdesenvolvimento, e o Mar por sua vez representava o desejo de seguir adiante, de superar essa condição, mas ao mesmo tempo sem prever o que aconteceria depois, levando em conta a época na qual esses filmes foram rodados, sendo os anos 60 marcados por agitações já comentadas no capitulo anterior. Para o diretor Karim Ainouz, as imagens feitas durante um mês de pesquisa revelaram um movimento feito pelo lugar retratado no cinema de Glauber Rocha e a imagem do Sertão atualmente em entrevista feita por Laura Oliveira; "*O sertão era muito diferente do que eu imaginava, dos filmes do Glauber (Rocha), da loucura religiosa; era muito pop, tinha um negocio de contaminação de símbolos contemporâneos e tal.*"

A falsa impressão de permanência do Sertão é proporcionada a partir da analise dos elementos geográficos organizados ao redor do homem e pela busca das razões para firmar raízes do mesmo, além de elementos trazidos por outros povos, mudanças geológicas do solo entre outros; o que resulta em uma impressão equivocada de que o lugar Sertão se encontra estático no tempo, no qual nada acontece e se desenvolve, característica dada pela mobilidade do lugar impresso sutilmente na presença constante do vento em "Los Viajes del Viento*"* e no simbolismo de diversos objetos à venda nas feiras livres do filme "Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo", citados no parágrafo anterior pelo próprio diretor.

3.1. Paisagem e movimento

Os filmes analisados comparativamente estão pautados na mobilidade dos personagens e como consequência a mudança de paisagem durante esse trajeto, conforme discorremos anteriormente. Para compreender melhor a relação entre a paisagem e o movimento, é necessário entender o que são esses elementos separadamente para depois pensar na ligação entre eles exemplificada em diversas situações de ambos os filmes. Segundo Milton Santos, 1997, a paisagem também engloba movimentos, ele afirma que: "*Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.* (Santos, 1997:61)"

Sobrepondo o conceito da paisagem sobre os nossos protagonistas, Ignacio percebe a dimensão da paisagem ao seu redor que está em constante movimento de cima de seu burro, como Renato que permanece dentro de seu veículo, selecionando dessa forma como as objetivas de uma câmera a forma com a qual veem e se relacionam com a realidade, sobre isso Santos relata que "*A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada;*

dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada". (Santos, 1997:62)

Essas paisagens apresentadas em diversos momentos dos filmes parecem serem completamente naturais como as montanhas onde vivem os indígenas colombianos e partes do Sertão Nordestino, no entanto essas paisagens não são naturais, pois de alguma forma, direta ou indiretamente, já foram modificadas pelo homem, nela encontram-se marcas da evolução e histórias de povos que alí viveram.

As relações entre as mudanças de paisagens e o protagonista são de suma importância para o desenvolvimento da trama e crescimento do próprio personagem, segundo o próprio diretor Ciro Guerra, em entrevista concedida à Nicolá Mendonza, ele diz que "*A viagem do herói se constrói através das suas paradas. Essa é a estrutura episódica por natureza.*"[5] (tradução nossa). Sendo assim o reconhecimento do próprio território colombiano já citado anteriormente é uma das peças fundamentais para ele"*Se pode fazer com o que quiser, mas nesse caso a ideia era os elementos que compõem a cultura do Caribe: está o elemento do negro, está o elemento indígena, está o elemento da violência*."[6] (tradução nossa). Essas são as palavras de Ciro Guerra ainda na mesma entrevista.

Um trecho do filme que exemplifica a relação da paisagem com os personagens, revelando ao mesmo tempo traços da cultura nacional é a sequencia na qual Fermín escuta um batuque em meio a uma clareira da floresta, se aproxima e vê um grupo de garotos negros tendo aulas de tambores de Palenque de San Basilio – município de Mahates, e na cena seguinte sendo batizados com sangue de lagarto como "percursionistas"; o garoto desafia o professor dizendo que é percursionista e também quer ser batizado, o professor que só fala em Bantú[7] lhe oferece o instrumento para que ele mostre o que sabe. O desafio é concluído quando o garoto mostra que sabe tocar e no momento seguinte ele e Ignacio partem de volta ao objetivo de encontrar o mestre, finalizando dessa forma mais uma etapa.

