

VISUAL COMMUNICATION: URBAN REPRESENTATIONS IN LATIN AMERICA

COMUNICACIÓN VISUAL: REPRESENTACIONES URBANAS EN AMÉRICA LATINA

COMUNICAÇÃO VISUAL: REPRESENTAÇÕES URBANAS NA AMÉRICA LATINA



David William Foster
Denize Correa Araujo
orgs



Editor geral

Maurício Azevedo

Preparação de originais

Eduardo Melo

Revisão

Bruno Germer

Fotos da capa

Above below, de hlobo (hamilton lobo)

Visual Communication: urban representations in Latin America

Comunicación Visual:
representaciones urbanas en América Latina

Comunicação Visual:
representações urbanas na América Latina

Porto Alegre, dezembro de 2008

ISBN 978-85-62069-11-6

Alguns direitos reservados. Venda proibida.

David William Foster

Denize Correa Araujo

(orgs.)

Contents

Preface 7

Chicalense way of life, los usos y costumbres de los
mexicalenses a través de la mirada del documental.....20

Adolfo Soto y Manuel Ortiz

“Mirar(nos) nos vuelve libres u oprimidos”: análisis
ideológico de algunas formas de representación visual
recientes en América Latina, sus supuestos, premisas y
repercusiones morales.41

Adrián Ferrero

Orfandades, fúrias e amores nas costuras das cidades:
uma análise subjetivista dos filmes “Linha de Passe”
e “Última Parada 174” 62
Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva

The many faces of Buenos Aires: migrants, foreigners and
immigrants in contemporary argentine cinema (1996-2008).... 110
Carolina Rocha

Of gay caballeros and other noble heroes..... 139
David William Foster

Molduras urbanas: cenas do subdesenvolvimento 187
Denize Correa Araujo

Espelhos continentais ou como imagens espaciais do Brasil podem refletir a América Latina?
Notas de uma recepção cinematográfica 205
Eliska Altmann

Hips don't lie.
Nacionalismo colombiano y videos musicales
en tiempos de globalización 268
Juan Carlos Valencia Rincón

Representations and images of Latin America 297
Lisabete Coradini

O caveirão do Huck [The Huck's big skull] 319
Mariarosaria Fabris

A construção da metrópole em tempos de crise:
Terra Estrangeira e Mundo Grua.....343

Marina Cavalcanti Tedesco

Imagens da diversidade: cidade e feminino
no cinema brasileiro contemporâneo367
Sandra Fischer

About the authors394

Sobre essa edição.....401

Preface

Visual Communication: Urban Representations in Latin America is a title that is composed of three keyword clusters. Perhaps it would be best to read these clusters in an inverse order.

The first in such an order would be “Latin America.” It may well be that Latin America is the creation of U.S. ideological imperialism in the nineteenth century and that no one living in Latin America calls herself/himself “Latin American,” as opposed to the way in which the European Union has legitimated a continental identity of “European.” At the same time, the invention of Latin America has been abetted by a certain Marxian ideology whereby it is legitimate, from an anti-imperialist point of view, to speak of a continuum of sociopolitical interests, although it may be difficult to find any wholesale subscription of such a point of view. Yet, almost two hundred years of the uses and abuses of such a continental identity have meant, in fact, that there are some transborder continuities of identity, even if they are no longer the traditional ones of Luso-Hispanic language, Catholic religion and Iberian heritage. Rather, questions of social and economic instability, demographic explosion (especially urban in nature), corruption and problematical justice: and, indeed, such are the some of the topics that are addressed by the essays of this collection.

The second keyword cluster is “urban representations.” Today, more than seventy percent of people in the Caribbean and the Latin American continent inhabit what can be called megalopolises--either an extensive metropolitan area (Mexico City, São Paulo) or a chain of continuous metropolitan areas (Buenos Aires and its littoral area); one might propose a population base of one million as a megalopolitan minimum, although one thinks of the major Latin American urban concentrations in tens of millions (Mexico is almost 30 million when broadly defined). A famous Argentine expression captures the nature of such urban predominance: “Dios está en todas partes, pero únicamente atiende en Buenos Aires” (God is everywhere, but he only holds office hours in Buenos Aires). Inevitably, then, a national, regional, continental cultural production will perforce occupy itself with the urban experience as it has come to prevail so emphatically. Such an imbalance can be for many problematical, but the simple fact is that that is now where the majority of cultural production is to be found.

Finally, “visual communication” captures the way that long-lived cultural traditions of oral nature and print format have been overwhelmed by increased formats of visual communication. Visual art, of course, has always been present, and perhaps it antedated both oral and print tradition in the pre-lapsarian times before human language emerged. However, the shift in term from visual art to visual communication is fundamental. Not only does it question--indeed, undermine--the privileging of the artistic realm: this blurring of categories is, unquestionably, of paramount importance in postmodern societies. But what is more important is the way in which the terms visual communication encompasses

all manner of new, innovative, contestational, radical, and decentering practices that are particularly characteristic of postmodernity. It is these practices, in their relationship to urban predominance, in a geographical realm that we can agree to continue to call Latin America, that has underlain the organization of this project.

Rethinking the proposal of this book after receiving the texts from the twelve researchers, we may say that the subtitle could as well be “how images portray urban life.” Visual Communication, in fact, has been a strong medium in Latin America, considering that, contrary to European and North American countries (except for Mexico), oral culture is emphasized in detriment of written forms. Images have been an important way to shape countries’ identity. As much as texts diverge in their approaches and methodologies, there can be found key words that glance over them, in their search to find ways to convey urban life. Most of these expressions refer to megalopolises and their macropolitics of crisis, such as globalization, hegemonic systems, national values, genre tendencies, sociohistoric forces, depersonalizing strategies, and dehumanizing consequences. The tone implied by the researchers also differs, making it possible to say that two main clusters seem to prevail. Some texts discuss common issues in a more detached, aesthetic way while others are more assertive in their political stances, describing actual practices and problems.

Taking these complementary ways into consideration, two images were chosen to illustrate the cover of this book. The first one represents city elements, such as high buildings and colors, all in lines and sketches that could belong to any megalopolis in the world, having the main features that characterize physical basic structures. The image could have been done digitally, shaped following a template that contains typical forms and signs. The second image belongs to the central square in Montevideo, Uruguay, on a holiday in which there was a protest march for the families that had lost their members during the dictatorship period. Dictatorship and abuse of power are familiar words in Latin American countries, but more effective than words and written concepts and claims are images that expose pictures of disappeared people. Strong and significant, these pictures reinforce the idea that the past is not yet over nor should it ever be, remaining as a reminder of the consequences of criminal acts. Both images can be representative of the texts in this book, both intended to provoke reactions and reflections. Hamilton Lobo (hlobo), the photographer who took them, kindly gave us permission to use them there.

Six texts can be part of the first image, considering their aesthetic and general view of megalopolises. **Ana Amélia Brasileiro** describes São Paulo as a space of errancy, a scenario for the protagonist's search for identity and an amplified image of the subjectivity of the protagonists. If particular social subjectivities can be lost in the analysis of the complex issues of urban life, the value of examining specific texts as texts—rather than large groups of textual production—is that it reminds us of the importance of culture for its power to represent and interpret individual life experiences. It little matters whether the

individuals at issue are historical (as in the case of biographical, autobiographical, or recreated texts) or fictional (the bulk of narratives) because both are driven by a principle of reality effect: the degree to which they make sense of lived human experience. In the case of the two films examined in detail, one fictional and the other documentary, marginal social existence is at issue as it plays out against the backdrop of the hegemonic forces that paradigmatically hold urban life together.

Lisabete Coradini’s text discusses architectural representations of the future, in which utopian views were displayed. In some films, futuristic predictions illustrated cities that were designed to be structurally progressive in terms of design. An almost inevitable facet of the study of the city—and the study of its cultural representations—is that of the utopian, usually cast within the binary utopian-dystopian. Coradini’s essay examines current utopian representations of the city against the backdrop of utopian configurations of fifty years ago, in order to chart the differences between the city as it has become, the city as it was prophesied it would become, and another round of prophesies that will, fifty years hence, be measured in the same fashion. Using a wide array of cultural productions—not only visual ones, but also those of print culture—the author has a wide array of materials to draw on. In the process, Coradini examines the claims of modernity as they dealt with the city and how the internal contradictions of those claims led in directions other than mid-twentieth century utopian culture could foresee. Special attention is paid to Mexico City and Brasília, and the genre of science fiction is examined as a particularly relevant site of utopian modeling.

Denize Correa Araujo discusses urban images that shape foreign countries' imaginary and the proposals in Brazilian and Cuban filmographies to achieve visibility throughout the world. Departing from the same basic problems that are common to underdeveloped nations, the path chosen have diverged in many ways. Considering that Brazilian contemporary films have been searching for awards, trying sponsorship in the Globo system, only a low percentage of films seems to be more artistically conceived. Cuba, on the other hand, has offered a very artistic production by most of its prestigious filmmakers. While São Paulo and Rio have displayed poverty and violence as key elements to characterize the cities, especially in films such as *Tropa de Elite*, *Carandiru*, and *Cidade de Deus*, Cuba's capital has received special artistic treatment in *To a Certain Point*, *Suite Habana*, and *Memories of Underdevelopment*. Even considering that there are Brazilian films with a more aesthetic proposal, what is at stake here is the reinforcement of images that can perpetuate a collective imaginary of the country as violent and underdeveloped, images that try to shock spectators by their strong impact, reassuring the already stereotypical image of the country.

Taking a more artistic choice of films, as a counterpoint to Araujo's selection, **Sandra Fischer** describes urban images relating them with feminine figures in her three selected films, *Uma Vida em Segredo*, *Durval Discos e O Ceú de Suely*. While cities have their dynamic lives, the protagonists lead lives that seem apart from urban environment. One of the most important developments in cultural geography in recent decades has been the emergence of what has been called human geography: the

analysis of how individuals interact with geographic space. And within human geography, feminist geography has paid focused attention to women (i.e., those social subjects constructed as women) as the specific issues of their relation (and often exclusion) from geographic space. (One might also add that a logical supplement is queer geography, which examines how those individuals who are constructed or who self-construct as queers must also be part of the formula, which is also true of a whole array of other subaltern groups). Once again, film comes to the fore as one of the most eloquent cultural platforms for the analysis of social subjects whom the camera is able to zoom in and out against the complex backdrop of the lived human space. Fischer examines three specific instances of women's lives as played out within such lived human space.

Marina Tedesco also clarifies that the emphasis on the city itself does not exclude a focus on the human beings which inhabit it, once landscape is understood here as a mark and source of the visible. Her proposal is about a research on how two Latin-American metropolises, Buenos Aires and São Paulo, were reconstructed in the films *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil, 1995) e *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, Argentina, 1998). The two films she examines provide an interpretation of the city and the dialectical relationship between it and the urban social subject, who is caught between living the Romantic ideologeme of unique existential identity and the crushing stresses and tensions of the city. If the latter are not definitively dehumanizing, they are unquestionably depersonalizing, and the complexities of self-realization, interpersonal relations, and survival (as much psychological as it is

physical), in the context of the macropolitics of crisis, are effectively interpreted as the individual moves in and out of focus with the broad spatial panorama of the city film is able to provide.

Carolina Rocha’s essay deals with the foreign perception and presence. Following Saskia Sassen’s conceptualization of the global city as a “strategic space where global processes materialize in national territories” (347), “The Many Faces of Buenos Aires” examines the representation of migrants, immigrants and foreigners who populate Argentina’s capital city. The period chosen (1996-2008) coincides with Argentina’s inception into a global order, a development that not only affects the flow of people, but also the sources of funding of some Argentine films. Buenos Aires has, through its period of modernity (1880-present), been a city of immigrants, immigrants who have not only introduced often virtually unsolvable social and cultural tensions in the city (for example, one can only superficially speak of the assimilation of Jewish society within the larger Argentine social fabric), but who have also made some of the most creative and innovative contributions, especially to urban life. While one might argue that the Argentine project of modernity has always contained within it, *in nuce*, the issues of globalization, there can be little doubt that globalization is now a major sociohistoric force in that country, one which provides some sources of comfort, but are also the source of significant dislocations.

The second image chosen for the cover of our book can represent the more political approach of our texts, in which the key ideas are the sociohistorical system and the consequences of periods

of crisis, when national values undergo serious dangers of being jeopardized. **Adrián Ferrero** examines the inherent contradictions of visual representation in terms of the way in which the latter provide important documentation about social and historic forces in a society, especially as they relate to war, human exploitation, and social misery. Yet such representations can come to fetishize the lives and life situations being represented and end up as consumer goods that feed gazes that are morbose, callous, and even pornographic. This essay contributes to our understanding of the limit of visual representation and stands as a cautionary note against a naïve belief that the more material we can cover in our visual representations, the more knowledgeable we are in a benign and objective fashion that elides the voyeuristic impulse such visual representation engages.

Bearing in mind that gender issues have been reconfiguring social values, **David William Foster**’s essay brings a strong contribution in its statements and considerations. One of the most durable heroes of classical American filmmaking is the Cisco Kid, who is alternatively portrayed as Mexican, Mexican-American, and even Portuguese-American. In the context of prevailing practices that view the non-Anglo as either a savage or as defective in his masculinity, Foster analyzes some major examples of the Cisco Kid motif (including the first film ever to win an Oscar) and demonstrates how the othering through the feminization of the Cisco Kid figure ends up displaying in relief the merits of a heroic other who is more virtuous and more manly than the Anglo “real men” against whom he prevails. Although not as extensive a figure in the filmography, that of Zorro presents similar traits. In the case of the Zorro text

examined here, Zorro is fully feminized to the extent of being overtly gay. Yet he still prevails against the enemies of law and order. In this way, these films counter the many negative portrayals of Latinos by providing two unquestionable “noble caballeros.”

Within the theme of Mexican-American issues, the text by **Adolfo Soto and Manuel Ortiz** offers a contribution to the studies about Mexico-United States border. An important dimension of Mexican sociocultural studies has been a turn away from the over-emphasis on Mexico City, as though there were not significant cultural production outside the Mexican megalopolis; this has been an even more prevalent posture with regard to Northwestern Mexico, as though this region were too far from Mexico City and too close to the American Southwest to be of interest. Yet several recent studies on the border town of Tijuana are of exceptional importance, and the Soto-Ortiz is part of a salutary shift in geographical focus, this time to register an aspect of work being done in Mexicali, in the Baja California peninsula. The essay examines three sites of cultural practice as registered by university-based documentaries, practices that speak to the texture of daily life and contemporary market principles, especially in the context of Mexicali's border location with the U.S.

Following the topic of borders and spacial structures that can determine identity concepts, **Eliska Altmann**’s text discusses urban representations that can constitute a recurrent “Latin Americanization”,

analyzed within the context of Brazilian Cinema. Her essay provides the opportunity to examine the way in which Brazilian film practiced by two different directors in two different times—Glauber Rocha in the 1960s and Walter Salles in the 1990s and 2000s—have been received by Latin American critics, with emphasis on Argentina, Mexico, and Cuba. Such a review is the opportunity, in the case of Glauber Rocha, to revisit the goals of the Cinema Novo and the extent to which this often problematical project was viewed outside of Brazil, in countries lacking any similar film movement, as efficient in providing viable images of Brazil, both in its urban and suburban instances. By contrast, Walter Salles, who is, in a very real sense, the embodiment of an equally often problematical instance of globalization in Brazilian filmmaking, begs analysis in terms of sociocultural projects in Brazil since the return to democracy in 1985.

Although the films analyzed in the texts are of crucial importance, no other film in recent Brazilian history has provoked—and quite rightly so—the high-volume reaction that has met *Tropa de Elite*, object of the study developed by **Mariarosaria Fabris**. Whether one views the film as an accurate denunciation of the corruption within the ranks of a police force brought into existence to fight corruption among the ranks of the “regular” police or whether one views it as yet one more example of the commodification of violence (and in particular, state violence—indeed, state terrorism) as relating to the so-called forces of order, *Tropa* has provoked a vigorous, and, one might insist, salutary debate not only about the structures of violence in Brazilian city, with privileged reference to urban centers, and how legitimately to represent it in such a putatively hot medium as film. There is also a major dimension of this

and other similar films that is quite problematical, which is the degree to which they feed anti-Brazilian/anti-Latin American sentiment among foreign audiences. This is especially true if it is correct to say, as does Fabris, that the film does not include a component of self-criticism, a lack that is characteristic of full commodification.

Regarding national values and hegemony, **Juan Carlos Rincón Valencia**'s text about music in Colombia offers a valuable contribution to our book. Unquestionably, music videos, which combine the long-standing tradition of song with the still recent format of video production, constitute a site for a cultural production that transmits national values—particularly those of the urban society that most consumes them and recognizes itself in them—to an audience particularly receptive to visual culture. In many societies, such videos fluctuate along a scale of social ideology that involves a surplus of commodity culture or involves (often at the same time) contestational views of the hegemonic system. Valencia's essay examines, by contrast, a Colombian music video production that is fully invested in the hegemonic as it affects all major details of middle-class urban life, a hegemonic system that is defended and held in place in the context of both the left-wing and right-wing violence that has characterized Colombian society for over fifty years. The optimistic tone and the absence of social conflicts express the effort of a society that wants to surpass racial, gender and social differences.

As organizers of this e-book, we can conclude by saying that all the selected texts have tried to

find images that could express the complexity of Latin American city life. Moreover, some texts analyze not only the way Latin Americans view the world, but also how foreigners see them, providing a double-sided frame of reference. The richness of this selection lies in the scenario offered and also in the possibilities for reflection and self-criticism brought up by relevant comments and analyses.

David William Foster

Denize Correa Araujo

(organizers)

Chicalense way of life, los usos y costumbres de los mexicalenses a través de la mirada del documental.

Adolfo Soto y Manuel Ortiz

Partiendo de la preocupación antes planteada y en respuesta a dos de las tareas sustantivas de la Universidad Autónoma de Baja California: la investigación y la extensión de la cultura; Kamikaze producciones de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH), ha realizado una serie de documentales denominada Chicalense Way of Life que refleja, a través de la mirada audiovisual, la intersujetividad de los mexicalenses¹ plasmando los usos y costumbres de los habitantes de esta región de la frontera entre México y Estados Unidos de América. Esta serie de documentales, producto del trabajo colectivo de maestros y estudiantes de la FCH, investigan y "retratan" los habitus como refiere Bourdieu de los mexicalenses, y con ello se escribe la historia sincrónica de carácter audiovisual de lo que acontece en la cotidianeidad, para pensar la frontera desde la frontera mexicana con EUA. A la fecha la serie está compuesta de los siguientes documentales: La Calavera nos pela los dientes (día de muertos en Mexicali); Vivir de Segunda (la costumbre de chacharear muy arraigada en la cotidianeidad mexicana

1 - Gentilicio usado para denominar a los habitantes de la ciudad de Mexicali, Baja California, México

que implica el comprar artículos usados) y Oxxo le mío (la importancia de las tiendas de compra rápida Oxxo en la vida de los mexicalenses).

De ahí que el comprender como mexicalenses y fronterizos, las razones étnicas, religiosas, pedagógicas, estéticas, económicas para repensar los patrones de consumo de bienes materiales y culturales, es ineludible para deconstruir la lógica de una sociedad en la cual el modelo de economía de mercado considera a los ciudadanos como consumidores y deja de lado las intersubjetividades de los seres humanos.

La vida cotidiana como expresión del mundo de vida

¿Qué significa la vida cotidiana en el mundo actual?

Los ciudadanos del siglo XXI se enfrentan a diferentes paradojas que les implican el participar de un mundo de vida constituido por referentes diversos, algunos provenientes de la cultura propia, pero otros derivados o tal vez impuestos desde el espacio globalizado.

Sin embargo se entiende que el mundo de vida puede ser concebido como aquello que representa el contexto ineludible donde se conoce y se actúa. Por ser algo que rodea al todo social, no es

visible y se encuentra en constante movimiento y configuración en sus componentes intersubjetivos.

Para Habermas el mundo de vida se muestra como una reserva de patrones interpretativos que se transmiten culturalmente, preservan la identidad cultural y lingüísticamente manifiestan su definición (Sitton, 2006). El mundo de vida permite la construcción simbólica de la cultura, la sociedad y la personalidad, al reproducir este modo de asociación, representan el núcleo de la propia determinación de la especie humana.

El mundo de vida al estar constituido por la cotidianeidad fundante de la propia experiencia, tanto individual como social, permite expresar las diversas manifestaciones simbólicas de la cultura, la sociedad y los rasgos de la personalidad de los sujetos sociales.

