

O que mostramos de nós? A América Latina nas telas

Miriam de Souza Rossini[§]

Desde que surgiu, há mais de um século, o cinema tem servido, como já disse Marc Ferro ¹, tanto para doutrinar quanto para divertir os espectadores de um lado a outro do planeta. Atualmente torna-se impossível negar a participação da imagem cinematográfica no processo de construção identitária de um povo. Afinal, em todas as partes do mundo, milhares de câmeras são acionadas a todo instante, captando cenas reais ou fictícias, que nós consumiremos em maior ou menor grau.

Portanto, estas imagens farão parte do modo como apreendemos/compreendemos o mundo que nos rodeia. Dentro desse quadro, é inegável a função social do cinema como difusor de idéias, sonhos, desejos, modismos, comportamentos, padrões de identidade. Em função disso, a proposta deste texto é, a partir da observação de três filmes que obtiveram repercussão internacional, discutir a representação do espaço latino e da cultura latina, observando pontos em comum e divergentes nestas construções, bem como sua pertinência ou não com a realidade dos países latino-americanos. Os três filmes são: *O beco dos milagres* (*El callejón de los milagros*, México, 1994), de Jorge Fons; *Guantanamera* (Cuba, 1995), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío; e *Central do Brasil* (Brasil, 1997), de Walter Salles. Com isso quero ver como estas representações, disseminadas via indústria cultural, ajudam a construir um imaginário sobre o que é a América Latina e o que são os latino-americanos.



Sônia Braga, Richard Dreyfuss e Raul Julia atuar sobre *Parador*

Esta preocupação é fruto de minhas indagações sobre a representação latina no cinema, e que em 1997 gerou um outro texto. Perguntava-me, naquela época, como o cinema estadunidense representa o latino-americano em suas películas, e para análise usei dois filmes: *Bananas* (1971), de Woody Allen, e *Luar sobre Parador* (*Moon over Parador*, 1988), de Paul Mazursky.

Detive-me justamente sobre as questões de espaço latino e de cultura latina, e pude verificar como os dois filmes, apesar de separados por quase duas décadas, criaram duas cidades latinas imaginárias, ressaltando praticamente os mesmos elementos: eram cidades pobres, velhas, paradas no tempo, sem qualquer traço de modernidade, em contraste com as modernas cidades de Primeiro Mundo. E isso que as duas cidades serviam de capitais para seus países. Já o povo latino, além de pobre e atrasado, era analfabeto, supersticioso, sensual e indisciplinado.

Esta análise cabe não apenas para estes dois filmes. Basta olhar qualquer filme americano que retrate, nem que seja rapidamente, a América Latina, que constataremos alguns destes aspectos. O próprio *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, ao representar a cidade mexicana de Tijuana com uma cor amarelada, ressalta o aspecto velho daquela cidade. São pequenas coisas, pequenos detalhes num filme e noutro, mas que aos poucos vão moldando o olhar e a percepção sobre o espaço latino-americano. Ou seja, o cinema estadunidense, em especial, trabalha com um estereótipo sobre povo latino e seu espaço, facilmente identificável pelo público mundializado.²

Através do cinema, e também da TV, o estereótipo já

existente sobre o latino reforçou-se em função: a) da concre-
tude, da verossimilhança com o real fora da tela que a
representação imagética produzida via cinema e TV nos
proporcionam, e b) do alcance que esses meios de comuni-
cação possuem. O estereótipo do latino, hoje, está pratica-
mente integrado ao imaginário do que é o latino. Um
exemplo. Para a Bienal de Veneza de 2001, o italiano
Germano Celant, curador da mostra brasileira, escolheu
fantasias da Imperatriz Leopoldinense e roupas e apetrechos
de Carmen Miranda para representar a arte e a cultura do
País.³

Basicamente o que se mostra são os traços do
subdesenvolvimento, do exotismo e da não-modernidade. No
entanto, quando olhamos também para os filmes produzidos
por latino-americanos, vemos que também a forma como
nos representamos coincide, na grande maioria das pelícu-
las, com aquele olhar do “outro” sobre nós. Somos socieda-
des estratificadas, de desenvolvimento desigual, com
pobreza e riqueza convivendo juntas, mas nem sempre estas
representações cinematográficas feitas sobre a cultura e o
espaço latino-americanos são suficientemente problematiza-
das, ou apresentadas, pela nossa cinematografia.