Na paisagem do Sertão Nordestino, Renato parece estar ligado intrinsecamente com as imagens que vê ao longo da estrada, com as pessoas que encontra em meio ao caminho, mesmo forçando um distanciamento entre ele e o lugar na primeira metade do filme, para o escritor Marc Augé (1994), a melhor definição para o lugar é "identitário, relacional e histórico" sendo o não lugar,a estrada esse, onde se encontra Renato – originalmente Cearense de Fortaleza, aquele que não possibilita a construção de identidades. Para Magno & Gosciola (2011), os não-lugares visitados em alguns filmes brasileiros: como aeroportos, estrada, salas de espera, lugares de passagem em geral tem um potencial contrário ao discurso de Augé:

[5] Texto Original "El viaje del héroe se construye a través de las paradas. Esa es una estructura episódica por naturaleza, y cada episodio gira en torno a una idea." Ochoymedio.info

[6] Texto Original "Lo puedes hacer con lo que quieras, pero en este caso la idea era los elementos que componen la cultura Caribe: está el elemento negro, está el elemento indígena, está el elemento de la violencia".

[7] A língua Bantú é falada em países africanos e também ao Sul do Equador. O filme*: Los Viajes del Viento* é falado em Espanhol, Wayunaiky, Ikn, Arhuaco e Bantú; no território colombiano é possíveis encontrar 67 línguas diferentes.

> O não–lugar é palco da construção de uma individualidade, justificada pela luta pela sobrevivência, e da perda da identidade local. Todavia, pelo o que demonstram os filmes, podemos perceber que o não-lugar tem potencial socializador. Cada personagem em seu deslocamento, ainda que centrado no objetivo de sua busca, desenvolve relacionamentos em seu percurso, que, por sua vez, compõe a própria temática das narrativas de desdobramento. (Auge, 1994: 73)

A outra razão que conecta o geólogo com o Sertão é a sua própria profissão que estuda o solo e os processos de formação da Terra, o tornando uma espécie de historiador de todas as camadas do solo.

Os movimentos encontrados nas duas tramas aproxima seus personagens entre sí e também daqueles retratados durante o auge da produção do NCL, que seguiam adiante em busca de melhores condições de vida por caminhos muitas vezes incertos. Esses movimentos vistos em diversos filmes da NCL tanto quanto nos dois filmes aqui trabalhados, podem ser intitulados como movimentos migratórios, segundo Max Sorre;

> No sentido original, bem amplo, o termo aplica-se somente a ideia de movimento, de mudança de lugar e de moradia. Designa tanto uma atitude individual, como a do homem da cidade que vai para o campo, quanto uma transferência de móveis ou uma mudança de sentido da palavra. Pode-se portanto, utilizá-lo igualmente para transportes ou circulação de grupos através dos oceanos, sem expectativa de volta, para movimentos sazonais de grupos a procura de trabalho e para os deslocamentos periódicos de espécies de animais (...) (Sorre, 1984: 125)

Esse deslocamento ao longo da travessia cria novas relações entre os personagens e os não-lugares por onde eles transitam como uma espécie de migrantes.

As paisagens desvendadas pelos personagens somadas a solidão da travessia, estimulam a memória, trazendo a um nível consciente histórias por eles vividas. Os diretores brasileiros expuseram muitas lembranças de Renato em forma de imagem, quando ele se referia as flores e ao trabalho de botânica de Joana, surgiam na tela imagens com uma textura diferente das demais, contando com cores mais vivas e a presença de flores típicas do Nordeste sincronizadas com a narração do personagem. Em "Los Viajes del Viento" a memória não fica tão evidenciada na tela, a não ser pela cena em que Ignacio questiona sobre a foto de uma garota que Fermín carrega consigo guardada na bolsa a tira colo e pelo momento no qual Ignacio em meio ao *Primer Festival de la Leyenda Vallanta*[8], reconhece uma mulher com quem já saiu ao lado de um criança, em homenagem ao seu suposto filho e a memória de uma rápida historia de amor ele decide por apresentar-se tocando a música *Caballito*, sobre um cavalinho de madeira.

O que transparece ao longo da travessia são as relações construídas entre os personagens e as paisagens, as memórias evocadas por elas que culminam com o desenvolvimento e autoconhecimento dos mesmos no trajeto em busca de objetivos aparentemente diferentes que de forma poética são revelados na tela nas sequencias

[8] Primeiro Festival de Lenda Vallanata aconteceu em Valledupar, em abril de 1968.

finais quando Ignacio cumpre com a promessa de devolver ao seu já falecido mestre o acordeom, recebendo naquele momento uma nova missão de amparar a sua família; o geólogo Renato chega ao final da jornada na cidade de Piranhas – a primeira que será submersa após a construção do canal, evocando o filme de Glauber Rocha "Deus e o Diabo na Terra do Sol" sob a premissa de que um dia "o Sertão vai virar mar e o mar vai virar Sertão" e diante das águas do Rio São Francisco ele se imagina saltando de uma pedra como se estivesse em Acapulco, saltando para uma nova fase da sua vida.