Sitton dice que la concepción sociológica de Habermas del mundo de vida, hace “referencia no sólo al conocimiento común, sino a las maneras tradicionales y habituales de hacer las cosas” (2006: 145). Y agrega que: “la racionalización del mundo de vida cuestiona no sólo el conocimiento adquirido, sino que transforma las prácticas habituales que utilizan destrezas típicas y abusan de las relaciones comunes existentes dentro del grupo al cual pertenecen” (146).

La consecuencia de la racionalización del mundo de vida, es la formación de una mayor conciencia general en relación a las contingencias de la tradición cultural existente, a su vez lo anterior implica

una mayor complejidad y profundidad de la acción comunicativa de los sujetos sociales al desarrollar sus prácticas cotidianas.

De tal forma, que al operar el individuo desde la cotidianidad, constituida por la intersubjetividad, ineludiblemente tiene formas de expresión en dos ámbitos: el espacio de lo privado y lo público.

Suele atribuirse a ese espacio de lo privado una separación de lo público, sin embargo, Dupas distingue dos niveles para delimitar los límites entre lo público y lo privado: “la acción del individuo y la estructura colectiva en la cual esa acción se inscribe” (2003: 24). De ahí que debamos considerar al espacio público a partir de las sencillas interacciones, en donde se expresa la intersubjetividad para congregar cosas diferentes, sin asimilarse entre sí. “En los espacios públicos pueden leerse las estructuras de la integración social” (Habermas, 2006: 28)

Pero la impronta de la globalización ejerce su influencia en el espacio de lo público y transforma el mundo de vida de lo privado. Así el ciudadano, en este siglo XXI ha sido forzado a tomar posición más como espectador o consumidor pasivo y el espacio de lo público pasó a ser dominado por la manipulación mediática de las élites. Así como también la vida cotidiana intenta ser moldeada por la creciente tecnocracia.

¿Cómo se constituye la vida cotidiana?

Primeramente habrá que expresar qué se entiende por vida cotidiana. Heller, expresa que este término implica “el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares” (2002:37). Sin embargo, como la propia autora lo indica ni el contenido ni la estructura de vida cotidiana son similares en toda sociedad o en las personas.

Lo cual conduce a reflexionar acerca de la singularidad de la vida cotidiana, pues aunque el individuo puede realizar actividades semejantes como comer, dormir, pintar, cantar, trabajar o estudiar. Cada cual la consuma a partir de su propia interpretación de la realidad. Y esa realidad está constituida del mundo de vida al cual pertenece y le pertenece.

Justamente esta peculiaridad del individuo, permite la reproducción de la sociedad con los rasgos de heterogeneidad y facilita la socialización de la naturaleza por un parte, y en cierto grado y modo, de su humanización (Heller, 2002).

Siguiendo con la definición antes expresada, la reproducción de los hombres particulares, implica que el individuo se asume en una sociedad en que la realidad está dada y él tiene que aprender a convivir con ella e incluso a dominarla para satisfacer ciertas necesidades primarias.

Esta reproducción, le lleva a aprender a interpretar los códigos que la naturaleza produce y saber como usarlos a su favor. De ese aprendizaje, surge su propia socialización hacia la naturaleza, y

su capacidad de reutilizarla para adaptarse a la cosa social; es decir, a la convivencia con los demás.

Uno de los instrumentos de mayor perfección en este proceso de socialización es el lenguaje. Sus cualidades tanto simbólicas como expresivas permiten la animación de esa singularidad, pero también opera la condición de la oralidad reglada que se manifiesta claramente en la modernidad (Galindo, 2008) para administrar y controlar el lenguaje.

Este aprendizaje de la vida cotidiana, mediado en buen parte por el lenguaje, no es estático y siempre conlleva aprendizaje y desaprendizaje. A su vez la capacidad de apropiarse de los sistemas de uso y costumbres tanto individual como institucional, conduce a construir un capital cultural. Que en la medida que el sujeto logre acumular, le permitirá transitar por distintos mundos de vida y intercambiar simbólicamente formas de cultura con su entorno natural y social (Bourdieu, 2000).

En la vida cotidiana, se constituye en el basamento de las reacciones, algunas espontáneas y otras no tanto, de los individuos para con su ambiente social. De ahí que como Habermas afirma “los seres humanos, aprendemos unos de los otros. Y eso sólo es posible en el espacio público de un medio cultural estimulante” (2006: 21). En la medida que la vida cotidiana esté conformada de un entorno social vivificante, la capacidad de elaborar su intersubjetividad será alentadora para la constitución de un mundo de vida inspirador y consecuente con su entorno.

Sin embargo, justamente es en esta parte, en la cual el hombre se ha encontrado ante el dilema que hacia fines del siglo XX y principios del actual le depara la modernidad tardía. La condición de la constitución de su mundo de vida atravesado por las representaciones provenientes en gran medida de la comunicación mediática.

En el mundo contemporáneo, dada la creciente influencia de las lógicas organizacionales y el enorme influjo del tecnocratismo, la singularidad y a su vez, la libertad del individuo se plantea sólo como posible en el espacio de lo privado y genera una progresiva privatización de la vida cotidiana.

Este retraimiento de lo público merced a las condiciones de la lógica del mundo virtual y la creciente influencia de los medios globalizados, convoca al individuo a retirarse a su mundo privado en el cual todavía pareciera que goza de las libertades individuales, aunque éstas se ven confrontadas y amenazadas por la omnipresencia de la tecnología (Dupas, 2005). Estar conectado pareciera que representa el acto de socializar con el mundo de la globalización, aunque sólo se le conozca mediante los bips, chips, megas, gigas, pixeles, etc.

Y aquí surge la amenaza o el riesgo con las representaciones mediáticas que suelen hacer creer que los individuos existen, independientes del acto de comunicación que los relaciona los unos con los otros.

¿Cómo se manifiesta la vida cotidiana ante la fuerza mediática globalizada?

Si reconocemos que la cultura es una esfera desprendida de la reproducción de la vida social y como tal es capaz de discusión y controversia. Luego entonces, la cultura se convierte en pública a partir de que las personas privadas cuya función de lectores, oyentes o espectadores se les reconoce un capital cultural suficiente para participar de la cultura pública. De tal forma que ésta se convierte en pública a partir de su accesibilidad y de la capacidad de todos de poder consumirla.

Sin embargo, la transformación de lo social ha impulsado formas cada vez más privadas de la familia y por otra parte, el creciente deseo por la actividad del ocio, ha favorecido la pseudoprivacidad del nuevo espacio, la desintimización de la llamada intimidad.

Habermas plantea que “cuando las leyes del mercado, que controlan la esfera del tráfico mercantil y del trabajo social, penetran también en la esfera reservada a las personas privadas en su calidad de público, el raciocinio tiende a transformarse en consumo, y el marco de la comunicación pública se disgrega en el acto, siempre uniformizado, de la recepción individual” (1986: 194). Este planteamiento del consumo de los productos mediáticos, refuerza la idea de la tendencia a la individualización de la producción social y simbólica de las lógicas del mercado.

Por consecuencia, el crecimiento de la cultura de masas se debe en parte a la adecuación de

las necesidades de distracción y diversión de los consumidores con un nivel relativamente bajo de educación.

Habermas (1986) bosqueja una crítica a la cultura de masas, al señalar que la estandarización de los productos culturales y su preformación los hace aptos para el consumo, a fin de garantizar la recepción sin necesidad de ningún presupuesto cultural, de tal forma que se establece una relación inversamente proporcional entre la comercialización de los bienes culturales y su grado de complejidad. El contacto con la cultura forma el consumo de la cultura de masas no deja huella alguna.

Así la cultura difundida por los medios de comunicación es una cultura de integración, ya que integra información y raciocinio, por ejemplo, las representaciones periodísticas tienen formas literarias de narración para el entretenimiento. Este papel de los medios en la cultura de masas implica una referenciación a su cuarto poder y en el plano de la conciencia social, la despolitización del ciudadano, pero es sustituida por la autoridad mediática de la voz de la autoridad intelectualizada como cultura de masas.

La vida cotidiana expresada a través de la mediación cultural fronteriza.

Si reconocemos que la vida cotidiana es un proceso que de suyo es permanente, cuyo fluye es

incessante, y al cual el individuo no puede sustraerse salvo situaciones excepcionales, luego entonces esa vida implica necesariamente un continuo aprendizaje y desaprendizaje, que a su vez induce a que el individuo se forme a sí mismo, a la par que construye su mundo de vida (Heller, 2002).

Por lo tanto, y ante los estímulos de la mediación cultural provenientes del entorno social al que pertenece, el ajuste a los mismos le implica apoderarse y posicionarse de y ante ciertos códigos que le permiten la interpretación y reinterpretación de los símbolos que son apropiados para su anclaje a la cultura a la cual se corresponde.

De ahí que como expresa Heller, “para la mayoría de los hombres, la vida cotidiana es la ‘vida’ (2002:48). En ella expresan su personalidad y ajustan su expresividad por medio de los códigos culturales reinterpretados gracias a su intersubjetividad.

Cuando el entorno es múltiple y abundante en expresividad cultural, esa vida cotidiana se ve multiplicada en formas de manifestación de cultura de las más diversas maneras, que no se constriñe únicamente a lo que el entorno inmediato le ofrece, sino a aquel que proviene de la otredad, de aquellos que proceden de sitios diferentes y mundos de vida diversos.

Si bien es cierto, que la vida cotidiana se preserva en mayor medida mediante la constitución de costumbres reguladas y de un sistema de representaciones colectivas al cual el individuo difícilmente

puede evadir. Lo cierto, es que a la alteridad proveniente de estímulos culturales diversos, le impone la constitución de nuevos códigos de expresividad, que se manifiestan en los cambios o readecuaciones de lenguaje, estilos de vida, moda, alimento, música, pero sobre todo en los comportamientos sociales.

Justamente son estas manifestaciones provenientes de habitantes de entornos como los que se acaban de describir, las que se reflejan en espacios como las fronteras geográficas en las cuales emergen manifestaciones mil, producto de culturas, naciones, pueblos e individuos, que se matizan por una realidad polimorfa, emanada de orígenes diferentes, pero que les une y amalgama a la cultura que se transforma en la argamasa que todo envuelve y todo permea.

Son las fronteras geográficas, esos crisoles de nacionalidad, de raza, de identidades, pero sobre todo de culturas que logran su expresividad mediante formas, manifestaciones y expresiones de diversa índole.

Justamente esta porción de espacio físico, que divide a dos naciones en lo geográfico y político, es la referencialidad que será plasmada en toda su vida cotidiana mediante una cámara que dará cuenta de la impronta de la cultura fronteriza, entre quienes habitan la ciudad de Mexicali, que hace frontera entre el estado de Baja California, México y el estado más rico de los Estados Unidos de Norteamérica, California.

Ciudades de frontera en las cuales los dispositivos de control urbano, social y cultural pareciera que se redimensionan para reelaborar la naturaleza del vínculo social, tratando de apartar de sí los rasgos de exclusión, marginalidad y diferencia social que les aquejan (Makowski, 2003).

Frontera que si bien, antaño no representaba más allá de una línea imaginaria entre dos pueblos que les unían la historia y los usos y costumbres, como lo eran los bajacalifornianos y los californianos, es a la mitad del siglo XX cuando esta frontera se convierte en un sitio custodiado, vigilado, patrullado y rondado, de uno y otro lado de la frontera, por las policías tanto mexicana como norteamericana. ¿Cómo si ello impidiera la comunión de las culturas?

Pero también como esa zona de frontera entre un país inmensamente rico y atractivo económicamente para miles de mexicanos y ciudadanos de otros países latinoamericanos, se convierte en un punto de encuentro, de amalgama y surgimiento de nuevas expresiones de cultura popular, provenientes de latitudes diversas que hacen de Mexicali, un espacio de hibridez de mundos de vida, que se expresan en la vida cotidiana del mexicalense.

Las representaciones mediáticas como reflejo de la vida cotidiana del mexicalense.

¿Cómo atrapar es mundo de vida que construyen diariamente los sujetos que interactúan con

su realidad?

Si reconocemos que los medios de comunicación comerciales intentan, con frecuencia, reflejar la cotidianidad del mundo de vida, que lejos de contribuir a una cabal comprensión de la complejidad social, suelen generar mayor opacidad que dificulta la capacidad de dar sentido a la intersubjetividad de los ciudadanos, luego entonces la tarea no era fácil, pero el interés de documentar la vida cotidiana de un estilo de vida era por demás interesante, pues se plasman diferentes realidades de las más disímbolas condiciones.

Son los mexicalenses, quienes fueron observados, retratados, capturados y filmados en su cotidianidad, en su actuar socialmente que produce expresividades de naturaleza singular, matices propios y fundados en su propia identidad de frontera. Expresiones de cultura que mezclan el origen de la latinidad, con el aporte de las raíces indígenas, aunado a la huella de la globalidad económica y cultural.

Y son las precisamente las representaciones mediáticas erigidas en elaboraciones cognoscientes, las cuales plasman toda la riqueza de la vida cotidiana puesta en el escenario por el plexo de sentido de lo social.

Son esas representaciones cuyo interés es visibilizar la opacidad de la vida cotidiana, el objeto

de este ejercicio como refiere Augé (2006) de antropología visual. Son las experiencias y los aprendizajes de este trabajo que captura el imaginario colectivo de los habitantes de la frontera, que algunos quisieran olvidar su cultura, y cambiarla por la modernidad tecnocrática, pero que esta cultura producto de las raíces e identidades propias emerge más fuerte y diáfana, hibridada por la mezcla de usos y costumbres de los mexicalenses.

Ese es el relato que se cuenta de cómo se plasma y surge el Chicalense way of life.

La construcción de la imagen en los videos documentales del Chicalense way of life. Experiencias y aprendizajes.

Partiendo de los conceptos antes planteados y en respuesta a dos de las tareas sustantivas de la Universidad Autónoma de Baja California: la investigación y la extensión de la cultura; Kamikaze producciones de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH), ha realizado una serie de documentales denominada Chicalense Way of Life que refleja, a través de la mirada audiovisual, la intersujetividad de los mexicalenses plasmando los usos y costumbres de los habitantes de esta región de la frontera entre México y Estados Unidos de América.

Esta serie de documentales, producto del trabajo colectivo de maestros y estudiantes de la FCH,

investigan y ‘retratan’ los habitus como refiere Bourdieu de los mexicalenses, y con ello se escribe la historia sincrónica de carácter audiovisual de lo que acontece en la cotidianeidad, para pensar la frontera desde la frontera mexicana con EUA.

A la fecha la serie está compuesta de los siguientes documentales: La Calavera nos pela los dientes (día de muertos en Mexicali); Vivir de Segunda (la costumbre de chacharear muy arraigada en la cotidianeidad mexicana que implica el comprar artículos usados) y Oxxo le mío (la importancia de las tiendas de compra rápida Oxxo en la vida de los mexicalenses).

Cuando decidimos iniciar con el proyecto de narrativas documentales y enfrentarnos al primer trabajo del Chicalense Way of Life, nos propusimos partir desde dos vertientes, la primera era lo que nosotros llamábamos el fenómeno “y de tanto verte te vi”; es decir, que vivíamos situaciones y recorrimos espacios que de tan cotidianos nos pasaban desapercibidos y eran precisamente esas vivencias y esos espacios los que nos que nos definían como mexicalenses, el objetivo era mostrar al mismo mexicalense esas cuestiones que él no lograba observar o que de tan cotidianas no lograba detectar, o que incluso en algunos casos, negaba que existieran.

La otra vertiente respondía más a la forma en la que decidimos enfrentarnos al capturar en imagen documental los usos y costumbres del mexicalense, decidimos, en la búsqueda de sorprendernos y no estar casados con la idea que del tema teníamos y además, enriquecernos con el descubrimiento

y el aprendizaje, abordar la etapa de la grabación de imagen mas que del conocimiento desde desconocimiento, logrando capturar momentos, testimonios y acciones, con la mirada sorprendida y no aleccionada, capturando realidades junto a las personas que las vivían, que las generaban, que las compartían con nuestra cámara.

Justamente como refiere Augé, eso que permite “comprender las referencias, las disposiciones adquiridas y las estrategias en un medio dado” (2000: 75), esa llamada ‘la vida cotidiana’ de quienes son atrapados por el lente de una cámara.

Nuestra primera experiencia fue realizar la pieza llamada *La calavera nos pela los dientes* un recorrido, como lo estableció su sinopsis en el momento, por los rezos y las risas de la raza chicalense en el festejo del día de muertos.

Este primer acercamiento nos llevo a grabar durante todo el día 2 de octubre de 2002 en los múltiples panteones de la ciudad de Mexicali, iniciando con el amanecer y terminando al caer el sol, tras videocopiar el material de locación sin editar se le facilitó este producción a Hugo Méndez Fierros, académico de la Universidad Autónoma de Baja California, quien a la fecha a escrito todos los textos de los diversos videos que conforman la serie, tras analizar el material, Méndez escribió el texto correspondiente a la voz en off, y así se procedió a realizar la postproducción.

Los siguientes videos Vivir de Segunda, Oxxo le mío y No soy gordito de *oquis*, respondieron a una dinámica diferente, en estos tres casos primero se realizó el texto y después se buscaron los testimonios y las acciones, hoy a la distancia y tras revisar de nuevo los videos resultantes creo que el método inicial (primero grabar y después escribir) es el método con el que debemos continuar.

Un factor importante en la experiencia de realizar estos trabajos fue el involucrar a catedráticos universitarios y estudiantes en esta labor, esto además del carácter de realización de medios audiovisuales, le dio un carácter formativo al proyecto Chicalense way of life, inicialmente se creó un taller de capacitación en técnicas de realización documental el cual se denominó Taller de Creación Documental Kamikaze Producciones, a este taller ingresaron por convocatoria abierta y tras una serie de entrevistas un total de 22 alumnos.

El involucrar alumnos en las tres etapas de realización enriqueció la producción, le dio un carácter fresco, pues estos alumnos en su mayoría no tenían experiencia, una vez adquiridos los conocimientos que el taller les pudo ofrecer y logrado el propósito de enseñarlos “a pensar en imágenes”, salieron a mostrar lo que conocían de su ciudad pero sobretodo a descubrir cosas nuevas en ella, a darse cuenta que lo que en alguna ocasión leyeron y escucharon en sus aulas de clase en materias como teoría de la comunicación, sociología de la cultura, análisis de contenidos y cultura fronteriza entre otras, estaba ahí, esa teoría se observaba en la práctica, y lo que era mejor, ellos la estaban

desglosando para ser parte del patrimonio audiovisual de su comunidad.

Los personajes principales de estos documentos audiovisuales fueron, son y serán la ciudad de Mexicali y sus habitantes, sus espacios, sus imaginarios, las vivencias de los que en ella vivimos, el ir y venir de los que aquí habitan o han habitado, de los que emigraron y vuelven de visita o a restablecerse en la ciudad, la dinámica de esta ciudad que no termina de ser pueblo, o pueblo que no termina de ser ciudad, como ya lo decíamos en Vivir de segunda tercera entrega de esta serie.

Las reacciones de los mexicalenses ya sea en calidad de entrevistados, grabados o espectadores han sido encontradas, mientras algunos se niegan a creer que así somos, otros establecen que se ha presentado perfectamente nuestro entorno, nuestras mañas, nuestras costumbres, nuestras deformaciones al idioma, nuestra invención de vocablos, nuestra forma de vestir, de comer, de llorar y de festejar.

Lo que se ha forjando en esta ciudad, lo que compartieron con nosotros los chicalenses, el como lo dicen, el como lo demuestran, el como lo desglosamos y lo procesamos, el tratamiento creativo que se ha dado a esos materiales es lo que le da a esta serie un carácter particular, en sus andanzas por diversos festivales y muestras de cine lo que ha llamado la atención es el habla chicalense, lo honesto de los testimonios, la fuerza y coraje para haber logrado constituir una ciudad como esta en un cruce de aspectos adversos como lo son el ser frontera con Estados Unidos, la situación de estar ubicada bajo

el nivel del mar (dos metros), en un desierto de temperaturas extremas (hasta 52 grados centígrados), y en una especie de claustro entre valles y montañas.

El Chicalense way of life, a través del uso de la imagen documental para la investigación ha sido para realizadores, académicos, estudiantes, espectadores, entrevistados y documentados, además de una enseñanza de forma y técnica, una enseñanza de fondo, el Chicalense way of life nos ha enseñado que esta pequeña parte de mundo y quienes en ella habitamos somos el refugio norteño, las risas y los rezos de la raza, la ciudad que no termina de ser pueblo, el laboratorio de la globalización.