Esta questão torna-se importante, pois se as imagens
contribuem para a construção de uma representação
identitária sobre um povo, elas precisam também ser
indagadas, questionadas, pois, afinal, o que elas dizem sobre
nós? Como nos construímos? Como nos damos a conhecer?

Se ficarmos só no exemplo brasileiro, alguns filmes
de maior sucesso nos últimos anos foram justamente aqueles
que apresentaram este Brasil não-moderno: além do próprio
Central do Brasil, temos ainda *Eu, tu, eles* (2000), de
Andrucha Waddington, e *O auto da compadecida* (2000),
de Guel Arraes. Ou *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, que
retrata a favela e o carnaval nos morros cariocas. Já os filmes
mais urbanos, ou que buscam outra face da história brasilei-
ra, nem sempre encontram boa repercussão junto ao público
interno ou externo.

Ao contrário. Quando *O quatrilho* (1995), de Fábio
Barreto, foi lançando, obtendo repercussão nacional e
internacional, um crítico francês dos *Cahiers du Cinéma*
comentou que o Brasil precisava fazer filmes sobre o
verdadeiro Brasil, que era o Nordeste, e não aquela boba-
gem sobre italianos no sul do país, que estava totalmente
fora da nossa realidade. Devíamos nos voltar para a vertente
aberta pelo Cinema Novo e retratar a pobreza nordestina,
pois aí estava o nosso diferencial em termos culturais.

Mas então é isso mesmo? Os “outros” estão certos
quando nos representam e quando exigem que nos mante-
nhamos dentro do nosso espaço de representação possível,
ou seja, que nos retratemos apenas como exóticos e não-

modernos? Responder a esta questão é um pouco mais
complexo do que simplesmente dizer: sim, nós somos
colonizados; ou: sim, nós somos aquilo mesmo que mostram
de nós e aquilo que nós mostramos de nós.

Responder a esta questão implica trabalhar com o
conceito de identidade, que são representações verbais e
não-verbais através das quais nos damos a conhecer. Ou
seja, a identidade de um grupo são os discursos que ele
produz sobre si mesmo, mas também aquilo que ele mostra;
é a sua história, são os seus mitos e heróis. Uma representa-
ção identitária é, portanto, uma prática social, cultural, que
agrega um grupo de pessoas em torno de uma visão seme-
lhante de passado, de presente, de futuro, dando a este
grupo um sentido de pertencimento.

A identidade é, assim, a forma como o grupo define a
si mesmo e a sua trajetória, social, cultural, histórica,
marcando com isso sua diferença, sua alteridade em relação
a outro grupo. É o momento em que o grupo aplaina suas
diferenças internas, a fim de ressaltar seus traços em
comum, para, com isso, demarcar seu espaço de ação, no
campo das representações, diante do outro. Ser brasileiro é
diferente de ser inglês, por exemplo.

Dizer isso é fácil, mas por que nem sempre é fácil
dizer que somos diferentes dos argentinos, por exemplo? Por
que no campo das representações, segundo o olhar do
“outro” não-latino, os vários países que compõem a América
Latina acabam sendo vistos como uma espécie de bloco
culturalmente homogêneo, como se fôssemos os mesmos, e
representados sem suas particularidades regionais historica-
mente traçadas? E como nós representamos nossa cultura?
Será que existem pontos de aproximação e de afastamento
tão fortes na forma como nos mostramos, nos damos a
conhecer? E por outro lado, será que somos mesmo tão
heterogêneos como imaginamos?