4. Considerações finais

Procurando analisar o filme colombiano "Los Viajes del Viento" (2009) e o brasileiro "Viajo Porque Preciso e Volto Porque Te Amo" (2010), vimos que a proposta inicial do artigo de estabelecer uma ponte entres as temáticas encontradas no Movimento do Novo Cinema Latino Americano e as vistas nos dois filmes escolhidos como representantes de uma produção do cinema latino americano contemporâneo dialogam entre si.

O deslocamento interno é um tema discutido em diversos filmes no movimento e é revisitado nessas duas obras contemporâneas, sendo que agora a migração se dá não pelas condições precárias do local onde vivem os personagens, trata-se de uma jornada de auto conhecimento individual e não mais coletiva como o êxodo rural, por exemplo. O Sertão também é representado de forma distinta, não mais como um lugar que remeta a miséria, precariedade e falta de oportunidades, o Sertão agora é visto como um símbolo nacional como as paisagens desvendadas no território colombiano em "Los Viajes del Viento".

O recorrente uso, tanto nas produções da NCL como nos filmes contemporâneos escolhidos, de ferramentas do neorrealismo italiano é uma das características que mais se destacam nas duas épocas. Dessa forma, podemos concluir que o legado revolucionário deixado pelo movimento, continua vivo nas produções latino americanas contemporâneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. (1994): Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade/ Marc Augé, tradução Maria Lúcia Pereira. Papirus Editora, Campinas.

JACCARD, Nathan. (2009): Los Viajes del viento, una locura completa. Semana.com, Maio de 2009. Disponível em (07/12/2011): http://www.semana.com/cultura/viajes-del-viento-locura-completa/123636-3.aspx.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (1998): Cesare Zavattini – O velho rebelde e a América Latina: um compromisso em torno do Neo-Realismo. Imagens, nº 8, p.45-51, maio/agosto 1998.

MAGNO, Maria Ignês Carlos; GOSCIOLA, Vicente (2011): A construção do imaginário em deslocamento: Um estudo da descolografia no sertão do cinema brasileiro. Primeira Revista Eletronica em America Latina especializada em Comunicación. Maio – Julho 2011. Disponível em (07/12/2011): http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02_Carlos_M76.pdf. Acessado em 08/12/2011

MAHMOUD, Laila Abou (2009): Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo: Jornada poética geografia adentro.Revista Bravo on line. Disponível em (07/12/2011): http://bravonline.abril.com.br/materia/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo-jornada-poetica-geografia-adentro. Acessado em 07/12/2011

MARTÍNEZ Pardo, Hernando (1978): Historia del Cine Colombiano. Librería y Editorial América Latina, Colombia.

MENDOZA, Nicolás. Odisseia Caribe (Los Viajes del Viento). Disponível em (07/12/2011): http://www.ochoymedio.info/article/62/Odisea-Caribe-(Los-Viajes-del-Viento)/ . Acessado em 20/12/2011.

NOVELLO, Eric (2006):O Neo-realismo e o Cinema Contemporâneo – Fronteiras entre ficção e o real. Aguarras, ano 7 número 35, janeiro & fevereiro de 2012. Disponível em (07/12/2011): http://aguarras.com.br/2006/12/03/o-neo-realismo-e-o-cinema-contemporaneo-fronteiras-entre-a-ficcao-e-o-real/.

OLIVEIRA, Laura (2010):Viagens no Tempo. Revista Beta – O Cinema Impresso, n 6, p. 48, verão 2010.

SANTOS, Milton (1997): Metamorfoses do Espaço Habitado. Editora Hucitec, São Paulo, 1997. p.61

SORRE, Maximilien (1984): Migrações e mobilidade do ecúmeno/ tradução: Januário F. Mengale, Maria Cecilia França e Moacyr Marquesj – São Paulo, Editora Atica

FILMOGRAFIA

VIAJO Porque Preciso e Volto Porque te Amo. Direção: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, colorido, Brasil, 2010 75min.

LOS Viajes del Viento. Direção: Ciro Guerra. Produção: Ciudad Lunar Producciones. Roteiro: Ciro Guerra, Colorido, Colombia 2009. 117min.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha, colorido, Brasil, 1964. 125min.