Somos la contracara del sueño americano, tacos de carne asada, comida china y mil cervecerías, chanclas y shorts, flowers de plástico, hot dogs con guacamole. Somos desierto que todo entierra, taka-taka y Juan Gabriel, los Tigres del Norte y su canto a los narcos, Pavoroti y su concierto en el desierto, emigrados, chicanos, cachanillas, chicalenses, somos línea que separa y calorón termonuclear que une, somos frontera.

Fuentes referenciales.

Augé, Marc y Colleyn, Jean Paul (2006) *Qué es la antropología*, Paidós, Argentina

Bourdieu, Pierre (2000) *Poder, derecho y clases sociales*, Desclée de Brouwer, España.

Dupas, Gilberto (2003) *Tensoes contemporaneas entre o público e o privado*, Paz e Terra, Brasil.

_____ (2005) *Atores e poderes na nova ordem global. Asimetrias, instabilidades e imperativos de legitimacao*, UNESP, Brasil.

Galindo Cáceres, Jesús (2008) *Oralidad y cultura. La comunicación y la historia como cosmovisiones y prácticas divergentes*, <http://www.geocities.com/arewara/arewara.htm>, 21 de enero.

Habermas, Jurgen (1986) *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, 3a. edición, México.

_____ (2006) *Entre naturaleza y religión*, Paidós, España.

Heller, Ágnes (2002) *Sociología de la vida cotidiana*, Península, España.

Makowski, Sara (2003) Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público, en *Espacio público y reconstrucción de la ciudadanía* de Patricia Ramírez Kuri (coord), Miguel Ángel Porrua, México.

Sitton, John F. (2006) *Habermas y la sociedad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México.

“Mirar(nos) nos vuelve libres u oprimidos”: análisis ideológico de algunas formas de representación visual recientes en América Latina, sus supuestos, premisas y repercusiones morales.

Adrián Ferrero

“La primera experiencia del arte debió de pertenecer al mundo del encantamiento, de la magia (...); el arte sería un instrumento del rito, la primera teoría del arte, la de los filósofos griegos proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad”

Susan Sontag. Against Interpretation. 1966

Testigo e intérprete de una época

Desde sus primeros trabajos redactados hacia la década de 1960, por cierto polémicos y altamente innovadores en lo que hace a revisión del canon literario, filosófico y, agregaría yo, cultural en un

sentido amplio, sobre las apreciaciones en torno de las nuevas promociones de directores y guionistas cinematográficos, la obra de Susan Sontag desplegó fecundamente, mediante intervenciones públicas más tarde recopiladas en *Against Interpretation*, nuevos modos de lectura tanto como de escritura que irritaron, desconcertaron, fascinaron, al tiempo que cosechaban admiración y aplausos. Esta escritura y la ideología revulsiva que la inspiraba eran claramente emergentes y venían a barrer la sociedad norteamericana e internacional con nuevas perspectivas, nuevos abordajes sobre viejos temas o bien a radicalizar puntos de vista levemente esbozados antes. De manera que Sontag, embanderada tras las causas que estimaba más nobles y respetables, era ferviente defensora de principios éticos y políticos, ciudadanos e inherentes al librepensamiento y la libertad de juicio y expresión como dos frentes que en verdad, a sus ojos, tendían a confluir en uno solo.

Los antiguos valores estéticos, sin ser desmantelados eran, como corresponde a toda dinámica cultural, removidos, impugnados, transmutados en nuevas tendencias que ciertas personas particularmente dotadas, como la misma Sontag, lograban advertir, sistematizar y reunir bajo la rúbrica de un conjunto heterogéneo pero afín de nacimientos.

Releer la tradición (o las tradiciones), tanto desde la apelación novedosa a contemplar una vez más los así llamados “clásicos”, atender a las nuevas manifestaciones artísticas mundiales, desmantelar juicios y prácticas totalitarios o anticuados, por no decir caducos, fue su premisa y, evidentemente

llegó no para suplantar pero sí polemizar con visiones tradicionalistas, convencionales y más reproduc-
toras que productoras de nuevos sentidos. Esa tan mentada “new sensibility” propia de los *sixties* que
afloraba de la mano de las neovanguardias, el *pop art*, el *camp*, el movedizo *rock*, entre otras formas
no residuales sino o bien revisionistas o bien fundadoras de maneras nuevas de concebir el arte y el
lugar del receptor, incluida la crítica profesional o mediática. Magma o fermento decisivo que nutrió y
alentó su obra, no menos que el espacio sociosemiótico dentro del cual le tocó y eligió moverse, el azar
de haber nacido en estos tiempos y la opción por un largo aprendizaje en las aulas universitarias más
prestigiosas de U.S.A., así como una temprana intervención en los problemas contemporáneos más
acuciantes, como la guerra de Vietnam o, más tarde, la de Sarajevo, entre otras, sitúan a Sontag, y sin
la menor pretensión de reducir una figura y una obra tan ricas a una definición tan vana como mostren-
ca, detrás de una hilera de intelectuales y escritores que sentían la necesidad de sentar posición ante
hechos que los involucraban como ciudadanos, en este caso, de una gran potencia mundial.

Esos vectores progresivos/regresivos que surcaban tanto ideológicamente cuanto formalmente
(el despliegue de nuevas textualidades teórico/críticas, una sintaxis filosa y letal, que alimentaron
acaso la ficción de Sontag en todo el sentido de la palabra, el verosímil crítico sobre el que montó
sus argumentos y los saberes sobre los que esa sintaxis estuvo montada y se erigió) reverdecieron
en una primavera cuyo universo semiótico estuvo signado por lo visual. El cine, la televisión, las artes
plásticas, la fotografía, otorgaban a la mirada, a diferencia de la dominancia logocéntrica decimonónica

(donde acaso lo pictórico y la escultura, junto a la daguerrotipia y la fotografía ya formalmente asentadas, respaldadas por academias ni menos que por museos) un protagonismo manifiesto que volvió el ambiente intelectual más concreto, más poroso a ver que a entrever. Los modos de ver y ser visto/a, los diseños, las matrices, los planos y los focos, en fin, que organizaban en esa actualidad una multiplicidad de estímulos, de motivaciones y de regímenes de sentido, facultaron a receptores tanto como a creadores para que la semiosis social se tornara legible, decodificable, en términos de objetos y de lenguajes, de materiales y de formas, más que de etéreos mensajes centrados en el código lingüístico. Esas configuraciones culturales emitían mensajes inciertos para algunos, que otros desconocían o ignoraban y que unos pocos estaban llamados a disfrutar, aceptar y decodificar a partir de sus propias experiencias y capacidades.

El semiólogo italiano Umberto Eco, desde las páginas de su otrora célebre libro *Opera Aperta* (1962) libraba una batalla no menos decisiva al contribuir a fortalecer la opinión de defender la obra literaria como un espacio transitable de maneras múltiples, no menos legítimas las unas de las otras, y, por ello mismo, generadora de numerosos sentidos y lecturas, que admitían una libre convivencia en la medida en que fueran debidamente fundamentadas y generadas por los receptores, cuyos feros, como vemos, eran elevados a un rango no meramente pasivo, de manso consumo, sino de constituir un vértice del triángulo de la comunicación, junto a autores y obras. El acto de leer o interpretar una obra se trataba de una instancia creativa, activa, más connotativa que denotativa, y en la que la capa-

ciudad cognoscitiva del receptor era tan determinante como su *background* cultural. Saberes previos, competencia lingüística y comunicativa morosamente incidían en esos particulares instantes de la decodificación.

Como decíamos, el título de intérprete definitiva de la contemporaneidad que, actuando como un pararrayos, logró adjudicarse Susan Sontag, al menos en su país, tuvo que ver menos con un divismo que algunos le atribuyen, más bien que con su inaudita capacidad de percibir y articular en el discurso crítico/valorativo provocativas y novedosas representaciones urbanas, suburbanas o naturales de la vida social o “edénica” de los espacios vírgenes, aún de la vida sin civilizar. Civilizar al civilizado también fue una de sus premisas, en tanto procuró munir a los y las *hommes et femmes des lettres* (desde sus libros, cursos, conferencias y artículos periodísticos, sus viajes culturales) de una cultura letrada no anticuada, articulada con la estética no menos que con la política, que desnaturalizara la praxis escrituraria de ciertos modelos que aparecían como inevitables a la hora de hablar del arte o de los libros. El rol de árbitro o juez impulsor de una nueva sensibilidad en el horizonte de expectativas de los occidentales lo logró merced a una formación muy sólida en literatura, filosofía y teología, si bien es su permanente y proverbial voracidad lectora que la llevó a abarcar otros ámbitos y disciplinas, no sólo artísticos. Sin desconocer el valor del pasado, logró eludir que ese legado, fuera selectivo, y que funcionara como una forma de nutrir y no paralizar a los nuevos lectores y creadores. A ese triunfo se accedía releyendo ese pasado según herramientas, recursos y destrezas modernas. En efecto, Sontag

lograba dotar a esos mismos objetos culturales transitados y vueltos a transitar una y mil veces (esto es, consagrados) de nuevos sentidos, inéditos hasta la fecha, generando un efecto algo paradójico: que un clásico, leído por su crítica literaria o sus comentarios, empezara a configurarse como un texto otro, un texto inédito, cargo de nuevas reverberaciones, sonidos, implicaciones, muchas veces en relación estricta con el presente. Impulsando voluntariamente o no, una campaña o cruzada modernizadora en instituciones como el arte, la crítica y amplios lectorados, logrando la remoción de ideales o apreciaciones que hicieran que el reloj de la literatura tendiera a atrasar más que a avanzar.

“Espacios centrales” / espacios “periféricos”

Queda claro que Sontag, entre otros y otras intérpretes de su tiempo, si bien adoptó posturas beligerantes en torno de causas que juzgaba arbitrarias del intervencionismo norteamericano, europeo o de otras naciones del planeta (recuérdese su libro *Trip to Hanoi*, en el que, en carácter de testigo de guerra visitó Vietnam y describió el horror de los enfrentamientos entre militares y civiles, las matanzas colectivas, entre otras atrocidades, acción que reiteraría en varias ocasiones de su vida, en Sarajevo, por ejemplo, esta vez montando en escena una significativa obra de Samuel Beckett, *Waiting for Godot*), privilegió también a la hora de organizar una suerte de neo canon humanístico/artístico la cosmovisión europea (que estimaba la más elaborada o calificada, la más exquisita y acertada de cuantas

circulaban). De esa operación quedaban excluidos productos culturales no propiamente originales del así llamados Tercer Mundo, y es de destacar, sin embargo, la pasión con que defendió y difundió la obra de un escritor discutido por sus ideas políticas, como es sabido no las que defendía Sontag, como Jorge Luis Borges.

Algunas excepciones a este eurocentrismo, que contribuyó a consolidar, fueron su celebración de figuras como Carlos Fuentes (de quien fue amiga personal) y Juan Rulfo, entre otras y otros escritores o artistas que en minoría circularon por las páginas de sus libros.

No considero este eurocentrismo radicalmente contradictorio con su política internacionalista de derechos humanos, anticonservadora, antiimperialista, altamente innovadora, en tanto Susan Sontag estaba lejos de celebrar a un creador o creadora por el mero hecho de pertenecer a una nación periférica, si no contaba con la calificación suficiente. Más bien, sus intensos esfuerzos estuvieron centrados en organizar nuevos paradigmas, nuevos modos de lectura de la crítica, así como sentar las bases de un verosímil crítico rupturista del *statu quo*, que alentarían nuevos juicios estéticos, inspirados en un *corpus* primordialmente europeo o norteamericano. Esos nuevos juicios, ideologías estéticas, “formas” críticas, permitirían fundar un arte independizado, autonomizado más del pasado de las vanguardias creativas que, naturalmente, en parte coincidían con los centros urbanos, donde la modernidad había podido experimentarse en todo su furor de apertura de ideologías sociales, cosmopolitismo, así como

organizarse institucionalmente en formaciones y centros metropolitanos que claramente favorecieran su progreso y no su estancamiento.

El gesto de Sontag merece ser analizado en detalle, porque no es, no puede ser ni arbitrario ni casual. Decodificar las manifestaciones más refinadas de Occidente situándolas en la geografía europea y norteamericana, articularlas bajo la forma de un legado coagulado en canon (donde también se alojaban las vanguardias tecnológicas y económicas, que sabemos tramadas singularmente con el arte), erigirse en defensora de los derechos humanos y en embajadora planetaria del antiimperialismo no sólo norteamericano, no fijar la mirada crítica en el plasma y el flujo estético de las naciones económica y socialmente más dependientes y menos desarrolladas, no responde a la idea políticamente conservadora de ratificar esa dependencia. Nuestra hipótesis, consiste, sin negar esa suerte de “indiferencia” ante productos estéticamente caudalosos pero no publicitados ni conocidos en virtud de la escasa repercusión que lenguas, artes y formaciones intelectuales de países del Tercer Mundo, cualitativamente consolidados pero no cuantitativamente, tuvo que ver acaso con que Sontag desconocía algunos de los idiomas originales de esas naciones, desconocía en muchos casos los procesos político-contextuales, tanto como los de la realidad y singularidad de los públicos lectores y consumidores que habían dado por resultado esos creadores y los habían consagrado o humillado. Hablar de un libro, un autor, sin conocer a fondo su origen, la formación de la provenía, no se contaba entre sus iniciativas.

Resulta un acto injusto por no decir impertinente atribuir a Sontag un juicio denigratorio de las manifestaciones culturales del así llamado Tercer Mundo. Alguien tan pendiente de los procesos de colonización y descolonización, valorativamente embanderada con las causas de la libertad, defensora a ultranza de la decencia e integrar humanas, no iba, tan luego ella, a ignorarlas, minusvalorarlas o atentar contra una fuente de legitimación y libertad cultural como el ocuparse de su patrimonio estético. Por el contrario, entendemos que Susan Sontag organizó sus reflexiones a partir de dichos *corpus*, que organizó sus formas interventivas más a partir de tramas políticas que estéticas, en función de que idiomáticamente, culturalmente, formativamente incluso, estaba más cerca de Europa que de U.S.A. y de U.S.A. que de América Latina, África y Asia, no menos que de otras zonas planetarias “periféricas”. ¿Cómo opinar lúcidamente, plenamente, de un espacio cultural, más aún en movimiento y atravesado por dinamismos, surcado por líneas de fuerza, tensiones y distensiones, siendo ignorante de sus orígenes y su consolidación como patrias? Sontag, presumo, no iba a opinar sobre un tema que no conocía a fondo porque lo hubiera hecho mal y a las apuradas, de modo injusto e imprudente, en el amplio sentido del término, esto es, de modo impertinente, desfavoreciendo más que beneficiando a esas culturas. Asimismo, opinar es dejar sentadas pistas, tramas, premisas a partir de las cuales se promoverán más tarde formas críticas inspiradas en las primeras: seguidores, herederos, linajes, lectores, en fin; menos aún entonces, alguien con tal conciencia de la emisión y la génesis crítica, de la relevancia de la interculturalidad y de la intertextualidad, de tal compromiso con la justicia social y

política, iba a alentar nuevas formas de dependencia, esta vez de conformación de textualidades que pudieran erróneamente atentar contra procesos de emancipación ideológico/críticos.

Lo que resulta más o menos evidente es que, siguiendo algunas líneas teóricas de la Historia material, la explosión industrial y postindustrial que acompañó a Occidente y más perezosamente a Oriente, América Latina y África, no necesariamente define formas del arte pero sí un fermento donde lo económico (que respalda y afianza), puede organizar algunos patrones y formatos artísticos. En los países periféricos sucede lo contrario: el débil impulso industrial, las economías nada pujantes, los recursos escasos o nulos, condicionan un tipo de arte, de acceso al legado y las tradiciones por completo diferente, al menos hasta que, como afirma Benjamin, la reproductibilidad técnica aporta nuevas representaciones visuales para ser gozadas, si bien llevan la marca de la copia, la falsedad, la ausencia del original, con sus repercusiones ostensibles. Ciudad, tecnología, medios de transporte y de comunicación trazan una suerte de dimensión o multidimensión según la cual al arte se le asigna una función o más de una, un espacio o ámbito de exhibición, realización y preservación, ciertos modos de factura, circulación y consumo.

Imagen/apariencia/representación

Desde sus primeros trabajos la “mirada” de Sontag estuvo puesta no sólo en códigos sociales de orden lingüístico o verbal, sino que fijó su atención en otras formas representativas, que no son otra cosa que formas miméticas que traducen a un lenguaje icónico figuras o sucesos del orden de “lo real”. Para quien es lector de ficción (cuentos, novelas, relatos), cavila largamente sobre sus formas compositivas y más tarde redacta las propias, la noción de “punto de vista”, de “imagen” (tan recurrente en la lírica), retoma nuevos bríos si ese creador se interesa por el cine y la fotografía, confiriendo al universo de la representación o las representaciones, formas afines y formas que distinguen a unos lenguajes de otros. El discurrir de un film no es el de un paseante por una exposición de fotografías en una galería o museo, o bien de pinturas en una retrospectiva. Es indudable que se mira, se aprecia, se juzga no sólo cada lenguaje en su peculiaridad sino que dicho juicio queda investido de la peculiaridad semiótica de esas formas representativas.

Las reflexiones sobre el cine propagandístico nacionalsocialista, los propios *films* que dirigió, su libro sobre la fotografía *On Photography* (1968) tanto como su último volumen sobre la iconografía de la guerra, *Regarding the Pain of Others* (2003), que cierra de modo irreprochable una voluminosa producción teórico/crítica que, sin contaminar jamás la escritura de ficción con el uso farragoso de la palabra, articulan una continuidad coherente y testimonian un interés crucial por las formas de representación contemporáneas. Su intensa preocupación por un mundo signado cada vez más por la cultura de la imagen, que impone significados sociales más que crea o invita a recrear otros novedosos,

hicieron que Sontag impidiera, en una sin duda dura lucha o combate tan íntimos como internos, que la “formación letrada”, no menos académica que autodidáctica, signaran el eje de sus intereses. Así, Sontag se apartó una vez más de la academia, que como todo recinto protege tanto como confina e impone protocolos, modales amables seguidos de conjuras. Sembrando el mundo de fragmentos de su autoría que apuntaban a desintegrar las tranquilizadoras figuras del escritor bibliómano compensando, en cambio, con el escritor o la escritora cinéfilos, que conferían a la imagen un valor de objeto de estudio y de goce, cuyo estatuto destronaba las “bellas letras” como paradigma no menos dominante que totalitario, en tanto que prestigioso.

Si la imagen fue una preocupación para Sontag lo fue en la medida en que transmitía, infundía, impregnaba las subjetividades sociales de mensajes peligrosos (propaganda, publicidad), innecesarios, aleatorios, atentatorios contra la imaginación social creadora, no necesariamente asociada a lo literario, que estaba decidida a defender y promover con un compromiso ejercido desde la escritura literaria y ensayística y la docencia o la oralidad de las conferencias públicas en diversos foros nacionales e internacionales.

Sus maestros tanto como sus interlocutores también centraron algunas de sus cavilaciones en la imagen. No hace falta sino recordar los cursos y seminarios que siguió en París con Roland Barthes, quien escribió un volumen sobre la fotografía y numerosos artículos sobre la publicidad y la propagan-

da, de John Berger sobre la mirada y el arte de mirar, así como los de Martin Jay o de varios pintores, fotógrafos y teorizadores de las artes visuales por escrito.

Es precisamente el teórico neo marxista Martin Jay quien se refiere, en uno de sus artículos de su libro *Cultural Fields*, a lo que él denomina “ocularcentrism” que hegemoniza la cultura moderna, desde el nacimiento de las artes plásticas y, más tarde, la fotografía, que prosigue, por otros medios, con el cinematógrafo y el mundo virtual, sembrado de íconos, formas y representaciones que logran imponerse en un *continuum* indetenible en la medida en que traman protoformas narrativas, o bien de fragmentos narrativos diseminados aquí o allá, o bien de narraciones (informativas, massmediáticas, artísticas, publicitarias, entre otras) en el seno de una pantalla pública o bien privada (como las *personal computers*) o bien de accesibilidad sencilla, mediante alquileres o préstamos bien a la mano en negocios del ramo.

La imagen sitúa un objeto a contemplar no menos que impone otra hegemonía al receptor: un punto de vista desde el cual contemplar y asistir a ese objeto mismo. Un objeto cartografiado mediante fotografías o cámaras de video o de cine fragua una suerte de representación social (que alude, metaforizándolo, a un objeto sea imaginario, sea “real”, que le antecede, siendo registrado) que, a la mera de un implícito instructivo, señaliza la secuencia en que debe ser visto, mirado, decodificado, reconstruido y desandado. El así llamado “plano”, lo sabemos, determina en términos materiales y simbólicos,

concretos y abstractos, el modo en que ese “texto visual” (en ocasiones acompañado, incluso por ausencia, de texto verbal) subsumido a su despotismo, será consumido por los espectadores/lectores/decodificadores.