Entramos aqui numa outra discussão sobre esta
questão da identidade. A sociedade atual, tal qual se
apresenta, denomina-se moderna, e esta modernidade, que
delineou-se melhor a partir do século XIX com a Revolução
Industrial Inglesa, está embasada em pressupostos identifi-
cados marcadamente como anglo-saxões: de racionalidade,
de técnica, de cientificidade. A racionalidade anglo-saxã
atravessa todos os campos, da religião à administração
burocrática do Estado e das indústrias, sem deixar de fora o
espaço do privado, do particular. Organização e método
parecem ser as palavras-chave dessa nova forma de viver.

Esta lógica de pensamento é totalmente oposta,
segundo, Joseph Perez, ao modo de pensar e agir latinos,
que possuem uma matriz românica, herdada de suas ex-
metrópoles coloniais. Em oposição à vida regrada, burocrati-
zada de um anglo-saxão, está a nossa natural tendência

para a desordem, a nossa dificuldade em seguir regras rígidas, pois elas impedem a nossa liberdade de ação, de independência. Seríamos, portanto, insubordinados e indisciplinados por natureza, e sem ordem e disciplina não é possível ser moderno.⁴

Um latino-americano, portanto, seja ele brasileiro ou mexicano, seria por essência não apenas não-moderno, como antimoderno, pois, como diz Joseph Perez, “adotar os princípios modernos de eficácia técnica e material pode representar uma ameaça: correm o risco [os latinos] de perder seus traços peculiares, suas raízes históricas, sua identidade cultural”.⁵

Daí não ser estranho que aos olhos de um “moderno” anglo-saxão nós, latinos, sejamos tão “não-modernos” e por isso, quando “eles” nos representam, sejam ressaltados os traços que marcam esta distinção: a fé envolta em misticismos e crendices, tão oposta à racional fé protestante; ou o sentimento exacerbado no contato interpessoal, oposto à forma contida, reta anglo-saxã de convívio, por exemplo. 1

Emoção latina versus racionalidade anglo-saxã: este parece ser o embate que subjaz a esta discussão (e representação).

Ao mesmo tempo, por nossa mente não comportar o raciocínio lógico e cientificista da modernidade de matriz anglo-saxã é que lidaríamos com a técnica como se ela fosse algo extraordinário, místico, fora da nossa compreensão. Segundo esse ponto de vista, hoje os bárbaros somos nós.

Por outro lado, como disse antes, os filmes entre nós que alcançam maior repercussão são justamente aqueles que também exploram estes aspectos que estamos chamando de “não-modernos”.

Olhando para os três filmes que sugeri como pontos de análise, esta questão mostra-se de forma bastante interessante.

Em *Central do Brasil*, a religiosidade é um ponto marcante. Em todos os cantos daquele filme há uma referência à fé: na estação de trem, Central do Brasil, há um altar com a imagem de uma santa para onde Josué se dirige após perder a mãe. Durante a viagem de Dora e Josué pelo interior do Brasil, podemos ver nos pontos de parada outras imagens de santos, além da presença de igrejas.

Mesmo onde não há sequer calçamento, lá há uma igreja, ou algum altar improvisado, deixando à mostra a religiosidade local. E no caminhão do motorista evangélico, que dá uma carona aos dois viajantes, também podemos ver uma imagem de Cristo, além de um adesivo colado no vidro dianteiro: “Com Deus sigo o meu destino”.

Numa outra condução que Dora e Josué tomam, as pessoas vão rezando, cantando hinos religiosos, segurando rosários, enquanto dividem uma rapadura.

Provavelmente, o ponto alto dessa explosão de misticismo seja a festa religiosa num vilarejo nordestino – cidade com um nome sugestivo, Bom Jesus. Lá, os fiéis igualmente cantam, rezam, acendem velas, mas também pedem perdão pelos pecados e agradecem a Deus pela vida que levam.

Na Tenda dos Milagres (local onde se expõe fotos e outros objetos, em agradecimento aos pedidos alcançados), a cantoria e o cheiro das velas levam os fiéis a uma espécie de transe místico, no qual até Dora é envolvida.

A experiência da fé deixa entrever um sentimento exacerbado, fora do controle da razão, o que não impede que Dora e o menino se aproveitem da situação a fim de obterem algum dinheiro, escrevendo cartas para o santo padroeiro do lugar.



Central do Brasil religiosidade e fé no percurso de Dora e Josué

Da mesma forma como ela explorava os nordestinos analfabetos no Rio de Janeiro escrevendo cartas nunca enviadas, ela faz o mesmo no Nordeste, aproveitando-se da credulidade deles. Diante de nós, os rostos daqueles nordestinos vão desfilar, e a imagem deles confunde-se com aquelas que havíamos acompanhado no Rio de Janeiro. São os mesmos rostos conformados, embora sofridos; muitas vezes alegres, apesar das dificuldades. A resignação pela fé; a aceitação pura e simples do que não se entende e nem se pode mudar.

Além dessa questão da religiosidade, outro ponto interessante a ser destacado é sobre a forma como os espaços são construídos. As imagens do Rio de Janeiro exploram um povo pobre que transita pela central do metrô; analfabeto (por isso dependem de Dora para mandar suas cartas); indisciplinado (entra no metrô pelas janelas). A pobreza local também está nos edifícios velhos e mal cuidados, nos ambientes internos sem qualquer sinal de prosperidade.

E conforme a história vai-se deslocando para o interior do País, mais à mostra vão ficando os elementos que caracterizam o espaço como não-moderno: as cidades configuram-se como minúsculas vilas, desprovidas de qualquer infra-estrutura. Casinhas de madeira, já envelhecidas, são rodeadas por cercas de arame farpado e pedaços de tronco onde se dependuram as poucas roupas. As estradas são de chão batido, e de quando em quando encontra-se um mercadinho ou restaurante igualmente estagnado no tempo. Cidade grande ou campo, tudo é miséria e estagnação.



Em *O beco dos milagres*, o aspecto basicamente explorado é o da sensualidade latina: as moças que se vestem como prostitutas, sendo que uma delas vai trabalhar num bordel; o homem que está cansado da esposa e vai atrás de uma aventura homossexual; a esposa que tenta recuperar a atenção do marido; o velho que quer se casar com uma jovem fogosa; a solteirona rica que busca um namorado jovem, e acaba casando-se com um rapaz ladrão; o rapaz que se casa com uma jovem, mas está sempre atrás de outras mulheres. Para todos esses personagens a questão do sexo é preponderante, e em função do sexo eles abando-

nam suas funções sociais, profissionais, transgridem as regras.



SalmaHayekcomoAlma

O único personagem com contornos mais positivos, Abel, é assassinado pelo cafetão de Alma. Abel é romântico, sonhador e fiel, e é por Alma que ele vai para os Estados Unidos enriquecer para poder se casar com ela. No entanto, num ambiente transgressor, a positividade de Abel aparece como negativa, pois ele, ao mesmo tempo em que tenta seduzir/conquistar Alma, ele não consente em fazer sexo com ela antes do casamento. A morte patética de Abel surge, portanto, quase como um castigo ao seu romantismo, pois ele não tem condições de pertencer àquele universo sensual.

O elemento do místico ou do religioso é menos explorado neste filme. Ele está presente no personagem de Dona Cata, mãe de Alma, uma cartomante que também benze seus clientes e prepara alguns chás milagrosos para eles, mas que não consegue prever o que acontecerá com a filha. Já o personagem da esposa traída pelo marido com outro homem encontra na religião a forma de conformar-se com o seu infortúnio.