Si los así llamados *hommes et femmes des lettres* orientan sus cavilaciones en dirección de las representaciones visuales. Ello acontece no solo por motivos de mero capricho, sino porque es evidente que en las sociedades atravesadas por los *media*, la publicidad, el universo multimedial de lo virtual (que diera la impresión de compendiar, en una suerte de “encyclopedia” indiscriminada, la pintura, la fotografía, el cine, la narración, lo lingüístico, entre otros lenguajes, de incierta materialidad, más como un soporte que como un arte de nuevo cuño) imponen a quienes en ellos habitan y deambulan de manera creativa y crítica el mandato interior de reflexionar sobre esos objetos, mensajes y hábitos sociales.

Si la palabra es el “objeto olvidado”, omitido, eludido, en una “cultura de la imagen”, no menos es el medio invocado por los intelectuales y los creadores para retrotraer el universo de lo imaginario, el bastión de la libertad de pensamiento, a la hora de sentar posiciones en torno de ella. Restituir la palabra, las frases, y un uso connotativo de ellas mismas, es una manera de reponer significados de cuales el mundo social se está vaciando o ha sido vaciado, por múltiples motivos.

Si existen libros que combinan la fotografía con la palabra, o bien el dibujo y la palabra (como el *cómic*) asistimos entonces a objetos de naturaleza híbrida, dual, que, de manera oblicua y mixta, se

ocupan y preocupan por los códigos sociales haciéndolos convivir de manera, es de desear, crítica y no meramente contemplativa.

La severidad de algunos intelectuales y la celebración acrítica de otros, sienta posición no solo en torno de medios sino de mediaciones, de formas más o menos democráticas, más o menos pluralistas, más o menos manipuladoras también de acceso a “lo real” y sus desprendimientos, consolidados en formas o articulados como productos según lenguajes sociales relevantes.

Mirar(nos) para comprender(nos)

Quien mira, admira, o acaso lee, no solo está comportándose como un mero receptor, consumidor, o lector, según los casos, sino que también, desde diferentes perspectivas, adscribe a formas más o menos dogmáticas o libertarias de pensar, comprender y actuar.

En efecto, sabemos que el acto de la recepción y la comprensión, resulta muy divergente en su fisonomía según el marco, el texto y el contexto que se esté tramitando, sino también lo que podríamos llamar el formato de dicho objeto cultural. No resulta lo mismo leer un libro que asistir a la proyección de un *film* o un video; navegar por la *World Wide Web* de modo azaroso, en un fluir benjaminiano de *flâneur*, o bien tras una búsqueda bien definida de un eje semántico o un problema, de una imagen o

bien de la pesquisa incitante que un productor cultural y sus obras nos genera.

Sabemos también, y este es el asunto capital (en el sentido de que habita más en las capitales urbanas, pero también por su relevancia) que los mensajes de orden mercenario, orientados no digamos ya a la comercialización sino a la explotación de seres humanos, al lucro con la integridad física y moral de personas, vulnerando sus derechos humanos más elementales tanto como su libertad, se han vuelto cada día más acuciantes hasta alcanzar las dimensiones de una verdadera calamidad endémica y un capítulo de la neoesclavitud, que creímos derogada.

Capitalismo, industrialización, tecnologías culturales y explotación humanas, ratificando formas de opresión ya no sólo políticas sino económicas, donde los perfiles identitarios más ligados a la vulnerabilidad (niñas, niños y mujeres) se dan abyectamente la mano en casos como la pornografía (protagonizada por adultos o, vilmente, por niños y niñas), lo que sume a estos sujetos “subalternos”², en la

2 - Focalizar el presente trabajo sobre la representación visual en el colectivo de los niños y niñas desprotegidos utilizados como protagonistas de pornografía infantil (*films*, *videofilms*, fotografía, etc.) no supone de ninguna manera ignorar que la imagen se presta y se ha prestado históricamente a la explotación de otros grupos de vulnerabilidad. Simplemente, ponemos la mirada en los niños y niñas por considerarlos más desprotegidos que otros grupos, en función de su edad y su dependencia de cuidados y asistencia educativa en un sentido amplio al tiempo que el abordaje de cada grupo vulnerable supone un asedio diferente que no es nuestra intención homologar. La explotación de los niños y niñas no adopta una forma similar a la de los discapacitados/as, sino que tiene un perfil propio. Afrontar con seriedad la opresión y explotación de todos los grupos que efectivamente son lesionados por personas sin escrúpulos excede la longitud de un trabajo como el presente.

peor ignominia y les ocasiona daños difícilmente reversibles. Una forma de depredación instrumental articula la manipulación de menores, el uso capcioso de tecnología y la comercialización mediante fotografías, *videofilms*, *films* (muchos de ellos difundidos por la misma *World Wide Web*), que benefician a unos pocos, minorías acaudaladas y perversas y, en cambio, terminan por sumir en la peor de las opresiones a quienes deben padecer esa oprobiosa utilización y atentado a su integridad física tanto como psicológica, que dejará, como lo han probado psicoanalistas, trabajadores sociales y legistas que se han ocupado del tema, heridas irreparables, esto es, sin reparación posible de tipo terapéutico. La “actuación” (*perform*) en este tipo de *films* en los cuales, estimo, un niño o una niña deben ejercer una mímica brutal que no corresponde ni a un ser humano libre, ni a un menor de edad ni a una persona con derechos, ocasionará una multitud de lesiones cuyas repercusiones nadie ignora serán sencillamente causa de desdicha, dolor, padecimientos y psicopatologías numerosas e inevitables en el presente y el futuro.

Verdaderas organizaciones neocapitalistas, listas para reclutar o raptar y más tarde servirse de personas inermes, en especial niñas y niños, logran instalarse en la sociedad y armar estudios de grabación al margen de la ley, o bien con la connivencia de miembros de las fuerzas de seguridad corruptos.

Pero aquí no se detiene la cadena perversa de la prostitución por imágenes, porque entre quienes

producen esas piezas vergonzosas y quienes las editan, formatean y comercializan clandestinamente, median operadores y operaciones que vinculan a los productores e instigadores con los consumidores finales, verdaderas cadenas que, a través de una conveniente publicidad y catálogos *ad hoc* culminan en fotografías, videos hogareños, *films* o *websites* cuya accesibilidad ya no es restringida sino libre.

Me gustaría cerrar estos apuntes o notas con la idea de que, si reflexionamos juntos sobre fenómenos de este tenor, no caben dudas acerca de que el Estado y, en especial el Poder Judicial, así como las fuerzas de seguridad, deben hacerse cargo no digamos de remediar pero por lo menos inhibir estos casos mediante la prevención y la penalización de sus promotores, así como de sus consumidores. Niños y niñas desprotegidos, sin familia ni respaldo, posiblemente deambulatorios por la peligrosa cartografía propia del mundo urbano, quedan a merced y son presa fácil de criminales que los utilizan para sus fines lucrativos de enriquecimiento ilícito tanto como de organización de una cadena de producción, difusión, circulación y consumo de pornografía. Este circuito no logra consolidarse sin la connivencia de múltiples sujetos, en ocasiones de autoridades, que prestan su apoyo económico o legal a semejante vergonzosa industria.

Escribiendo, polemizando, luchando tanto sociosemióticamente como materialmente, al menos procuramos contribuir con una parte pequeña pero necesaria, quizás vital, a la construcción de enorme muralla necesaria que pueda impedir y prevenir tanto dolor, tanto daño, tanta crueldad y tanta vile-

za, así como exigir las sanciones más severas contra estos criminales organizados. Si la palabra, la académica tanto como la creativa, los foros universitarios como los independientes, no se erigen en vehículo o acaso tentativa de justicia, estimo que nada, ni siquiera la tan deseada y perseguida lucidez, la justifica, la fundamenta, la articula verazmente para proseguir escribiéndose y publicándose. Escribir entonces, de la mano de la tan necesaria edición, abre las puertas de otro mundo: el que utópicamente, nos proponemos desmantele un universo día a día más diatópico. Que “escribir bien” no sea, de una vez por todas, sinónimo banal de “escribir bonito”, sino que se trate de una escritura que, punzante, beligerante, fundamentada y veraz, esté atenta no sólo a lo libresco, sino a los gritos del silencio, al dolor que nos circunda y que si no atendemos, corremos el riesgo de convertirnos en cómplices por omisión.

Bibliografía consultada

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Editorial Paidós, Colección Comunicación, 1989. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Primera edición en francés en 1980, Paris, Gallimard.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En: Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. Buenos Aires, Editorial Taurus,

1989 (Primera edición del texto de Benjamin, Berlín, 1936).

Berger, John. ***About Looking***. London, Knopf Publishing Group, 1992. First Edition.

Debray, Régis. ***Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente***. Buenos Aires, Editorial Paidós, Colección Comunicación, 1994. Traducción al español de Ramón Hervás. Primera edición en francés, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

Morley, David. ***Televisión, audiencias y estudios culturales***. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Traducción al español de Alcira Bixio. First Edition, London, Routledge, 1992

Sarlo, Beatriz. ***Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina***. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1994.

Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Bs. As., Editorial Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rincón, Omar. ***Televisión, video y subjetividad***. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Educación, 2002.

Sontag, Susan. ***Against Interpretation***. Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1966 (First Edition).

Sontag, Susan. ***On Photography***. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1978 (First Edition).

Sontag, Susan. ***Regarding The Pain of Others***. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 2003 (First Edition).

Verón, Eliseo. ***El cuerpo de las imágenes***. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Educación, 2001.

Vilches, Lorenzo. ***La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión***. Barcelona, Editorial Paidós, 1982.

Zizek, Slavoj (comp.). ***Ideología. Un mapa de la cuestión***. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. Primera Edición.

Orfandades, fúrias e amores nas costuras das cidades: uma análise subjetivista dos filmes “Linha de Passe” e “Última Parada 174”

Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva

Este artigo dedica-se à análise de dois filmes brasileiros, “Linha de Passe”, de Walter Salles e Daniela Thomas, e “Última Parada 174”, de Bruno Barreto, ambos lançados em 2008 e com considerável repercussão dentro e fora do campo de recepção cinematográfica brasileiro. Meu foco privilegiado se dá em torno das personagens principais de cada obra, suas trajetórias e seus modos de ser particulares que se configuram ao longo das histórias, sem perder de vista a forma como a linguagem filmica impressa em cada narrativa permite construir percepções estimulantes sobre os universos retratados.

Os primeiros dados em comum, mais imediatos, dos dois filmes são a sua ambientação em grandes centros urbanos do Brasil contemporâneo – “Linha de Passe”, em São Paulo, e “Última Parada 174”, no Rio de Janeiro – e, sobretudo, a sua ligação aos temas da exclusão social nas metrópoles do país, conjugada à violência e criminalidade. Não obstante, estes últimos temas, tão presentes na filmografia brasileira, em ambos os filmes surgem de modo subjacente, secundário, dissolvido no cami-

nhar multidirecional das personagens, aberto a muitas possibilidades de transformações. Os temas da pobreza, da exclusão, da marginalidade e da violência estão presentes, mas não se constituem como os focos principais das histórias, que sensivelmente privilegiam as dimensões subjetivas, afetivas e íntimas daqueles que tecem a narrativa em cada obra. São as relações interpessoais, corpo-a-corpo e palavra-a-palavra – as quais constituem e articulam os dramas individuais das personagens envolvidas, tecidos numa rede de encontros e descaminhos complexa – que sobrevêm ao pano de fundo da vida nas metrópoles. Os retratos das cidades surgem em consonância com a vida interior dos sujeitos e revelam-se como parte de um mesmo conjunto de forças que formam dinamicamente os próprios protagonistas, os quais, pelo mesmo processo, criam e recriam as paisagens por onde se lançam.

Levando em conta as relações entre os sujeitos e todos os elementos que os cercam e os transformam, direciona uma atenção especial sobre a figura da mãe, tão forte nos dois filmes, bem como as representações em torno das metrópoles como espaço de errância e, sobretudo, como imagem ampliada do mundo subjetivo das personagens. Nesses contextos, o sentimento de desamparo que perpassa os dois filmes é visto pelo viés do peso da ausência da figura do pai, que, por diversas perspectivas, se mistura simbolicamente às negações e situações de abandono enfrentadas na vida nas cidades. Um “pai” – metamorfoseado nas instâncias possíveis de filiação – que se revela intratável, trágico, vazio e que instaura uma não-identidade, a qual os protagonistas tentam ou são pressionados a transpor, seja pela transgressão, seja por reinvenções perigosas de suas próprias trajetórias, seja pela redescoberta

de laços afetivos fundamentais.

“Linha de Passe” e as rupturas nos desertos de São Paulo

Em uma das entrevistas concedidas pelo diretor Walter Salles³ em torno de “Linha de Passe” (co-dirigido por Daniela Thomas), ele declara que o filme retrata, sobretudo, um desejo urgente de pertencimento a algo maior. Cada uma das personagens principais – Cleuza e seus quatro filhos, Reginaldo, Dario, Dinho e Dênis – estaria, ao seu modo e com suas próprias armas, em busca de um sentido identitário vinculado a alguma filiação significativa que lhes possa apontar uma existência digna, frente às vicissitudes de uma condição social excluente e sem maiores perspectivas de crescimento futuro. Nas palavras do diretor do filme, assim como na maior parte das críticas produzidas até o momento⁴, sublinha-se o caráter de luta das personagens para romper as situações angustiantes e marginalizadoras e ultrapassar os desafios impostos pela paralisia de uma vida sem muitas oportunidades, nas franjas da cidade de São Paulo.

Um primeiro aspecto a ser analisado é o núcleo familiar, formado pela mãe grávida, empregada

3 - Entrevista exibida no dia 28/01/09 para o programa “Revista do Cinema Brasileiro”, da TV Brasil.

4 - Listo, ao final, alguns *links* com as resenhas e críticas que podem ser acessadas pela internet.

doméstica, e seus quatro filhos em idades (bem como ambições, capacidades e carências) diversas. A partir de um olhar superficial, ou estereotipado, poderíamos defini-lo como “disfuncional” ou problemático. Entretanto, ao contrário, se olharmos mais de perto, apesar de todos os problemas cotidianos enfrentados por todos, como, mais obviamente, a falta de dinheiro, de emprego, de cidadania plena, trata-se de uma família de trabalhadores, comprometida moral e afetivamente com o reconhecimento, ajuda e compreensão mútuas de seus membros – mesmo que isso leve a discussões, brigas e alguma dose de ressentimento. Aqui, a figura da mãe é a principal força aglutinadora. Nesse sentido, quebra-se a associação imediata entre pobreza e violência, entre marginalidade e criminalidade, tão recorrente na mídia, no próprio cinema e na literatura. Em outras palavras, uma família da periferia, com poucos recursos materiais e sem um “pai de família”, não é, necessariamente, uma família “sob risco”, “quebrada”, “desajustada”. Pelo menos não exatamente por essas razões.

Se o laço afetivo e o amparo maternal/fraterno/filial são marcas importantes desse núcleo, ao mesmo tempo, trata-se de uma família onde existe um senso de individualidade muito vivo. Cada um segue o seu caminho, vive os seus prazeres e angústias privadamente, estabelece seus laços com a cidade de modo particular. Cada um tem a sua turma, mas todos sempre voltam para casa da mãe – inclusive ela mesma. Cleuza, assim como os filhos, vive a sua vida particular sem dar satisfação a ninguém (vai para o estádio de futebol torcer para o seu time com os amigos, bebe a sua cerveja no bar da esquina, corre atrás dos seus trabalhos, tem seus namorados e fuma, mesmo estando grávida),

ainda que isso implique em não revelar a identidade do pai do filho mais novo nem do filho que espera.

Afirmando seu papel de “mãe e pai” dos filhos – nas atitudes de autoridade dentro de casa, nas próprias palavras em que se autodefine como pai, no comportamento “masculino” fora de casa, na negação quase radical da figura dos ex-companheiros – ela tenta suavizar o peso da ausência da figura de um pai que existiu e poderia ter existido, numa casa constituída de meninos e rapazes, carentes de um “pai” (essa figura tão cambiante e imprecisa) que lhes sirva de um guia para si mesmos, em meio aos ataques corrosivos do mundo sobre cada um deles (mesmo que este guia seja uma ilusão, uma fantasia). Consciente desse peso do abandono paterno, mas sem concessões românticas, Cleuza – em meio a sua dura rotina de trabalho, de enfrentamento diário do infernal trânsito de São Paulo e das tarefas de dona de casa – se esforça em ser uma resistência moral, vigilante em relação a qualquer indício de desvio dos filhos ou à intromissão de forças que possam desagregar a família. Ela está sempre atenta aos perigos que os filhos correm de se perderem pela cidade, seja pelo crime, seja pela apatia, seja pela falta de respeito ou pelo não cumprimento das responsabilidades mais prementes. Ela é pé no chão, vive um dia de cada vez, não se queixa da vida – prefere se enraivecer com as frustrações (mesmo que contidamente) a sentir qualquer lampejo de desesperança ou autopiedade. Ela nunca deixa de se divertir e celebrar – comemora as vitórias no futebol, prepara uma festa animada para o filho. E reafirma o seu poder sobre o caos da vida – mesmo com toda incongruência que isso possa parecer aos olhos politicamente corretos – com seu novo filho, aos quarenta e dois anos de idade.

São Paulo, “dezenove milhões de habitantes, duzentos quilômetros de engarrafamento, trezentos mil motoboys⁵, é mostrada como uma cidade brutal, que exerce uma força centrífuga cada vez mais feroz sobre os seus moradores. Poucos são aqueles que de fato a “penetram”, se “integram” às suas engrenagens numa situação de algum controle, escolha ou poder – pelo menos de um ponto de vista mais superficial.

Cidade Líder, bairro periférico onde mora a família de Cleuza, faz, geográfica e administrativamente, parte da cidade de São Paulo. Mas “a vida” não é feita lá. “A vida”, a sobrevivência e reprodução da existência, é conquistada longe dali, na São Paulo onde está o trabalho – não a cidade designada pelos limites da municipalidade, mas nos *loci* que sustentam simbolicamente o poder, o dinheiro, a urgência, o movimento da massa de trabalhadores enfrentando suas jornadas e disputando algum espaço onde possam garantir o sustento, alguma identidade, alguma referência.

É emblemática a citação do nome “Cidade Líder” no filme, inserida como um índice de identidade de Dario, nas peneiras dos clubes de futebol. O homem que preenche a ficha do jogador pergunta o lugar de onde ele vem, além do nome, ano de nascimento e posição onde joga no time. E, numa cruel sutileza, o homem, morador de São Paulo, ignora o lugar de Dario. Uma cidade líder ironicamente despossuída de importância, sem a menor notoriedade. Uma cidade anônima, invisível, assim como

5 - Como a cidade é descrita no site do filme, <http://www.paramountpictures.com.br/linhadepasse/>

os seus moradores imersos na metrópole – da qual fazem parte (como explica Dario, Cidade Líder “é em São Paulo mesmo”), mas dela são apartados, tratados como filhos ilegítimos, bastardos. Imagicamente, o panorama da cidade evoca esse contraditório pertencimento: São Paulo se ergue como um sonho distante, além do horizonte, e ao mesmo tempo onipresente. Nas tomadas na Cidade Líder, logo ao amanhecer quando Cleuza, Dinho e Reginaldo saem de casa, o caminho leva à metrópole no fundo da paisagem, longínqua, com seus arranha-céus ainda indefinidos pela névoa da manhã, dourada, cor-de-rosa, suavemente azulada.

Cleuza pega seu ônibus, deixa Reginaldo na escola. Ônibus entupido de pessoas, que se aparam entre corpos anônimos. Alguns passageiros apagam de sono ao lado dos outros, num misto de confiança cega, intimidade silenciosa, desligamento assentido em relação àquele momento em que nada acontece; outros olham para o nada, entretidos com suas próprias preocupações. Evita-se o olhar, a atenção do outro.

As imagens da cidade variam entre a multidão em que não se distingue muito bem as partes que a compõem (a câmera, entretanto, estabelece um contraponto interessante a esse sentido de massificação, ao perscrutar as expressões particulares dos torcedores no jogo do Corinthians e dos crentes no culto evangélico) e amplos espaços desertos em plena cidade. E a cidade, nesse sentido, transfigura-se imagicamente em mito pessoal de cada personagem. Todos atravessam um deserto particular:

Dario, ao voltar a pé para casa na madrugada, meio entorpecido, atravessando avenidas enormes sem nenhum movimento (o *take* de cima potencializa a dimensão do vazio espacial, da solidão e fragilidade do menino); Denis, após o quase-sequestro, no descampado de uma favela, onde se vê ao fundo a silhueta dos prédios; Dinho, nas suas saídas ao amanhecer para ajudar na celebração dos primeiros cultos de sua igreja, passando pelas calçadas vazias de seu bairro, e na cena final, deixando para trás o ritual de batismo na represa; Reginaldo esperando seu ônibus no ponto do bairro e ao final, ganhando as avenidas da cidade, rompendo um horizonte iluminado, apenas ele e o ônibus.