Interessante também é o tratamento dado à cidade. O beco dos milagres é uma pequena rua na Cidade do México, uma das maiores metrópoles da atualidade. No entanto, não vemos praticamente nada dessa imensa cidade com mais de 16 milhões de pessoas, a não ser uns poucos elementos, como uma entrada da estação do metrô, uns poucos prédios ao longe. Desde a primeira cena, o que vemos é uma rua pequena, envelhecida, com crianças brincando nas calçadas, emolduradas por umas poucas vitrines. No beco, todos se conhecem como se vivessem numa cidadezinha do interior. Ali, tudo é velho e fora de moda, desde a rua até o interior das casas. O ponto central

do beco é o bar do Rutilo, onde se encontram, para jogar dominó, os tipos mais diversos e sonhadores: dentistas, livreiros, contraventores, donos de lojas, desempregados. O bar, assim como o beco, é o ponto de encontro dessa grande família, ligada por laços de sensualidade. Mesmo assim, essa grande família vive afastada do malefício da cidade grande, pois como todos se conhecem, todos se cuidam e se ajudam mutuamente. Sair das cercanias do lugar é perder-se, como acontece com Alma e Abel.

Neste sentido, a Cidade do México, que entrevemos em *O beco dos milagres*, possui o mesmo valor negativo que a cidade do Rio de Janeiro em *Central do Brasil*. Aliás, cidade que é, também, apenas explorada em uns poucos aspectos. Não vemos as cidades, mas sabemos o que elas produzem: pessoas sem escrúpulos, como Dora antes de se embrenhar pelo interior do país, ou como o policial, que mata adolescentes contraventores e vende crianças para o exterior; ou como José Luís, o cafetão que seduz jovens com suas belas maneiras e lugares finos, para depois jogá-las num mundo perverso de drogas e prostituição.



Construção diferente tem *Guantanamera*. Ao contrário dos outros dois filmes, desde o início o diretor nos mostra que estamos num espaço urbano que, embora não seja moderno, ainda traz os traços de uma grandiosidade passada. Em *Guantanamera*, a opção em mostrar a pobreza não é para construir um mundo à parte, mas para denunciar um espaço que foi sendo sucateado ao longo dos últimos anos e que virou um lugarejo: carros antigos, carroças puxadas por cavalos servindo de condução de passageiros, casas em ruínas.

Igual a *Central do Brasil*, os personagens fazem uma viagem que segue pelo interior do país, mas que conduz à capital, Havana. Durante a viagem, descortina-se ainda mais a realidade da pobreza. Ao longo das estradas, centenas de pessoas fugindo da miséria buscam transporte como podem: em carros de cavalo, na boléia de caminhão, mas elas não rezam e nem se resignam com a situação como acontece no filme brasileiro. Ao contrário, elas praguejam e fogem daquela vida em busca de algo melhor. Há uma cena em

que a intenção do diretor torna-se mais clara: Mariano e Ramon, os dois caminhoneiros, conversam sobre o tempo em que Mariano ia à Faculdade de Economia. O rapaz conta ao seu compadre o que seria o socialismo científico, que traria o reino da abundância; enquanto isso vamos vendo pelo vidro dianteiro do caminhão o vazio de cidades, de plantações, de infra-estrutura, e mais adiante, em meio àquela paisagem nua, há uma multidão de desvalidos.

A luta pela sobrevivência leva os cubanos a intensificarem o comércio ilegal e a comercializarem tudo com base no dólar, a brigarem num velório por causa de um salgadinho, ao qual só tinha direito quem tivesse um tíquete.

Economia planificada, explica alguém. Assim, o cadáver que é transportado ao longo do país é o próprio sistema cubano, um morto que se arrasta por todas as partes, tornando a cidade um fantasma, um reflexo de si mesma, do seu passado de fartura. É interessante frisar que a cidade, em *Guantanamera*, não é em si negativa. Negativa é a situação a que esta cidade está relegada. Negativa é a situação em que vivem as pessoas no país, seja na cidade seja no campo, em virtude do modelo político adotado em Cuba, do bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos, da queda do bloco socialista que financiava a parca economia da ilha.

No entanto, toda essa clareza a respeito da situação do país não impede que traços da cultura latina de que falávamos no início também estejam presentes no filme. Assim, temos a questão da sensualidade, encarnada no personagem de Mariano, que possui uma amante em cada ponto do país. Mariano é o típico *latin lover* em busca de sexo fácil e sem compromisso, mas também é o exemplo da alma romântica latina, que vive seu amor platônico por uma ex-professora universitária.



Mirta Ibarra e Jorge Perugorri, este como *latin lover* Mariano

Um outro aspecto presente em *Guantanamera* é a questão da religiosidade, e uma cena que nos ajuda a percebê-la é aquela em que Ramon está benzendo o

caminhão com um ramo verde enquanto espargue cachaça no veículo. Depois, com um imenso charuto, ele defuma o interior do caminhão, como se realizasse um ritual religioso, para evitar que ele e seu colega se envolvam em acidentes na estrada.

Talvez existam anglo-saxões que defumem seus caminhões, mas isso é algo que não se enquadra na nossa representação imaginária sobre eles. Se na cena mencionada o personagem fosse um inglês, isso nos espantaria e acharíamos graça. No entanto, defumar um caminhão é perfeitamente aceito no plano das representações quando falamos de um latino, pois está na base de nossa raiz identitária esta forma mística de lidar com os produtos da modernidade. É como se fosse a nossa forma de domá-los para podermos nos apropriar deles.

Provavelmente isso revele que, mesmo inconscientemente, rejeitamos o projeto moderno, pois ele vai contra nossas raízes culturais latinas. Assim, mais do que uma subordinação ao olhar do outro, representarmos-nos como diferentes seria a nossa forma de sermos subversivos, de não aceitarmos ser enquadrados dentro de um processo que minaria a nossa própria identidade cultural e histórica.

Porém, aquilo que à primeira vista surge como uma insubordinação, num segundo momento acaba por se tornar a marca da nossa incapacidade de nos adaptarmos aos tempos modernos. Afinal, vivemos nele e é a mentalidade moderna o que impera, e estar fora dela é estar em descompasso com as imposições/disposições do seu próprio tempo. Deste modo, em vez de apontar uma diferença ratificamos a nossa falta. Por ser incompleta, a modernidade surge nos filmes como algo às vezes forçado, falso, quase um simulacro. Queremos aparentar o que não somos, mostrar o que não temos.

Para ser verdadeiros precisamos retornar à nossa verdadeira origem: a fé como resposta aos nossos questionamentos, a vida agrária como nossa verdadeira vocação. Seguimos, de um certo modo, o caminho que Eça de Queiroz aponta em seu livro *A cidade e as serras*, quando um personagem enfasiado, que vive na cidade rodeado por todas as tecnologias da vida moderna, decide abandonar tudo e ir viver no campo, onde encontra sua verdadeira paz de espírito. É o que faz Dora, quando aceita ir ao Nordeste com Josué. Nesta viagem às raízes brasílicas e latina ela acaba entrando em contato com um lado seu que não conhecia, ou que estava adormecido, suplantado pela selvageria da vida nas grandes metrópoles.

E é lá, no campo, que parece viver o nosso verdadeiro eu, a nossa verdadeira identidade. E é para lá que sempre voltamos quando estamos em crise a fim de nos harmonizarmos novamente com a nossa essência rural e campestre, ou

seja, não-moderna. Daí por que as cidades não são espaços de representações privilegiadas, ou quando o são aparecem como ambientes de perdição, de violência, de hipocrisia. A cidade moderna, cosmopolita, no plano da representação imagética, ainda é vista como antinatural. Por isso, em *Central do Brasil*, o Rio de Janeiro é mostrado como um espaço asfíxiante, acinzentado, onde imperam as perversões humanas.