Os desertos dos filhos estão fora de casa, numa cidade esvaziada, silenciosa – sem interlocução, sem alma, inóspita. Uma cidade que se esconde, como se os evitasse. Mas que deixa espaço para se ouvir o pulsar próprio de cada um. Nas cenas de Cleuza, a ênfase é na sua rotina de diálogo com a multidão. No ônibus, no meio da torcida, no trabalho (ela tem que, a contragosto, trabalhar com mais uma empregada, chamada para ajudar nas tarefas domésticas que ela não estaria dando conta por causa da gravidez – e que provavelmente tomará seu lugar), ela se confunde com a massa anônima e ao mesmo tempo revela a sua personalidade própria nas interações com o mundo ao redor, num jogo de *apagamento*, ao deixar-se dissolver numa coisa só (como na torcida ou no corpo-a-corpo das filas e dentro dos ônibus), e de *destacamento*, sobretudo quando a câmera se aproxima, explora o seu olhar e toda a vida interior da personagem se presentifica dramaticamente no nosso imaginário.

Mas o deserto de Cleuza não se apresenta em belas composições visuais da metrópole despo-voada. A solidão de Cleuza surge eloquente no seu quarto; não por conta de um abandono por parte dos filhos, mas porque é ali que ela revela os seus segredos a si mesma e se depara com o que somente ela pode lembrar, sentir, enfrentar, superar. É ali que ela revive silenciosamente uma sensibilidade feminina e materna que, no dia-a-dia, quase não deixa transparecer: o sorriso emocionado ao ver a foto do filho pequeno; na foto que nos é mostrada, a sua imagem vestida de noiva, cheia de sonhos ao lado do primeiro marido; o olhar meio tímido como de uma adolescente apaixonada, na foto rasgada ao meio, ao lado do pai de Reginaldo. E é também nesse lugar de exílio sentimental, sentada sobre a cama, banhada pela luz pálida que vem da janela, que ela sente seu corpo se contrair avisando que uma vida nova – e uma nova Cleuza – está vindo.

A montagem do filme cria um ritmo de urgência e uma interlocução constante entre as trajetórias paralelas de cada um dos personagens. O olhar da câmera, rápido, mas não menos preciso e delicado, passa de uma personagem a outra com num passe de bola, exatamente como nas cenas em que os irmãos brincam de passar a bola um para o outro na garagem em frente à casa – um dos poucos momentos em que todos fisicamente se reúnem. Cada um está correndo atrás de alguma coisa – literalmente, na maior parte das vezes. Reginaldo passa o dia de ônibus em ônibus, atravessando a cidade, atrás do motorista que pode ser o seu pai. Dario corre atrás da bola, às vezes com excessiva afobação, o que acaba o estancando na sua luta por um lugar num time profissional. Dinho busca um

sentido espiritual para a sua vida, busca ser tocado por Deus, busca o “100% de fé” que abria o caminho para o testemunho de um milagre. Dênis corta a cidade como motoboy, vive ao mesmo tempo o sentimento de poder ao passar a cem por hora pelos carros, desafiando a morte em cada esquina, e um sentimento de impotência e humilhação quando desce da moto e faz as suas entregas, avaliado pelos olhares de desconfiança dos porteiros, dos motoristas “bacanas”, da mãe de seu filho, do patrão de seu irmão e da própria mãe.

Se por um lado o filme é marcado por essa pressa, pelas grandes avenidas e viadutos de São Paulo, que imperiosamente indicam passagens, ultrapassagens, fluxo, o tempo que não pode ser perdido, pontuados pelas incessantes buzinas das motos de quem não pode parar, o que se vê é um movimento circular, autorreferente, estéril, que não leva a lugar nenhum. As paisagens se repetem, os caminhos não mais se diferenciam (o mesmo cinza-concreto, o mesmo negro-asfalto) e o sentimento de paralisia, de estar aprisionado num circuito fechado, se agiganta.

Apesar de correr de teste em teste para entrar em um time profissional, o tempo de Dario vai passando e ele se vê cada vez mais supérfluo, mais um no meio de milhares. Tenta domar esse tempo, falsificando a carteira de identidade – 18 anos, fim da linha –, o que quase lhe custa qualquer outra chance. Por mais que ele corra, ele não dá um passo à frente. É preciso encontrar outras possibilidades. Desistir dos campos e arrumar um emprego? Tudo se mostra difícil – mesmo para os serviços

mais subalternos, com menos exigência de especialização, cada vaga é disputada por outros tantos iguais ou melhores que ele. Pede-se experiência. No concurso para gari, mostrado na TV, milhares de candidatos se engalfinham nas filas para seleção. Mas ainda lhe surge uma oportunidade de mostrar o seu futebol para um olheiro. E nessa situação, um dado novo lhe é apresentado – a compra de sua oportunidade de ser visto. Com três mil reais, a sua esperança poderia se renovar.

Obreiro da igreja e frentista de um posto de gasolina meio perdido nas sombras da cidade, Dinho afirma seu caráter como bom fiel e trabalhador honesto. Antigos amigos zombam de sua fé nas madrugadas do bairro, quando ele começa o dia e aqueles terminam a noite. Ele se emociona nos cultos – ou talvez peça desesperadamente, através das lágrimas, um sinal de que aquele de fato é o caminho a seguir. Vê sua igreja se esvaziar, vê o pastor ambigamente pensá-la como um negócio que perde clientela. Vê a sua fé em Jesus ser explorada dentro da sua igreja, mesmo que com certa inocência, como moeda de troca – um milagre por mais fiéis. Recusa o dinheiro arrecadado no culto. Não sente que aquele dinheiro lhe pertença. No posto onde trabalha à noite, é hostilizado rotineiramente pelo patrão, que desmerece suas crenças, ridiculariza-o, desconfia de sua retidão. O rapaz, trabalhando sozinho sob os olhares condenatórios do chefe, recusa-se a encher o tanque do irmão motoboy de graça, que sai furioso do posto. O dono, vendo a cena de longe, já supõe que Dinho fez alguma desonestidade. Numa cena logo depois, Dinho é de fato assaltado no trabalho por um motoboy armado. O patrão, vendo novamente a situação de longe, conclui que o assaltante era seu irmão e Dinho, cúmplice do

roubo. Nesse ponto, por mais que Dinho tentasse levar uma vida pacífica e responsável, dentro das leis dos homens e de Deus, a ruptura se instaura: Dinho defronta-se com toda sua fúria antes sufocada.

Dênis, o filho mais velho, pai de um menino que está começando a falar e que mora com mãe num conjunto habitacional lúgubre, deposita sua chance de alguma autonomia na compra de uma moto, investindo na carreira pouco promissora de motoboy. Tudo o que ganha vai para o veículo, não sobrando muito para o filho. Sente a cobrança, é pressionado tanto pela mãe do filho como pela própria mãe. É o filho mais “malandro”, conquistador, que gosta da adrenalina produzida pela direção quase suicida nos corredores entre os carros do caos urbano. Está sempre arrumando um jeito de conseguir alguma barganha: pede gasolina de graça no posto de Dinho, consegue um dinheiro com o irmão menor para levar a namorada ao motel, pega uma bolsa no lixo, recém roubada e descartada por um bandido de moto, e a dá de presente à mãe. Pequenas malandragens que em teoria não prejudicariam ninguém. Até que, nas suas corridas cotidianas quase mortais, ele vai ganhando cada vez mais clareza sobre o quanto aquele trabalho tende, inescapavelmente, a se tornar mais violento, mais inflacionado de concorrentes, mais desvalorizado, mais humilhante. O circuito se estreita. Assim, conhecendo a sua habilidade em cortar o trânsito, driblando os obstáculos no seu caminho, possuindo uma autoconfiança um tanto ingênua em relação à sua capacidade de ser malandro e de sair impune de pequenas incorreções, ele decide dar um passo arriscado rumo a uma ação supostamente mais lucrativa – e com mais adrenalina – nas mesmas ruas por onde trabalha.

Reginaldo, o filho mais novo, o mais próximo de Cleuza, o único filho de outro pai, negro, carrega uma forte expressão de desafio no rosto, grave, uma tristeza contida e furiosa que se reveza com um riso matreiro, fruto de alguma gozação com os irmãos, em que ele sempre leva a melhor. Na sua insistente procura pelo pai nas escapadas do colégio, ele observa nos mínimos detalhes cada motorista negro, avaliando se aquele poderia ser seu pai. Sem rumo – já que seu destino não está em um lugar e sim em uma revelação, um encontro, um reconhecimento – chega até a garagem da empresa, vai se tornando conhecido dos motoristas. Nas suas observações, vai deixando de olhar tanto pelo retrovisor o rosto do possível pai e passa a mimetizar e a assimilar os movimentos dos condutores: marcha, embreagem, freio, volante, acelerador.

Os acontecimentos que se precipitam nas ações finais dos personagens levam em conta, certamente, um estado de exclusão que a todos engloba. Não apenas uma exclusão do mercado de trabalho e do acesso a bens e serviços. A trajetória de cada um evidenciaria, num primeiro plano, a luta pela superação dos obstáculos, a busca de uma identidade, uma filiação, uma referência mais sólida. Uma salvação. A vida de nenhum deles é fácil e os prognósticos para o futuro se mostram ainda mais obscuros. Por mais que vivam com dignidade e busquem uma sobrevivência honesta, existe um olhar sobre eles de desconfiança *a priori*, como se houvesse uma expectativa de imoralidade, de degradação, de ameaça. Como subverter esse determinismo melancólico? Como o desfecho do filme pode indicar uma ruptura, uma superação, uma chance de reinvenção?

Uma primeira observação sobre o final do filme é a de que a ênfase está na atitude em si que cada um toma e não em como cada ação repercute no mundo ulteriormente – todas as possibilidades futuras ficam abertas a nossa imaginação. Vejamos como cada um conclui sua trajetória. Dario, vendo a sua última grande oportunidade depender de uma propina, arrisca tudo e confirma que conseguirá o dinheiro para o atravessador. A caminho do jogo decisivo, garante que sua mãe chegará com o dinheiro mais tarde. No caso, ela não sabe de absolutamente nada sobre o trato e, além do mais, uma quantia daquela seria quase impossível de se obter naquele momento. Ele, sem expressar qualquer dúvida, vai para o campo e espera por uma chance de entrar. Nos minutos finais, ele é chamado. Faz uma falta em que leva a melhor. Bate confiante.

Dinho, após ser acusado de roubo e humilhado pelo patrão, tem uma explosão de fúria e violência. Espanca seu chefe no escritório e vai embora sem olhar para trás, chorando, meio desnorteado, mas altivo. Vai para um bar e se embebeda de cachaça. Fica pensativo, a expressão é sentida e amarga, as lágrimas rolam pelo rosto. Desmaia na porta de sua Igreja e é recolhido pelo pastor. Em seguida, ainda num estado de inquietação interna, em que todas as suas convicções que havia construído com tanto empenho se estilhaçam, ele vai com a congregação para um batismo coletivo, numa represa nos arredores da cidade. A paisagem é desoladora, com um céu nublado, as águas turvas, as margens sujas. Enquanto todos rezam com fervor, Dinho olha com distância. Até que é chamado pelo pastor para auxiliar no batismo. O pastor, ávido por um milagre que possa salvar a sua Igreja, chama dona

Rosa, uma senhora que não consegue andar. Com a ajuda dos fiéis, a senhora, esperançosa, é levada para dentro da represa. Com ela quase imersa pelas águas escuras e frias, o pastor insiste para que ela fique em pé, “em nome de Jesus”. Ela cai uma, duas, três vezes, até que o pastor desiste, culpabilizando a falta de fé da senhora pelo insucesso do milagre. Dinho carrega dona Rosa e sai, vai embora sozinho, sem olhar para trás. Mas diferentemente do estado de raiva contida da saída do posto, agora sua expressão é de redenção. Ele ri e chora e prossegue seu caminho: “anda, anda”, repete, como se ordenasse um milagre em si mesmo.

Dênis acerta com um colega motoboy uma parceria de assaltos no trânsito. Alugam uma moto e vão para as ruas. Param a moto no sinal ao lado do carro da vítima, quebram o vidro, roubam um notebook. Na fuga, o amigo da garupa, que fazia a ação do roubo, cai da moto. Há uma confusão, Denis tenta escapar de moto e é atropelado por um carrão. O motorista para e vai socorrê-lo. Ouvindo as sirenes da polícia, Dênis percebe que será pego. Então, finge que está armado e faz de refém o homem que o atropelou. Entram no carro. Dênis, apontando a suposta arma, ordena que ele vá para uma favela. O homem, um tipo abastado, empresário ou executivo, obedece às ordens de Dênis sem reagir. Ele pede que o homem pare no meio de um descampado. O homem treme de medo, vira o rosto para não encará-lo, não dar motivo para ser morto. Dênis olha para o desespero do homem, sem ação. O homem começa a entregar tudo o que tem para Dênis. Este ordena que o homem olhe para ele. Relutante, o homem o encara. Eles se olham e Dênis pede a confirmação: “Você está me vendendo?”. Em

seguida, manda o homem ir embora. Ele sai correndo. Dênis fica ali parado e chora. Depois sai, cai, continua seu caminhar, manco, em direção à cidade.

Reginaldo decide ir para a garagem dos ônibus. Lá, ele se esconde e espia os motoristas. Vê que estão distraídos. Quando se dão conta, Reginaldo já estava dando a partida em um dos ônibus. O motorista, que poderia ser o seu pai, vai até lá e pede para ele descer. Ele nem dá ouvidos, ri, se diverte com a própria travessura. E vai embora com o ônibus. Com o mesmo olhar grave, deixa a garagem e toma o rumo da cidade. Sorrindo, ganha as avenidas, vazias, só suas.

“Linha de Passe” afirmaria o poder da vontade e a possibilidade de autoinvenção, mesmo sem uma redenção milagrosa, mesmo num mundo que, via de regra, fecha as portas, marginaliza, atropela. No seu *trailer* de divulgação, temos literalmente este mote, uma pista da intenção da narrativa: “Quatro irmãos, uma mãe. Quando a vida diz não, você precisa inventar uma saída”. A frase em destaque no site do filme corrobora a afirmação em torno da capacidade do indivíduo de sobrepujar os fatalismos que revestiriam a sua existência: “a vida é o que você faz dela”. Mas, afinal, eles conseguem sair da esterilidade, da aridez, do circuito fechado de suas vidas? A falta do *happy end* – em que o indivíduo voluntarioso, transfigurado em herói vencedor (nunca trágico), conquistaria seus objetivos, como numa cartilha individualista-consumista de quereres legítimos pré-fixados (aqui, no caso, poderiam ser a ascensão social, a reconciliação familiar, o sucesso nos gramados ou mesmo, mais cincicamente, um

crime que compense) – ou, pior, a falta de qualquer fim, colocaria por terra a tese dos diretores para o filme? Essa inconclusão reafirmaria, assim, a falta inexorável de uma saída, de uma transformação libertadora, que tanto os próprios diretores reivindicam contra a força determinista de um destino comum da juventude pobre brasileira? A questão é: será que a redenção só se dá pela “cura” da condição social?

O filme, se, por um lado, deixa em aberto (e esse é seu grande mérito) muitas possibilidades reflexivas, com relação a essa questão ele parece ser explícito: a saída não é mágica, não é espetacular. Não há bilhete premiado. Uma possibilidade de se pensar as ações finais é encará-las como atos regeneradores através da transgressão. Os caminhos antes escolhidos pelos personagens se encolhem, outras vezes são arrancados. Mostram-se frágeis, movediços, ilusórios. O ato de ruptura reposiciona as premissas fundamentais que definiam o projeto, o trajeto, o destino, o objetivo final. A salvação pelo pertencimento a alguma instância superior, externa, minimamente segura, mostra-se precária, uma miragem provisória no deserto da cidade. Nem a Igreja, nem o “emprego honesto”, nem o talento com a bola, nem a malandragem e o roubo, nem mesmo o pai são a resposta salvadora para a falta de sentido. E é isso que os personagens descobrem. E essa descoberta os liberta.

Se há o desejo de pertencimento a algo maior, mais poderoso, se há a necessidade de algum sentido de integração social e simbólica, de referências a universos que criem algum esteio identitá-

rio significante para cada uma das personagens e que as resgatem da solidão e do anonimato cruel da metrópole, ao mesmo tempo, o sentido de *ser alguém* também só se completa com a *ruptura* em relação a instâncias englobadoras que subordinam, achatam, obstaculizam, oprimem a ação e a expressão individual e o próprio reconhecimento de quem se é, tão caro à juventude. Os finais mostram, muito mais, uma sensação íntima de descoberta de um contato precioso, verdadeiro, consigo mesmo (ainda que provisório, ainda que com dor, ainda que tudo em volta permaneça o mesmo, ainda que haja sanções *a posteriori*), do que a descoberta de uma via externa de integração social.

Dinho reencontra, através de rupturas, uma furiosa e outra serena, a sua verdade, a sua ética, sem mais depender da bênção do pastor, da revelação de Deus, tampouco da aceitação de um patrão que o avulta todos os dias. Dario mente com o coração e transgride o trato extorsivo do olheiro ganancioso. Seu sonho não está à venda. Ele tenta seu último gol e ganha o respeito de si mesmo. Dênis descobre dolorosamente que o seu projeto o levaria fatalmente ao autoaniquilamento. Cada ganho material que tivesse, cada ato de opressão que pudesse exercer sobre suas vítimas o faria mais pobre, mais covarde, mais invisível, menos o que ele é, até não mais saber em quem se transformou. O estranhamento, a estupefação em relação ao que ele se tornou diante do homem dentro do carro, o fez olhar com honestidade para si mesmo. A cena final de Reginaldo, ele dirigindo seu próprio ônibus e rompendo o horizonte rumo à cidade, também revela a superação da obsessão pelo pai. O menino já não precisa mais dele como uma referência perdida que o restituíria de alguma coisa que lhe falta. Ele

toma o lugar do pai através de um ato transgressor. É interessante notar que a cena que se interpõe a esta é justamente aquela em que Cleuza, de certa forma, se reconcilia com seu passado ao lado do pai de Reginaldo, ao colar a foto rasgada dos dois e deixá-la carinhosamente embaixo do travesseiro do filho para que ele a encontre. O diálogo entre as seqüências nos faz pensar que Cleuza agora sim poderia apresentá-lo para o filho exatamente porque o pai, para Reginaldo, se tornara uma pessoa e não era mais uma obsessão, um espectro que ele precisava capturar.

A transgressão, a ruptura e mesmo a violência nesse sentido não se opõem à idéia de *honestidade*. Antes de ser um pacto envolvendo leis exteriores, que regulam os limites da ação dos indivíduos e do convívio social, a honestidade aqui ganha um sentido de descoberta íntima, de autorrevelação, de libertação que ilumina uma realidade íntima, uma instância fundamental de autorrespeito – mesmo que isso possa ir contra a lei. A ruptura contra o pacto de extorsão e com a violência simbólica cotidiana, o milagre de andar sobre os próprios pés e saber que caminho não seguir naquele momento, a gravidez “irresponsável”, roubar um ônibus e sentir-se no topo do mundo – todas essas atitudes que poderiam ser julgadas de disfuncionais, criminosas, desonestas, impensadas, nessa história são como faíscas que iluminam uma reconciliação com o sentido de existência de cada um.

E aqui voltamos a Cleuza. A ação final de cada filho é entrecortada pela cena final da mãe, sozinha em casa, sentindo as primeiras contrações do parto. A cena que abre o filme, marcada pela respi-

ração ofegante de Cleuza, tentando recobrar algum domínio sobre o próprio corpo, é retomada no final do filme. O momento de autorrevelação dos filhos repercute no olhar apreensivo de Cleuza, um olhar em suspensão, que oscila entre uma visão desfocada, para sentir melhor o que se passa por dentro, e a vidência, abertura de uma visão que vai além do dado presente, que pressente o que virá. A luz que entra pela janela, ilumina seu rosto e atrai o seu olhar parece evocar essa multiplicidade de conexões sensoriais, estruturadas pelo diálogo entre os cortes, as cenas finais dos meninos e o desafio final de Cleuza. Ela parece ao mesmo tempo sentir o filho que quer nascer e os filhos que renascem nos seus próprios termos, nos seus próprios planos.