Já em *O beco dos milagres*, a Cidade do México, uma das maiores megalópoles construídas durante a modernidade, é totalmente “apagada” destes traços modernos: o que vemos na tela é um pequeno beco, habitado por pessoas que parecem ter saído de uma vila interiorana. Lá todos são amigos e se preocupam uns com os outros. Sair das imediações desse pequeno beco acolhedor é envolver-se nas perversões das grandes cidades: a prostituição, o abandono, a morte. Isso porque o ideal de “boa cidade” é aquela pequena, pacata, de casas baixas e ruas estreitas quase sem calçamento, onde todos se conhecem pelo primeiro nome, conhecem as famílias uns dos outros. Enfim, as cidades que vemos nos filmes, tanto “nossos” quanto “deles”. E é quase sem lei, e com regras estabelecidas apenas pela moral e pelos costumes que gostamos de viver nossas vidas.

Por outro lado, é justamente dessa nossa forma de ação que retiramos a nossa inventividade, a nossa criatividade, pois nossa mente não está apegada a padrões rígidos de racionalidade comportamental. A nossa lógica é outra, e é ela que nos permite driblar as regras e sobreviver dentro do mundo moderno, sem abrir mão totalmente da nossa matriz identitária, cultural e histórica.

E nos filmes esta forma latina de viver e sobreviver em dois mundos aparece de um modo ainda mais claro. É a Dora sobrevivendo de escrever cartas para analfabetos em meio a uma grande estação de ônibus; é o caminhoneiro que defuma o caminhão; é a dona Cata dando chás milagrosos para os seus clientes. Tentar agir de modo diferente é atrapalhar-se como o personagem burocrata de *Guantamera*.

A busca de Adolfo pela racionalização do processo funerário acaba dando errado, e ele enterra um defunto no lugar de outro. Além das complicações administrativas que a sua ação desajeitadamente racional gera, ele ainda acaba ficando sozinho, abandonado pela esposa (que fica com o “latin lover”) e pelas pessoas que ouviam o seu discurso, proferido de cima de um túmulo, pois ele apenas conquistou antipatia por pretender ser tão “certinho”.

Podemos dizer, portanto, que se na criação cinematográfica há processos puramente racionais (a confecção do roteiro, o gerenciamento da produção, etc.), o resultado destas ações é um produto que não se reduz a eles. O filme,

por ser produto de uma equipe, traz impresso as marcas de cada uma dessas individualidades; por ser um produto cultural, está impregnado pelo imaginário da sociedade que o construiu.

E é através destes embates entre o individual e o coletivo na confecção do filme que as tensões que perpassam o campo das representações deste grupo tornam-se mais visíveis, como procurei demonstrar com esta breve análise sobre aqueles três filmes. Afinal, retornando a Ferro, as imagens captam mais do que os grupos gostariam de mostrar sobre si mesmo. Elas captam o visível e o invisível das sociedades .

Fichas técnicas e artísticas

El callejón de los milagros

(1994, 140', 35 mm, cor, son)

Direção: Jorge Fons

Realização: Alameda Films, Imcine, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara.

Produção: Alfredo Ripstein Jr. **Roteiro:** Vicente Leñero, **adaptação** da novela homônima de Naguib Mahfuz. **Direção de fotografia:** Carlos Marcovich. **Som:** David Baksht. **Música:** Lucía Álvarez. **Montagem:** Carlos Savage

Elenco: Ernesto Gómez Cruz (Don Ru), María Rojo (Doña Cata), Salma Hayek (Alma), Bruno Bichir (Abel), Delia Casanova (Eusebia), Daniel Giménez Cacho (José L.), Claudio Obregón (Don Fidel), Luis Felipe Tovar (Güicho), Tiaré Scanda (Maru), Margarita Sanz (Susanita), Juan Manuel Bernal (Chava), Esteban Soberanes (Jimmy), Abel Woolrich (Zacarías)

Vídeo: lançado comercialmente

Guantanamo

(1995, 90', 35 mm, cor, son)