As personagens não se encontram, não se cruzam nas suas reinvenções íntimas finais. Um desconhece a aventura do outro. A ligação se faz pelo paralelismo, pela simultaneidade das narrativas, por uma mesma estrutura que se repete. E, nessa orquestração, eles se irmanam. São indivíduos que vivem histórias únicas, mas que ao mesmo tempo se conectam através de uma busca comum, compartilhada num plano que transcende o realismo e se refaz numa dimensão poética, numa mesma trama que abraça todos os corações.

“Última Parada 174” e a arte de escoar pelas ruas do Rio do Janeiro

Em uma tarde até então bastante comum do ano 2000, um rapaz negro, pobre e armado, parou a cidade do Rio de Janeiro ao fazer reféns os ocupantes de um ônibus da linha 174 e ficar sitiado em plena Rua Jardim Botânico, cercado pela polícia, pela imprensa e uma população de curiosos. Em longas e tensas horas de negociação com a polícia, televisionadas em tempo real para o mundo todo, Sandro do Nascimento, o seqüestrador, capturado pelas câmeras em ângulos que exploravam a sua figura bestial, foi libertando um a um dos passageiros, até o momento crucial em que ele sai do ônibus, ainda armado e escudado pela última refém, Geisa Gonçalves, e encara frente a frente os negociadores, os atiradores da polícia e uma população ávida por justiça. O desfecho, testemunhado por milhares de pessoas ao vivo, foi desastroso para todos os envolvidos. Um policial, aparentemente treinado para situações delicadas como aquela, se aproxima de Sandro e Geisa e atira. Acerta a moça. No reflexo, Sandro atira na refém já ferida. Uma confusão se instaura. Uma massa de policiais vai para cima de Sandro. Geisa, já desfalecida, é amparada. Ela está morta. Sandro estará morto antes de chegar à delegacia, sufocado no camburão pelos policiais que fracassaram na sua missão de salvar inocentes. A população, desconcertada, raivosa, impotente, num misto de horror, excitação e curiosidade mórbida, se revolta – mas sem saber exatamente quem é o culpado de toda aquela violência. Do bandido, certamente, mas também da polícia, dos governantes, da desigualdade social, dos pobres, da classe média, da elite, da impunidade, da degeneração da família, da falta de vergonha, da ausência de Deus – enfim, produz-se um debate em certa medida viciado, engessado, em torno dos responsáveis por

aquele espetáculo brutal.

Mas essa não é a história que se quer contar no filme “Última Parada 174”, de Bruno Barreto. Inspirado na vida de Sandro do Nascimento – do rapaz e não somente do facínora – investigada pelo documentário “Onibus 174” (2002), de José Padilha, o filme conta uma história possível de Sandro, buscando recriar o percurso através do qual uma criança normal acaba se tornando, já rapaz, o “inimigo público número 1”⁶. Nessa reconstituição abertamente ficcional, o personagem Sandro vai se apresentando e se formando através de diferentes perspectivas e das contraditórias relações nas quais se vê envolvido, e a partir das quais vai tomando as suas decisões a cada momento.

Sandro não é apresentado como um indivíduo com um caráter sedimentado, com uma natureza perversa ou degenerada, nem mesmo, por outra via, como uma vítima passiva das circunstâncias terríveis pelas quais forja a sua existência, alienado de seus próprios desejos e julgamentos. As mais diferentes forças se combinam a cada instante, produzindo os caminhos singulares de Sandro, ele mesmo co-autor e efeito desse processo de “tornar-se” – entre outras coisas, a besta-assassina do 174. A narrativa do filme foge a qualquer definição unívoca acerca de sua suposta identidade – quem é Sandro, afinal? – e, pelo jogo de complexidades, eixo fundamental de qualquer vida humana, o filme

6 – Segundo a definição do diretor em entrevista para o programa Almanaque, exibido pela Globo News em 28/09/2008 e acessível pelo link <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM889009-7823-BRUNO+BARRETO+FALA+SOBRE+ULTIMA+PARADA,00.html>

aprofunda o caráter inherentemente precário, duvidoso, parcial, incompleto de qualquer julgamento que possamos fazer em relação ao protagonista, e a qualquer outro indivíduo.

A personagem Sandro com o qual nos relacionamos na tela do cinema – e não o rapaz morto na tragédia de 2000, o qual continua para todos nós inapelavelmente inacessível – apresenta-se como pura incerteza, pura indefinição. Ele se descentra, se embaça, se dissolve, flui, escorre pelos mundos que atravessa e aos quais se amalgama provisoriamente. A partir das várias relações que o filme vai criando entre Sandro e o mundo ao seu redor, esse seu modo peculiar de ser avesso a qualquer fixidez é explorado.

Uma das relações mais interessantes é a fundamental ligação entre Sandro e Alê, um rapaz de idade próxima a de Sandro, criado por traficantes e educado a usar o ódio e a truculência como força de sobrevivência e de afirmação de sua masculinidade. O primeiro encontro dos dois se dá nas ruas do centro do Rio. Alê é um pequeno traficante que vende drogas para os meninos que moram próximos à Igreja da Candelária. Aqui, Sandro, conhecido também como Alê pelos amigos com quem compartilha a vida naquele território arriscado, acaba se encrencando com o Alê traficante por cheirar todo o pó que deveria vender ou comprar. A relação é de medo. Alê iria chegar, cobrar e possivelmente voltar-se violentamente contra os meninos. Mas, por conta de uma desgraça maior, os prognósticos não se realizam. Antes da chegada de Alê, chegam sorrateiramente os perpetradores da famosa chacina da

Candelária, da qual Sandro foi sobrevivente. Encolhidos debaixo de uma marquise, vários meninos são fuzilados, outros conseguem fugir. Sandro finge-se de morto ao lado de seus amigos assassinados. Algum tempo depois, quando os sobreviventes já haviam sido levados para um esconderijo por Walkiria (a diretora da ONG que os assistia), chega o outro Alê, na sua moto, para a cobrança. Só encontra cadáveres. Em seguida chega a polícia, que o prende automaticamente.

Alê, nesse momento, é Alê-Monstro e Sandro, simplesmente Alê ou Alê-Beijo, como fora nomeado carinhosamente pela namorada Soninha, também menina de rua. Alê/Sandro, naquele momento, era um garoto que há alguns anos viva nas ruas com aquele núcleo da Candelária, próximo ao chafariz onde todos brincavam nos dias quentes do Rio, compartilhavam a mesma cola, o pó, a maconha e as estratégias de roubo de transeuntes desavisados. Alê, o traficante, é a imagem do fora-da-lei calculadamente violento que Alê/Sandro poderia assumir – mas fracassa em se tornar de fato.

O próximo encontro entre eles se dá num reformatório. Logo em seguida à chacina, Alê/Sandro é preso por porte de drogas. O encontro é tenso. Alê-Monstrovê Alê/Sandro ao longe, com ódio no olhar, e já parte para briga – provavelmente mortal, pois levava consigo uma faca improvisada. Há um grande tumulto, chegam os inspetores. A faca cai no chão e Alê/Sandro a esconde com o pé. Um dos agentes percebe. O clima fica tenso. E ao invés de testemunhar contra Alê-Monstro, contando a verdade, Alê/Sandro afirma que a faca era sua e, por conta da indisciplina, vai para uma cela escura, onde é

espancado pelos agentes da instituição. Com essa atitude, Alê/Sandro ganha a trégua e a amizade de Alê-Monstro, que o espera sair do castigo. Com o corpo todo quebrado, sem forças de tanto apanhar, Alê/Sandro surge caído no pátio. Alê-Monstro se aproxima e o ajuda a se reerguer. Nesse momento, a relação de antagonismo dá lugar ao respeito e identificação, sobretudo por parte de Alê-Monstro em relação a Alê/Sandro. Aquele declara, como na conclusão de um rito de passagem: “tu foi sujeito homem”. Alê/Sandro não desdiz nem afirma nada, apenas segue em meio às nomeações que lhe são atribuídas a cada encontro. Com a aliança feita, ambos conseguem armar a própria fuga da prisão juvenil onde “se pratica o exercício da cidadania”. Pulam o muro e tiram, juntos, o uniforme da instituição. Nus, estão prontos para vestir outras roupagens.

Alê-Monstro volta para sua vida de traficante e bandido que não tem medo de matar. Alê/Sandro tateia o mundo que vai ganhando forma nesse encontro com o quase-irmão. Vão morar juntos. Alê-Monstro vê em Alê/Sandro um possível comparsa, aprendiz dos prazeres e obrigações que aquela vida implica. Na favela, Alê-Monstro é alguém, é respeitado, sabe o lugar que ocupa e, de uma forma um tanto paternal, propõem um lugar, uma identidade, um ofício, uma referência moral para Alê/Sandro. Ao chegar ao seu barraco, agora também de Alê/Sandro, Alê-Monstro reitera: “Tu não é mais moleque de rua, tu é sujeito homem”. Como num batismo, pontuando o início de uma nova etapa, os dois vão para a praia se purificar. A educação sentimental de Alê/Sandro continua na garupa da moto de Alê-Monstro – não se pode ser dominado nem pelas drogas, nem pelas mulheres, “tem que comer sem

gostar”, repetindo a essência da lição que aprendera com Meleca, seu pai traficante, que o ensinava a ter prazer em sentir ódio. Entretanto, a mimetização de Alê/Sandro em Alê-Monstro fracassa. Alê/Sandro não consegue atirar, se deixa apaixonar pela agora prostituta Soninha, se droga sem controle. Alê-Monstro percebe que Alê/Sandro não serve “para esses bagulhos” (por não matar uma mulher a sangue frio, coisa tão trivial para Alê-Monstro) e eticamente entrega-lhe a sua parte devida no roubo, dispensando-o com certa dose de compreensão: “Vai com Deus, parceiro.” E Alê/Sandro segue a sua vida de improvisos, de passagens, sem rumo certo.

Num nível mais sutil, a partir da construção da narrativa do filme, a interpenetração dos dois personagens se processa pelo jogo de transposições em torno da identidade do filho de Marisa, a mãe de Alessandro – Alê e Sandro. Desde a primeira cena do filme, essa ambigüidade entre os dois se instaura. Uma mulher negra, jovem, semi-nua, dentro de um barraco completamente caótico, amamenta um bebê enquanto se droga. Está bastante desorientada, entorpecida, e tenta manter um foco mínimo para alimentar a criança. Uma cena romântica de novela passa ao fundo. Traficantes arrombam a porta, vêm cobrar a droga que ela consome. Chegam com toda violência, agredem a mulher, atiram na cena amorosa da tv. Tentam tomar seu filho como castigo por ter cheirado o pó e gastado o dinheiro com leite. Ela reluta e ameaçam quebrar o braço da criança se ela não obedecer. Em seguida, ela é expulsa da favela com a roupa do corpo. Pouparam-lhe a vida, mas arrancam seu filho de seus braços. Talvez para sempre.

Esse bebê ganha, a partir daí, uma trajetória dúbia aos nossos olhos, dividindo-se, ou duplicando-se, nos personagens Sandro e Alê. As vidas de um e do outro se confundem pela própria montagem das cenas e se transfiguram em possibilidades de uma mesma tragédia, ou de uma mesma salvação. Marisa, a mãe-órfã, deserdada de um bebê que resiste na sua memória, toma como missão recuperar seu filho perdido, de quem desconhece o rosto e mesmo o nome atuais. Uma empreitada que toma uma dimensão divina (“É isso que Deus espera de mim”, argumenta com o marido pastor evangélico). E pelo olhar de Marisa, profundamente desejosa de Alessandro, os dois rapazes permутam de personagem, mesmo sem muita consciência disso. Em camadas que vão se revelando ao longo filme, Alê e Sandro são um mesmo Alessandro perdido e ao mesmo tempo, um e outro, por suas próprias razões, recusam-se a sê-lo.

Na cena seguinte à expulsão, vemos um menino de uns oito anos, na laje de um barraco, tendo lições de tiro ao alvo com um provável pai. É uma cena de intimidade, em que o sucesso do garoto é festejado orgulhosamente por ambos. Na próxima cena, sem sabermos inicialmente que ligação ela estabelece com as outras, numa comunidade pobre de São Gonçalo, um menino presencia a morte da mãe no bar que ela gerenciava, esfaqueada com um facão. O paralelismo entre os dois garotos é estabelecido, apesar de não se saber muito bem quem são eles e quem é, de fato, o bebê perdido – se é que algum dos garotos o era. A partir daí, enfoca-se a trajetória do menino órfão de São Gonçalo, amparado precariamente pela tia (que se pergunta “o que é que a gente vai fazer com esse menino?”),

e já imbuído de um mal-estar, de um desassossego que não o deixa dormir, de uma sensação de que aquele não é o seu lugar. Ele acaba partindo daquela casa sem olhar para trás.

Marisa ressurge reabilitada. Não usa drogas, é uma discreta e delicada moça convertida em crente, assídua fiel de uma pequena Igreja Evangélica em alguma comunidade pobre da cidade. Ao ter a notícia de que o traficante que a expulsou no passado fora morto e ela poderia retornar ao cenário da traumática separação do filho, ela vai até lá em busca de informações sobre Alessandro. Na favela, confirmam que ele está vivo, mas que é um rapaz que não presta. Sem que essa informação a desanime de sua busca, ela sai pelas ruas perguntando por ele, mas não obtém respostas. Até que, no final de uma entrevista na TV com Walkíria sobre o trabalho na ONG, Marisa se depara com a imagem de Sandro que, com um capuz cobrindo o rosto, canta um de seus *raps*. Nesse momento, Marisa sente que aquele é o filho dela. Sua busca agora é por Sandro, que torna-se, pelo sentimento assertivo da mãe (pois “mãe sabe dessas coisas”), seu filho rematerializado.

Ela assume, sem qualquer incerteza, a maternidade de Sandro, que por sua vez sabe que de fato não é o filho dela. Mas isso, como ele mesmo declara, “não faz diferença”. Para ele, ela pode ser verdadeiramente mãe dele, assim como ela o sente, pela mesma lógica que o faz sentir, pensar, agir que nada a respeito dele é rigorosamente fixo, nenhuma definição sobre si é rígida, determinante. Invertendo a lógica da origem biológica e essencialista da maternidade, ele reinventa o laço filial: “se

me tirar daqui [da prisão juvenil], eu sou seu filho". Algo como "se me deixar continuar a fluir, eu posso tornar-me um filho possível". Numa conversa em que pede orientação à Walkíria, Sandro explicita ainda mais sua intuição sobre o caráter movente dessa relação desnaturalizada entre mãe e filho. Ser filho seria uma escolha que dependia do quanto ele poderia sustentar as expectativas dela, inclusive a de não ter um filho bandido. Ele teria que encontrar alguma forma de encaixe. Ao ser perguntado por Walkíria se ele gostaria de ser o filho dela, a expressão de Sandro é de angústia silenciosa. A câmera fecha em seu rosto: o olhar se esquiva e volta-se para dentro se si; entrevemos a sua certeza incômoda de que, por mais que aquilo fosse aparentemente uma boa solução, mais cedo ou mais tarde revelar-se-ia como um grande engano. Não apenas pelo fato de ele não ser santo, mas sobretudo por não querer, nem saber, se comprometer, se atrelar, se definir. Ele não é nem o bandido que segue um código de conduta, tipificado por Alê-Monstro, nem o bom filho arrancado do peito de Marisa, que nestes anos todos "só queria saber da mãe". A comovente cena do encontro entre Sandro e Marisa é emblemática desse jogo de enganos que ambos tentam sustentar – o engano dela em ver em Sandro o bebê de anos atrás e o dele em tentar se encaixar no papel de filho perdido, tentando acertar as falas de um Alessandro crescido, tentando não ser desmascarado. No abraço desajustado da mãe com seu bebê perdido e de um menino que se estranha no próprio papel que manipula (e do qual ele mesmo parece querer se convencer), Sandro percebe, desconcertado, que ali também está fora do lugar.

Ao longo do filme, ficamos sabendo que o filho biológico de Marisa, na verdade, é Alê-Monstro

– um filho que ela talvez nunca desejasse reencontrar. Ele é o filho de Meleca, ele é o moleque que “não presta”, um “demônio”. Se para Marisa, abraçada a Sandro, seu lindo bebê crescido é “um anjo”, Alê é mais do que um bandido qualquer – ele faz questão de homenagear a ascendência paterna reafirmando a sua fama de monstro, de “sujeito homem” sem sentimentos. Quando os rapazes se reconciliam no reformatório e Marisa começa a enviar cartas para seu suposto filho, é Alê quem as lê para Sandro. Naquele meio, Sandro é conhecido como “Alê da Candelária”. Ao ler uma carta para o colega, Alê-Monstro se impressiona e se emociona, na medida de sua contenção, com o carinho e empenho dispensados por Marisa a um filho que não era de fato dela. E termina a leitura indagando: “Tu não falou que a tua mãe morreu?”. O então Alê da Candelária insiste que ela não é a sua mãe, mas Alê-Monstro retruca, argumentando que só os dois ali se chamam Alessandro. Mas, na verdade, somente Alê-Monstro é Alessandro, já que Alê da Candelária, nos seus jogos de escape, confessa que seu nome verdadeiro é Sandro.

Aos poucos, um novo quadro vai se formando. E o que temos não é tanto a simples revelação de um mistério (o “verdadeiro” filho de Marisa), mas sim a exposição de uma paisagem ainda mais complexa, elaborada com muitas camadas de tinta, rica em jogos óticos, em torno do tema “Alessandro”. Alê-Monstro, num momento precioso em que se desarma, fala de seu passado, de sua mãe que não conheceu e que ele acredita ainda estar viva em algum lugar. Ele é o filho de Meleca com uma mulher drogada, criado por uma “branquela filha-da-puta” que o “tratava igual cachorro”. Flagramos

aqui o mesmo sentimento de Marisa em relação ao filho. Assim como ela, Alê-Monstro confessa saber (leia-se sentir) que ela não morreu e demonstra desejo de reencontro. Um sentimento visivelmente desconhecido por Sandro – ele até entende, mas não o compartilha, o que o coloca em um lugar de desconforto em relação à Marisa. Aqui é produzida uma espécie de fusão entre os dois rapazes em torno de um mesmo potencial de existência. Ambos se tornam Alessandro, o “filho de Marisa”. Alê-Monstro encontra uma insuspeita emoção filial ao ler a carta de Marisa para Alê da Candelária. A carta podia ser para o amigo, mas é ele quem de fato a recebe. O outro, apesar de negar ser o filho perdido, acaba aceitando a possibilidade de entrar no jogo, se metamorfosear nesse Alessandro, levado em parte pela insistência de Marisa. Para Alê-Monstro, Alê da Candelária *acha* que se chama “Sandro” porque “se esqueceu da outra metade do nome”. E ainda, apesar de negar o nome “Alessandro”, Sandro insiste em ser chamado de “Alê”, assim como o seu outro, Alê-Monstro. E este conclui: “Porra! ‘Sandro’, ‘Alê’, ‘Alessandro’, tudo a mesma merda!”. Sandro, Alê-Monstro e Marisa se ligam organicamente neste sistema de transformações em torno de identidades fugidas que escoam entre seus próprios dedos.

Duas transfigurações dramáticas se dão nos momentos finais da trama. No seqüestro do ônibus – a cena que todos nós já conhecemos e de certa forma vivemos – marca a metamorfose final de Sandro em Alê-Monstro. Não se trata, obviamente, da incorporação metafísica da personalidade de um pelo outro, como nunca é caso que aqui tratamos, e sim a forma como Sandro passa a ser encarado publicamente e como passa a agir de acordo com a estruturação do dado contexto, com o papel que ali

lhe cabe, com a posição que passa a ocupar no tabuleiro. Nas últimas horas de sua vida, Sandro torna-se a imagem da fúria que até então localizamos, ao longo do filme, na personagem Alê-Monstro. Mais do que isso, a imagem endemoniada do Sandro que conhecemos pela TV em 2000, possuído por forças malignas como ele mesmo avisou em meio ao seqüestro, é, no filme de Bruno Barreto, deslocada para a personagem de Alê-Monstro. E só na reconstituição do espetáculo de terror, culminada na morte Sandro, que essas imagens se encontram, embora sem que se perca de vista toda a complexidade do personagem – que, afinal, ultrapassa qualquer categorização, seja a de demônio, seja a de anjo.

A outra cena, a última do filme, enfatiza a continuidade das transformações. A morte de Sandro não implica no fim das reatualizações dos sentidos em torno de sua personagem e das forças que agem sobre cada um dos envolvidos na trama. Ao enterro de Sandro, os únicos presentes são Marisa e Alê. O cemitério é revelado como um campo árido, desolado, de terra crua, sem vegetação, sem placas com os nomes dos mortos, só cruzes. Os dois assistem ao movimento da pá do coveiro, único ruído que sobressai ao silêncio. Naquele encontro triste, um sentido dúvida de apreensão e esperança ganha a tela. Alê, aparentando uma consternação sincera, se aproxima de Marisa e se apresenta: “Eu era amigo do teu filho. A gente tinha o mesmo nome. Falava que ele tinha esquecido a outra metade do nome. Meu nome é Alessandro”. Alê continua a olhar para a cova e Marisa, por sua vez, tomada pelo anúncio de um outro Alessandro, ou a aparição da metade esquecida de seu Sandro, para de velar o filho morto e volta sua atenção, intrigada, quase hipnotizada, para o potencial filho vivo. As possibilida-

des de jogo reabrem-se em novas bases.

O menino/rapaz protagonista do filme não é tão somente um sujeito sem nome, sem identidade, sem filiações, e por isso vítima inevitável de um desenraizamento cruel que o destitui de uma perspectiva de vida, de uma razão de ser. Ele é, antes, uma existência aberta a todos os encaixes que seu movimento pelo mundo lhe permite e o leva a produzir. Sandro é o sujeito desessencializado, esvaziado de qualquer substância mais pesada que o impeça de correr para o instante seguinte. O espaço da rua, o não-espacô por excelência, o lugar da passagem, da transitoriedade, da liminaridade, que reúne o perigo das coisas desgarradas, é o reino de Sandro. Ele se faz e refaz como parte desse mundo refratário ao cultivo de qualquer cenário estável. Cada dia é um correr para sobreviver, para continuar sendo. Quem para nesse mundo, marca bobeira, é preso, é enganado, fica vulnerável, fica reconhecível, marcado pelos olhares que, via de regra, são ameaçadores. Como o olhar do tio de Sandro logo após a morte de sua mãe, o dos comerciantes do centro, dos matadores de trombadinhas, dos inspetores do instituto correcional, do marido de Marisa e até mesmo o dela. Ele prefere se embaçar, passar pelas vias da cidade como um fantasma e escapar.

Num Rio de Janeiro de enquadramentos tão definidos pelo contraste do concreto com o céu esplendorosamente azul, Sandro é um corpo iluminado que é pura exterioridade, puro ato, pura performance, puro processo. Ele confia no imediato – só ele faz sentido, só ele o salva a cada segundo

que se esvai. Sandro é pura contingência. Mais do que seguir se impregnando dos eventos que vive, acumulando na própria pele o peso de sua história, ele se relaciona com o mundo e os acontecimentos que o cercam como *amálgama*. Ele se associa às paisagens que perpassa de forma a ser, ele mesmo, parte e efeito daquele conjunto que o envolve. E sempre provisoriamente. Seja na associação com os meninos da Candelária, que aprendem tão habilmente a se camuflarem nas sombras urbanas, entre os sacos de lixo, entre si mesmos; seja na relação com a possível mãe e o possível duplo Alê; seja no jogo com a ONG, entre deixar se paternalizar e se voltar contra a suposta ajuda.

Os universos, pelos quais passa incessantemente, escorrem e se dissipam como o suor da sua pele. Ele vive na superfície; ele não revive os dramas que enfrentou como a atitude definidora de seus atos ulteriores. No filme, as grandes tragédias do seu passado não retornam como memória traumática – assim como ocorre com Marisa e até mesmo com Alê-Monstro. Sandro não nos reconta o seu passado como algo que faz parte de seu presente. Os acontecimentos que o envolvem são apenas apresentados objetivamente ou relatados por outras personagens. Sua vida é um mistério porque ele não carrega consigo, expressamente, o que lhe aconteceu. Certamente há cicatrizes, traumas, recalque, lembranças, história – mas não são estes, no filme, que imprimem o seu modo de ser no mundo. Ele se esquece do instante anterior para se reencontrar no presente, comprimindo-se temporalmente e expandindo-se pelos cantos ao seu alcance, num modo de ser que se recria dentro de um agora eterno. Isso, tampouco, resvala numa mera atitude cínica ou se reverte numa atitude *blasé*, num ensi-

mesmado, numa reclusão subjetiva por dentro das couraças que criaria para enfrentar as asperezas da vida. Ele forja a sua sobrevivência pelo caminho inverso, pela desatenção em relação aos seus traços mais íntimos ou interiorizados, pela alienação da sua memória, de seus possíveis valores e definições arraigadas. Ele volta o olhar para fora, para o entorno, para o horizonte do Rio de Janeiro visto do outro lado da baía. Temos, inclusive, uma imagem muito nítida de seu rompimento com o passado e com o desejo de reescrever uma vida. Na travessia de barca para o Rio, quando foge da casa da tia, ele, desatento, olhando para o futuro, deixa seu material escolar cair e ser levado pelas águas, para o fundo do mar. A sua capacidade de registrar, pela escrita, a sua vida, ali se perde para sempre, bem como seu laço com a vida que levara até então, registrada no caderno e nos livros que carregava já sem muita propriedade.

Ao recusar, com intransigência e mesmo violência, uma escrita própria – para o registro de seus *raps*, que emblematicamente constituem-se numa arte essencialmente performática, do improviso, que funde em si o ato da criação e da expressão, que se faz na relação direta com o contexto de sua apresentação – ele sinaliza sua própria maneira de ser no mundo. Soninha acha essa relutância uma “puta burrice”, o que também marca o desajuste de Sandro em relação a um mundo que exige uma escrita de si, uma inscrição do sujeito em alguma instância mais estável, um projeto minimamente sólido, mesmo que seja pelo desvio – como são os casos de Soninha e Alê-Monstro, que mesmo ocupando espaços de marginalidade, possuem um código de conduta definido, uma autoimagem nítida, uma noção de

planejamento futuro. Sandro vive na urgência, nos deslocamentos, na pilha de querer o dinheiro agora, a droga agora, para eternizar o agora. Não há planos efetivos – há, no máximo, vagos sonhos de fama como *rapper*, da casa nova da mãe, do quiosque em Copacabana, que não tarda muito se revertem em engodos. Tais caminhos requerem um assentamento, uma sedimentação, uma rotina, um foco na repetição, no projeto, e isso ele recusa.

No filme, ele parece circunscreve-se ali, nos limites de seu próprio registro instantâneo. A noção de *inocência*, aqui, pode ser entrevista como a ignorância sobre as relações mais amplas de causa, ação e consequência. Ele é esperto, sabe arquitetar seus roubos e, num sentido mais profundo, tem plena percepção de sua precária perspectiva num mundo em que se tornou um ser indesejável. Entretanto, a sua desancoragem, seu vagar inconstante pelos becos, margens, vielas, esconderijos de si mesmo, revelam o aprendizado de uma inocência que precisa ser renovada a cada passo, a cada situação que possa lhe marcar com a “experiência”, com a “vivência”, com a “maturidade”, as quais poderiam estancá-lo, paralisá-lo com o medo de fazer o que ele sabe fazer. Todas as vezes em que ele se depara com uma oportunidade de “crescer”, aprender com os erros e tornar-se um Sandro que, como todos os rapazes ajuizados, encerra a sua errância improdutiva e passa a cultivar algum projeto de estabilidade e produtividade, ele revolta-se, irrompe furiosamente contra essa possibilidade e mergulha no mesmo circuito que lhe é familiar, que repercutem o seu modo de vida anti-identitário, avesso a qualquer forma de pertencimento. Quando é recolhido pela ONG e ali é vislumbrada uma forma de

“inserção” (ser alfabetizado), ele se enche de ira, volta ao padrão da vida imediata, rouba o dinheiro que lhe estiver mais próximo, gasta com drogas, entra em brigas, fica chapado e por fim sempre acaba nocauteado, depois de alguma surra, espancamento ou linchamento. O mesmo acontece no final do filme, quando Marisa o rejeita por ser bandido (não ser bandido, entrar no “papo Bíblia” da mãe seria uma forma de “inclusão”). É difícil falar de um livre-arbítrio em relação às escolhas de Sandro na medida em que a liberdade pressupõe algum discernimento, algum pacto com a idéia de causalidade, de comprometimento com as consequências trágicas dos atos, algum propósito, alguma intenção, algum controle, alguma projeção. E ele é anti-propósito, encapsulado num presente eterno que não lhe pertence, dentro de um devir em que ele recusa assumir para si qualquer vestígio deste vivido e do que viverá.

Os graus de revolta e de contrariedade àquelas possibilidades de “salvação”, de aprofundamento na alienação e anestesia das drogas, de brutalidade física que ele toma para si como agente ou vítima, vão se intensificando, ganhando proporções que no final o jogam para o próprio sacrifício. E é muito interessante notar que, no filme, a intencionalidade de Sandro é dissolvida em um encadeamento de eventos que ele, em absoluto, controla. A arma do assalto torna-se mero acaso. Ele a havia tomado do marido de Marisa para trocá-la por drogas, só que os traficantes recusam-na como moeda por estar enferrujada. Assim, ele fica com ela por uma circunstância. O mesmo se dá com a tomada do ônibus. Ele entra no 174 para, ironicamente, se esconder da polícia. E toda a ação começa não por iniciativa de Sandro, mas pelo cerco policial. Dentro do ônibus, ele estava chapado, praticamente

adormecido, quando um dos passageiros percebe a arma com ele. Ele desce e o delata para a polícia que para o ônibus e instaura o conflito. Da mesma forma, ao final, ele mata numa reação física quase automática – como é enfatizado no filme, ele não sabia matar. Mas, surpreendentemente, ele sabia que a expectativa em torno dele era a de que ele agisse como um marginal furioso, acuado como um animal perigoso pela polícia e por todo o país. Para se salvar, como disse certa vez Walkíria, ele teria que “dar um show”. Incorporando esse último jogo, ele representa o papel de carrasco, negociando com os próprios reféns a melhor fala, o melhor efeito cênico para convencer o público de seu caráter bestial.

A cidade, que se confunde com “mundo inteiro” ou todo o mundo possível, é regida por um determinado conjunto de leis, o qual acaba menos por evidenciar os limites do permitido do que por revelar a proliferação de pontos cegos, ambigüidades, lacunas imprevistas e que se movem ao sabor dos jogos de autoridade. Nesses interstícios, perambulam as personagens do filme. Em Sandro, a gramática da cidade lhe autoriza uma não-definição, desde que ele maneje espertamente esse vagar, saiba escorregar, fluir através de suas associações provisórias que estabelece e desfaz a cada passo que dá. É preciso dominar essa linguagem para também saber burlar ou adiar as definições premonitórias que incidem tragicamente sobre eles. Em um certo sentido, a palavra cria o mundo e Sandro sabe que ele mesmo é um dito, ele torna-se o efeito dos nomes que lhe são atribuídos e joga com essa maquinaria de definições. A desterritorialização é o seu impulso, até que é aprisionado e apreendido pelo acontecimento do seqüestro. Ao mesmo tempo em que seus movimentos são paralisados, ele

é engaiolado numa definição acabada, agora pública, repetida, gritada pela população, e da qual ele mesmo se apropria, tentando reverter o jogo de alguma forma. Mas não houve jeito, o nome “pegou”. E a morte, que sempre o espreitou, ali, deu as caras.

Considerações finais

Tanto em “Linha de Passe” como em “Última Parada 174”, a figura da mãe inicia e encerra a narrativa. No primeiro, uma mulher sozinha num quarto, com a respiração ofegante e o olhar apreensivo, abre a nossa imaginação para entrarmos na história daquela família. Os significados mais profundos da primeira cena só se completam ao final do filme, quando, depois de acompanharmos todos os acontecimentos que se decantaram naquele momento apresentado inicialmente, a cena retorna preenchida das camadas de informações que não dispúnhamos antes. A cena da mãe que se repete não é formalmente a cena final do filme, mas funciona em conjunto com as cenas finais de cada filho. Cada situação final ocorre concomitantemente às outras e a cena de Cleuza anuncia um mesmo sentido que envolve a todos, num mesmo complexo em que cada ação paralela reverbera no conjunto, adensando a mesma evocação de abertura para o futuro, da continuidade do caminhar, da vida que se renova. Em “Última Parada 174”, a cena de introdução se dá em torno da dramática expulsão de Marisa da favela e o despedaçamento de sua maternidade, a qual, durante todo o filme, tenta recuperar, restituir,

retomar o sentido arrancado de seu peito. Ao final do filme, ao pé do caixão do filho que sentia ser seu, reencontra o Alê esquecido, o Alessandro perdido que renasce em outro rapaz, um filho que, por um viés um tanto perverso, continua possível.

No nível da estrutura dramatúrgica do filme, as personagens Cleuza e Marisa parecem formar um eixo que guia a narrativa, criando um certo campo de gravitação no qual as histórias de cada personagem se organizam e não se perdem. Mas, também num nível das representações das duas mães em cada uma das histórias, tanto Cleuza como Marisa desempenham, com diferentes efeitos, o papel de esteio moral e afetivo dos filhos, que a todo tempo, nas relações perigosas e contagiosas com mundo, podem perder o rumo de suas vidas. Ambas as mães explicitam o medo de ter um filho bandido e cada uma a seu modo age sobre o comportamento dos mesmos de forma a inibir essa ameaça constante. Marisa, nas suas cartas tão cheias de amor, nos seus gestos emocionados de afeto, na sua delicadeza e firmeza de caráter, busca salvar Sandro de sua vida marginal, redimi-lo de seu passado de pecado. Afinal, para ela, todas as coisas erradas que aconteceram na vida do suporto filho tiveram como causa o seu passado obscuro na favela, a má criação dada por Meleca e sua gangue a Sandro e, por fim, a sua ausência por tantos anos. Mas Marisa não aceita mentira nem filho bandido e o laço fica tão rígido que se parte. Sandro rompe com aquela última possibilidade de mudança através do pertencimento a um universo regrado e estável e acaba se perdendo definitivamente.

Cleuza, diferentemente de Marisa, sabe jogar com o movimento inevitável do mundo – ela sabe que os filhos precisam aprender a ganhar o mundo, mas sem se perder. Ela é uma espécie de pai-mulher/ mãe-homem, ela também valoriza o seu lugar no mundo como indivíduo independente, sem se confundir inteiramente na identidade muitas vezes anuladora de “mãe”. Ela fica contente ao saber que Reginaldo brigou na escola para se defender (coisa que talvez um pai achasse mais louvável do que uma mãe) e, ao mesmo tempo, afaga maternal e carinhosamente o “seu neguinho”. Em outros momentos, lida de homem para homem com os rapazes, bate, xinga e grita palavrões imbuída de uma energia incisiva, precisa na sua autoridade, oscilando entre a delicadeza do toque sensível de uma mãe compreensiva e amorosa e a agressividade reativa de um pai que tem a ascendência desrespeitada, que pune com rigor o mau comportamento dos filhos, que precisariam ser colocados na linha. Por outro lado, o laço que ela estabelece entre os filhos é elástico, flexível. Eles vão para o mundo, experimentam as possibilidades que surgem, testam-se, desafiam a sorte, mas sempre retornam para casa. Mesmo em relação ao filho menor, sobre quem ela poderia exercer mais controle, Cleuza presta-lhe um ato final de desprendimento, de libertação, ao entregar-lhe a imagem do pai restaurada, correndo o risco de perder um pouco do seu foco de autoridade e empurrá-lo para um outro lugar.

Os pais possíveis que surgem nos filmes se apresentam como falta, ausência, abandono ou, ainda, como antagonistas brutais. No caso de Sandro, a ligação com seu pai, ou qualquer figura paterna em potencial, simplesmente inexiste. Ele é refratário a qualquer filiação, ele não reconhece nenhuma

autoridade a qual possa de bom grado se subordinar. Seu primeiro pai possível no filme, o tio de São Gonçalo, tratava-o como um delinquente nato que não pertencia àquela casa. O marido de Marisa, o pastor Joziel, via nele uma ameaça à família que queria construir com sua mulher; Sandro, ali, era um marginal que mais cedo ou mais tarde lhe roubaria o seu patrimônio. Praticamente todos os homens que passam pelos caminhos de Sandro o tratam com extrema violência, numa relação de oposição radical com as mulheres do filme, que buscam encontrar nele alguma abertura para o afeto – Soninha, Walkíria, a mãe assassinada, a tia, Marisa e até mesmo as suas reféns do 174 tentam localizar na figura atroz de Sandro algum acesso ao diálogo, à compreensão.

No caso de “Linha de Passe”, apesar da questão da falta ou desconhecimento do pai estar em primeiro plano, ela se dá sem a contundência que ganha na vida de Sandro. O pai aqui surge como uma miragem, um sonho vago, uma lembrança meio desbotada. Da parte dos meninos mais velhos, filhos de um mesmo pai de quem não temos quase nenhuma informação, a referência a ele surge por conta das provocações de Reginaldo, que dispara contra os irmãos: “meu pai é preto, mas pelo menos não sou filho de corno”. Diferentemente do filho menor, os três mais velhos não querem se reapossar desse pai. Eles encontram essa referência nas suas relações individuais nos meios que freqüentam. Daria tem seu treinador, Dinho, o seu pastor. Dênis, por sua vez, tem um filho para criar e observa-se repetindo a mesma história de ausência do pai. É em Reginaldo que a questão do desamparo paterno se destaca. A sua obsessão é reconhecer-se num pai, um pai negro em uma família branca. Os dramas

se resolvem – ou se transformam – pela superação dos pertencimentos ilusórios, pelo rompimento com as sutis ou gritantes relações opressivas que comprimem o espaço de ação e sufocam a expressão de cada uma das personagens, as quais conquistam uma nova dimensão individual.

Em ambos os filmes, o enfoque que se elege – que perpassa cada tomada – é o da singularidade e complexidade de cada pessoa, de cada trajetória, de cada pequena escolha, de cada microcosmo que penetramos guiados pela cadênci a da respiração e silêncio de cada personagem, acariciada pela câmera. Esse foco no indivíduo, e todo o universo de fatores que o constitui e são por ele produzidos, nos revela uma dimensão que ultrapassa a discussão dicotômica entre, de um lado, a força dos determinismos sociais, psíquicos, ideológicos, e, por outro, o poder de superação do indivíduo frente às dificuldades da vida, a partir de uma concepção voluntarista segundo a qual o sujeito tomaria decisões livres de intervenções, baseado na sua racionalidade. Por esse viés, os filmes conseguem superar as estereotipias que associam mecanicamente pobreza e criminalidade, que banalizam o jogo dinâmico de forças e as ricas camadas de significados que se renovam a cada novo encontro entre os sujeitos representados. Os filmes trazem para primeiro plano os dramas pessoais, íntimos, recônditos e de muitas nuances vividas por cada um deles nas imediações das relações produtivas com os outros sujeitos e com o mundo. E as duas histórias, ao privilegiarem a abertura de possibilidades reflexivas, sensoriais e imaginativas, se distanciam das propostas fílmico-representacionais que se fecham na resolução artificial e forçosamente moralizantes das equações em cena apresentadas. Não há, em

nenhum dos casos, uma discussão verticalizada em torno das origens da violência ou de uma busca de justificativas, de qualquer natureza, dos atos praticados ou negligenciados pelas personagens. Os filmes retratam os percursos de cada sujeito, dentro de um determinado recorte temporal, em relação a um emaranhado de outros acontecimentos evidentes e implícitos. As personagens nos mostram que apesar de se avistar o horizonte, é preciso estar ciente de cada passo, é preciso saber se equilibrar num chão movediço, imprevisível, que se conecta ao movimento do outro, que pode ou não passar a bola. Em cada filme, as subjetividades constituem-se menos em “identidades” do que em um complexo campo de interações, um conjunto de agenciamentos em processo. Os filmes indicam que os sujeitos não poderiam ambicionar a uma garantia de permanência, a uma referência sólida de pertencimento, e nem, por outro lado, afirmar uma autonomia pura e simples, uma soberania autocentrada em torno de seu desejo e intenções individuais. Todas estas suposições, tão caras ao indivíduo contemporâneo habitante das grandes cidades, se mostram frágeis ou mesmo simplificadoras diante dos deslocamentos de Sandro e das transgressões dos filhos de Cleuza.. Não obstante, essa desilusão não necessariamente resvala num pessimismo niilista. Essa percepção pode, ao contrário, nos liberar para um olhar mais amplo sobre novas possibilidades de se pensar o fluxo da vida no qual todos nós estamos enredados.