Direção: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío

Realização: Tomasol Films, Alta Films, Road Movies, Dritte Produktionen, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, com a participação de Televisión Española e Canal Plus, de Espanha. **Produção:** Gerardo Herrero. **Produção executiva:** Camilo Vives, Ulrich Felsberg. **Direção de produção:** Frank Cabrera. **Roteiro:** Eliseo Alberto, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. **Cenografia:** Onelio Larralde. **Direção de fotografia:** Hans Burmann. **Música:** José Nieto. **Montagem:** Carmen Frías

Elenco: Carlos Cruz (Adolfo), Mirta Ibarra (Georgina), Jorge Perugorria (Mariano), Raúl Eguren (Cándido), Pedro Fernández (Ramón), Luis Alberto García (Tony), Conchita Brando (Yoyita), Suset Pérez Malberti (Ikú)

Vídeo: lançado comercialmente

Central do Brasil

(1997, 106', 35 mm, cor, son)

Direção: Walter Salles

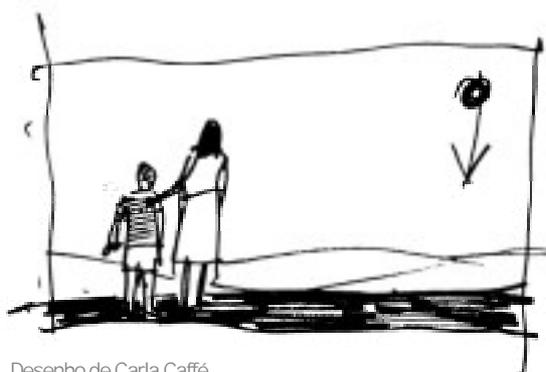
Co-produção: Videofilmes, Riofilme, MACT Productions, E. S. R. Films Ltda., Cinematográfica Superfilmes. **Produtores:** Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre, Elisa Tolomelli, Donald Ranvaud. **Produtores associados:** Paulo Brito, Jack Gajos, com a participação do Canal + e dos ministérios franceses da Cultura e das Relações Estrangeiras. **Produção executiva:** Elisa Tolomelli; nos Estados Unidos: Don Ranvaud, Lillian Birnbaum, Thomas Garvin. **Roteiro:** João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, a partir de **história** de Walter Salles. **Direção de arte:** Cassio Amarante, Carla Caffé.

Figurino: Cristina Camargo. **Fotografia:** Walter Carvalho. **Som:** Jean Claude Brisson. **Música:** Antônio Pinto, Jaques Morelenbaum. **Montagem:** Isabelle Rathery, Felipe Lacerda

Elenco: Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pêra (Irene), Vinícius de Oliveira (Josué), Othon Bastos (César), Matheus Nachtergaele (Isaías), Sôia Lira (Ana), Otávio Augusto (Pedrão), Stella Freitas (Yolanda), Caio Junqueira (Moisés)

Publicação do roteiro: CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. Central do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

Vídeo e DVD: lançados comercialmente



Desenho de Carla Caffé

Notas

§ Professora da UNISINOS.

- 1 FERRO, Marc. *História e cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- 2 A questão dos estereótipos culturais que são criados e veiculados pelos Estados Unidos em nome da boa compreensão e aceitabilidade dos filmes é tratada por: ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- 3 Ver: Fantasia de Brasil. *Carta Capital*, p.64-66, 4 jul. 2001.
- 4 É interessante ver a análise de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, onde o historiador tenta explicar a dificuldade em se criar uma civilização (moderna) no País em função de nossas raízes ibéricas.
- 5 PEREZ, Joseph. Mundo hispanico y modernidad. In: LA LATINIDAD y su sentido en America Latina. México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1986. p.79.

Outras referências

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.5. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1994.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CASTORIADES, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- KING, John. *Carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.
- NORIEGA, Chon (org.). *Visible nations: latin american cinema and video*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- _____. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- QUEIROZ, Maria José. *A América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*, n.8, 1993.
- ZEA, Leopoldo (compilador). *Quinientos años de historia, sentido y proyección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.