Links referentes ao filme “Linha de Passe”

Site oficial - www.paramountpictures.com.br/linhade passe/

Críticas e resenhas

http://www.omelete.com.br/cine/100014907/Linha_de_Passe.aspx

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u403242.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml>

<http://br.cinema.yahoo.com/filme/15249/critica/9957/linhade passe>

<http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/e5b529c83e556d057e91c2.html>

http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/05/17/walter_salles_brasil_se_explica_pela_ausencia_cronica_de_um_pai_1316810.html

http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/05/17/linha_de_passe_desventuras_e_esperancas_da_juventude_brasileira_em_cannes_1316904.html

http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/05/16/entrevista_brasil_boleiro_e_inventivo_inspira_walter_salles_1316202.html

http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=linha_de_passe_1&more=1&c=1&tb=1&pb=1

http://www.interney.net/blogs/filmesdochico/2008/09/01/linha_de_passe/

<http://cinefilos.interativo.org/filmes/2008/09/linha-de-passe/>

<http://www.revistamoviola.com/2008/09/13/linha-de-passe/>

http://www.new.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_3/2008/09/05/ficha_critica.id_sessao=3&id_noticia=2462/ficha_critica.shtml

Links referentes ao filme “Última Parada 174”

Site oficial - www.ultimaparada174.com.br/

Entrevistas e cenas - <http://video.globo.com/Videos/Busca/0,,7959,00.html?b=ultima%20parada%20174>

Bibliografia

AFONSO, Carlos Alberto. O poder do adeus na Central do Brasil. In: In vitro, in vivo, in silício: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. AMARAL, Leila & GEIGER, Amir (org). pp 57-86. São Paulo: Attar Editorial, 2007.

MENEZES, Paulo. Representificação: As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 18, nº. 51, pp. 87-191. São Paulo, 2003.

PIRES CANIATO, Maria Ângela. Violências e Subjetividades: o Indivíduo Contemporâneo. Revista Psicologia & Sociedade, nº 20 (1), pp.16-32 . Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

RAMOS, Paulo Roberto. A imagem, o som e a fúria: a representação da violência no documentário brasileiro. Revista Estudos Avançados, 21 (61), pp. 221-239. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIVERA, Tânia. Cinema e pulsão: sobre “Irreversível”, trauma e imagem. Revista do Departamento de Psicologia, v. 18 nº 1, pp. 71-76. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROCHA, Décio. Produção de Subjetividades: a lição em O homem que copiava. Revista

DELTA, 23 (1), pp.97-126. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

XAVIER, Ismail. Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. Revista Novos Estudos, nº 75, pp. 139-155. São Paulo, 2006.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2^a edição, 1999.

The many faces of Buenos Aires: migrants, foreigners and immigrants in contemporary argentine cinema (1996-2008)

Carolina Rocha

...resulta obvio que un Obelisco cercado por McDonalds, Wendy's, Burger King, Toshiba et al es un signo de los tiempos, la Sión neoliberal de fines del siglo XX. Ha sido la Reina del Plata remade o renamed in Korea, tal vez?

Edgar O'Hara⁷

Buenos Aires, the Paris of South America, as it is usually referred to in travel guides and books that are targeted to an international audience, has strived to be considered a developed and forward-thinking metropolis since becoming Argentina's capital in the nineteenth century. Indeed, because of

7 - It is obvious that an Obelisk surrounded by McDonalds, Wendy's, Burger King, Toshiba et al is a sign of the times, the neoliberal Sion of the last decades of the twentieth century. Has the Queen of the Plate been remade or *remade o renamed in Korea* perhaps? (My translation) (Fondebrider 367).

the prosperity that the country enjoyed after 1880 as a supplier of raw materials for European markets, some areas of Buenos Aires were built following the layout of the French capital. Consequently, boulevards, parks and sprawling green areas helped to modernize the city, providing it with a resemblance to Paris. In addition, the Argentine upper classes added French flavor to the city by building petit-hotels and palaces as their urban residences.

Nonetheless, Buenos Aires' development was far from homogeneous: the influence of the local elites' tastes was reduced to what today is known as Barrio Norte, Recoleta and Palermo, three neighborhoods located north of Buenos Aires' central Plaza de Mayo, the political and bureaucratic heart of Argentina. Towards the south, the neighborhood of La Boca also began to thrive in the 1880s as the destination for the thousands of poor European immigrants. Mainly of Spanish and Italian origin, these immigrants established their residence during the first years in the country in the *conventillos*, affordable multi-family housing. Despite this uneven and spontaneous growth, Buenos Aires was gaining importance among other cities in the world. The city' status and standing was cemented in 1910, when the country celebrated its first hundred years of independent life. As heads of states and crowned princes arrived in Buenos Aires, poets and intellectuals celebrated its prosperity and development by penning works that spoke of its grandiosity. These "official" snapshots gradually contributed to make Buenos Aires city a refined metropolis.

This univocal depiction of Buenos Aires as an enlightened urban center was, however, challenged during the twentieth century.⁸ For example, Julio Cortázar's short story "Casa Tomada" (House Taken, 1951) alluded to the eruption of Argentina's lower classes in the *porteño* stage. For Cultural Studies scholar Laura Podalsky, "the city was a key site of social struggle and the object of significant cultural debate in the 1950s and 1960" (5). Podalsky studies films and literary fiction that depict Buenos Aires as a site of tensions between members of the oligarchy and other social actors after the defeat of Peronism in 1955; examples of this are novels such as Beatriz Guido's *La casa del angel* (1954) and *Fin de fiesta* (1957), which were both made into films by Leopoldo Torre Nilson. In the early 1970s Luisa Valenzuela's collection of short stories "Aquí pasan cosas raras" (Strange Things Happen Here, 1975) set in Buenos Aires, represented it as a city torn by ideological and political divisions, where people were being disappeared. Later, in the earlier 1990s, years after going into exile, writer Tununa Mercado examined upon her return to Argentina, Buenos Aires' familiar places as *lieux de mémoire*, reservoirs of her private memory in her novel *En estado de memoria* (In State of Memory, 1992). For Mercado, the city's landscape spoke of the absent voices and the scars which resulted from state-sponsored violence. For the most part and up until the last decade, Buenos Aires was able to maintain its status as an enlightened

8 - Juan Jose Sebreli explains Buenos Aires' decadence, "La fecha de mediados del siglo XX como comienzo de la degradación de la ciudad no es arbitraria. El agotamiento del modelo agroexportador, la crisis del modelo de sustitución de importaciones y, como consecuencia, el final de la retribución de ingresos a favor de las clases populares fueron el punto de inflexión" (246).

city that frequently gathered world famous visitors and that offered tourists and local residents alike an animated nightlife full of options, ranging from upscale shows at the theaters of Corrientes Avenue to quaint performances in small canteens and unassuming bars.

Nonetheless, in the last decade of the twentieth century, Buenos Aires' characterization as a refined city was interrogated in several films. Argentina's capital city had to adapt in the early 1990s to a free-market economy, just as the rest of the country had to do. This shift in economic paradigms had crucial consequences for the ways life in the city was both lived and perceived. On the one hand, the less prominent role of the state was seen as the city's descent into a chaos that primarily affected the lower and middle classes. Indeed, the urban poor were left to survive for themselves, usually resorting to crime as manual work became a thing of the past, and many were impacted by high unemployment rates (Sebreli 191). The middle classes experienced a loss of social status and purchasing power while also facing less safety as crime rates escalated. On the other hand, Argentina's insertion into global life also implied an increased mobility between Argentines who chose to immigrate, and foreigners who arrived in Buenos Aires expecting to find a first-class city in which to thrive. Whether looking for business or work, Buenos Aires deeply fascinated foreigners as a city full of opportunities, now totally immersed into a capitalist order.

Parallel to Buenos Aires' integration into a global system, its status as a leading cultural space

was also reaffirmed. Global cities are, for sociologist Saskia Sassen, “also particular sites of production” (5). While Sassen stresses the production of specialized services and financial commodities, my present study highlights the city, in this case Buenos Aires, as a place of production of cultural representations. For instance, in the mid 1990s a new generation of Argentine filmmakers began to make their presence felt in both local and international film festivals presenting new portrayals of the city. For many of these filmmakers, the representation of Buenos Aires entailed debunking the myth of the “Paris of the South,” an idea that was carefully maintained during the twentieth century. These filmmakers saw Buenos Aires as a multicultural city that both attracted and was simultaneously implacable to people from different origins and ethnicities. This paper examines the ways in which Argentine filmmakers have captured these multiple impressions of the city by depicting it as a modern yet problematic metropolis. As I will demonstrate, this perception of Buenos as a city with multiple faces has, in part, been possible because of an increased awareness among these emerging filmmakers about difference as embodied by a diverse population. Hence, I begin my analysis by briefly alluding to multiculturalism as a common denominator of the films that I examine.

On multiculturalism, neo-liberalism and contemporary Argentine cinema

Philosophy scholar Charles Mills explains that the term multiculturalism emerged in the 1970s

to refer to Canadian and Australian governmental policies that sought to benefit minority groups. Since then, the term has evolved and been used in a variety of circumstances. The policies derived from multiculturalism have been felt in many parts of the world have particularly targeted underprivileged groups. For example, Donna Lee Van Cott asserts that, “in Latin America multicultural policies focus almost exclusively on the situation of indigenous groups” (272). According to Mills, in the context of ethnicity and race, multiculturalism, “implies the recognition that the world is constituted of many peoples and cultures, of different races and culture, all of whom are deserving of respect” (90). Taking Mills’ definition as a point of departure, I will use the term multiculturalism to refer to the interest exhibited by Argentine filmmakers to depict a city whose inhabitants belong to multiple ethnicities and nationalities. But before engaging in the examination of Buenos Aires in films, it is worth pausing to consider the relationship between neo-liberalism and multiculturalism and its impact on contemporary Argentine cinema.

In the 1980s, the Washington Consensus sought to jumpstart Latin American economies by reducing the size and programs of the welfare states that had been in place since the 1940s and 1950s. The implementation of these policies meant that Latin American states, albeit in different ways, had to reduce their spending for education, public health, the building and maintenance of infrastructure, and more importantly, “subsidies for the most disadvantaged and vulnerable groups” (Huber, quoted in Lee Van Cott 282). At the same time, during the 1990s—the decade in which neo-liberal economic policies reversed the redistribution of wealth—ethnic minority groups were granted more legal and constitutio-

nal rights as a way to make up for lost economic benefits. Certainly, the expansion of neo-liberalism corresponded to the dissemination of both multicultural policies designed for the indigenous people, and multiculturalism, understood as an awareness of the cultural diversity brought about by people of different ethnic backgrounds and nationalities. Thus, the development of multiculturalism in Latin America is inextricably linked to neo-liberalism and the inception of this region into a global stage. But, what, if any, is the connection between neo-liberalism and Argentine films that depict urban spaces, particularly Buenos Aires, as a multicultural metropolis inhabited by foreigners, migrants and immigrants?

The implementation of neo-liberalism deeply affected national cinema. For instance, when state subsidies were slashed in the early 1990s, the Institute of Argentine Cinema (ICA) lost a considerable portion of its state funding that was used to provide credit lines and support for national film production. The number of released Argentine films decreased abruptly between 1989, the year in which neo-liberal policies were first introduced and 1994. This situation prompted the state to backtrack from its initial reduction of financial support. In 1994, law 24 377 was passed, and as a result, the collection of taxes paid at the time of the consumption of visual products was used to create a fund that would support national films. Moreover, commercial and established filmmakers resorted to co-productions as a way to finance their films. Because of Argentina's long-established ties with Spain and the formation of the Ibermedia consortium administered by this country, many co-productions were possible thanks to Spanish funding. Furthermore, this internationalization of funding for national film productions coincided with a more

noticeable part played by foreign investors in the national economy. These foreigners constitute one of the types of faces of Buenos Aires that are represented in contemporary cinema. The other two groups belong to migrants, a term I use to refer to Argentines from the provinces and neighboring countries such as Paraguay and Bolivia, and immigrants who are the established residents of Buenos Aires, either foreign-born or descendants of immigrants but who are permanent occupants of the urban landscape.

The representation of foreigners, migrants and immigrants in contemporary Argentine cinema set in Buenos Aires exhibits awareness about the effect of multiculturalism, concerned as I mentioned earlier, with the variety of ethnicities and backgrounds of people who populate the metropolis. It also shows an interest in capturing the different ways in which these groups fare in Buenos Aires. As the city is shaped by its adoption of a free-market economy, so are its inhabitants, who must now adapt to a competitive late capitalist economy. Foreigners seem to be the better able to deal with Buenos Aires—or at least to survive it without dying in the attempt—than migrants and immigrants who are usually marginalized, and thus victims of urban violence.

Taken City: Migrants in Buenos Aires

In 1998, *Pizza, Beer and Smokes* (*Pizza, Birra y Faso*) directed by Adrián Caetano & Pablo

Trapero was released.⁹ Hailed as an innovative film for its use of non-professional actors, shooting on location and hand-held camera, *Pizza, Beer and Smokes* follows a group of drop-out teenagers who are victims of the social decomposition of the family that has traditionally been an environment of authority and moral support. Among the teenagers, there is El Cordobés (Héctor Anglada), whose nickname refers to an inhabitant of Cordoba, a province located in the center of Argentina. What is perhaps more interesting about this character besides his accent that marks him as a nonnative of Buenos Aires, is his dark skin, which also signals traces of indigenous ancestry. El Cordobés epitomizes the recently arrived migrant who moves to Buenos Aires to flee the poverty of his place of origin. However, amid a tightened economic job market, this character and his teenage friends lack the skills to “make it” in the city. Thus, they roam Buenos Aires, looking for short-term survival based, as the title anticipates, on the consumption of pizza, beers and cigarettes, merchandise for short-term satisfaction.

Pizza, Beer and Smokes presents a portrayal of the city, in which these petty criminals resort to shoplifting. More importantly, the film shows how these marginal characters have invaded not only the peripheral areas of Buenos Aires, but also its most iconic places. There is a particular scene in which these teenage characters trespass the boundaries of a fence that surrounds the Obelisk. The Obelisk constitutes a majestic symbol of Buenos Aires’ existence, for it was built to commemorate the five hun-

9 - *Pizza, Birra y Faso* received several awards: the Silver Condor given by the Argentine Film Film Critics Association and awards for best screenplay, best director and best at the Gramado Film Festival and the FIPRESCI at the Fribourg International Film Festival.



El Cordobés and Buenos Aires' cityscape.

dred years of its foundation in 1936. Moreover, it is situated in the “widest avenue in the world,” the 9th of July—whose name celebrates the day of Argentina’s independence. In *Pizza, Beer and Smokes*, the young characters are shown as oblivious of the cultural significance of this monument as they hang out around it unaware of its history. Hence, the teens transform the Obelisk into a rest area where they kill time eating, drinking and smoking.

If the characters of *Pizza, Beer and Smokes* turn their backs to the city, Buenos Aires also rejects them. The city’s fast-paced rhythm, captured through the fluidity of the traffic around the intersection where the Obelisk is located, suggests its impenetrability from the perspective of its new residents. The city continues with its business as usual despite the arrival of these new inhabitants. Hence, Buenos Aires appears as an inhospitable place for these young characters, who lack both clear goals in life and the skills to participate in a global economy. For them, Buenos Aires is a grinding machine. The city’s indifference propels El Cordobés and his pregnant girlfriend Sandra (Pamela Jordán) to look for a more welcoming place in which to start anew. But El Cordobés, singled out as a criminal and chased by the police, is shot before he can make it to the boat which would take him to Uruguay. Thus, the final scenes metaphorically equate Buenos Aires as a tomb, where low-income migrants fail to integrate to the city’s life, and as a result, they perish.

Two other films, *Bad Times*¹⁰ (Mala época, 1998) and *Bolivia*¹¹ (2003) also present a merciless depiction of Buenos Aires from the point of view of poor and dark-skinned migrants. These characters arrive to the city with hopes of forging a stable present and a bright future, but instead they become casualties of the city's relentless pace. For Argentine historian Adrián Gorelik, *Bad Times* "más que mostrarla, la película es esa ciudad" (159). The film's fragmentation and dark tone resemble the city as perceived by immigrants and migrants. Directed by Mariano de Rosa, Rodrigo Moreno, Nicolás Saad and Salvador Roselli, all film students from the University of Cinema,¹² *Bad Times* presents four segments illustrating life in contemporary Buenos Aires, two of which are related in the depiction of migrant and immigrant workers. According to literary critic Fernando Reati, the different stories are united by their reference to "neo-laboralismo" a term coined by Kesselman that Reati interprets as "the application of the neo-liberal model to work relations" (190). Neo-laboralismo stands not only as a new conceptualization of work, which emphasizes both the efficient use of labor, but also the temporary nature of work.

10 - *Mala época* won several awards: the FIPRESCI as Best Latin American Film in the Mar del Plata festival and the audience award in the Toulouse Latin American Film Festival of 1999.

11 - *Bolivia* garnered several awards: Rotterdam International Film Festival, a Silver Condor as the best screenplay given by the Argentine Film Critics Association, a FIPRESCI at the London Film Festival, an award for film made in Spanish at the San Sebastian Film Festival and a Young Critics Awards at Cannes in 2001.

12 - The Universidad del Cine, a private institution, was founded in 1991 and its current president is Manuel Antín a former filmmaker.

In the first segment of *Bad Times*, Oscar moves to Buenos Aires so as to leave behind a dead-end job in the countryside, but he soon realizes that surviving in the city is not an easy task. Without work or friends, he indolently spends his days in his simple rented room, waiting for a work offer to materialize. Oscar is confined to a minimal space in a place where he expected to be liberated from tedious work. Multiple takes show him on his balcony surveying the city below, but unable to integrate into its rhythm. For this character, the city is a space that appears unapproachable. As his economic situation worsens, Oscar resorts to stealing money from a neighbor, an action that may indicate that his lack of other plans or venues for survival. When the neighbor discovers the robbery, a physical confrontation ensues between the two, and as a result the neighbor dies. Left with a corpse that needs to be disposed, Oscar continues to experience Buenos Aires as a labyrinth that entraps him.

Confirming his impression of Buenos Aires as an unwelcoming environment, the city seems to come alive to thwart Oscar's frantic search for a place where to get rid of the body. Reati has summarized the portrayal of the Buenos Aires in *Bad Times* as follows,

This Buenos Aires is thus the antithesis of the city envisioned by modernity during the first era of Peronism in the 1940s and 1950s, which offered work to the "*cabecitas negras*"—people recently arrived from the country who migrated to the city looking for work, at a time when industrial jobs were plentiful. This Buenos Aires has now become a monster of a thousand faces—all different, all alike—that no

longer opens its welcoming arms but rather expels everything: cadavers, immigrants, and hopes. (191)

The depiction of Buenos Aires as a tomb and trap does not leave room for ambiguity. The city is now seen as a dangerous milieu, particularly for migrants.

Bad Times also presents Buenos Aires as an equally unfriendly environment for immigrants. Consequently, this idea is expanded in the second segment that revolves around Omar, a Paraguayan worker employed at a construction site.¹³ One day he sees a beautiful woman whom he mistakes for the Virgin and she communicates with him in Guaraní, encouraging him to remember who he is. The unexpected message strikes a chord in the simple life of this character. Given the apathy of the city and his isolated existence at the construction site, the message in Guaraní helps Omar to reconnect with his life in his country of origin. At the same time, his ability to understand this language marks him ethnically and presents him as a different Other, prone to be victimized in the metropolis. Omar's otherness is reinforced by the name-calling to which he is subjected as a character says, "Talk f--- Paraguayan." When Omar keeps wondering about the message received, his supervisor mistakenly interprets his distraction as an instance of a potential strike, and hopes to discipline him by calling members of the union. A fight takes place, and as a result, Omar is badly injured. Disabled for life, the final takes show him still trying

13 - The choice of similar names Oscar and Omar may seem to highlight that these poor, marginalized characters who are suppliers of cheap labor, are interchangeable in a neo-liberal.

to decode the Virgin's words. Omar was freed from manual work, but at an unusual high price for him. Paradoxically, the message that stressed his ethnic affiliation triggered a series of events that left him marginalized, despondent and alienated in Buenos Aires.

Bolivia also exhibits the danger that the city hides for those dark-skinned migrants, who come from neighboring countries such as Bolivia and Paraguay.

Shot in black and white and with a hand-held camera, *Bolivia* strives to confer a degree of verisimilitude to the plight of Freddy (Freddy Flores) and Rosa (Rosa Sánchez), a Bolivian and Paraguayan immigrant respectively. Both meet at the bar where they work, amid hostile customers who resent their presence in a Buenos Aires where jobs are hard to come by and where cheap labor is seen as a privilege for the *porteños* who frequent the bar. For Ignacio Lopez Vicuña, these angry customers are:

characters [who] ‘see’ the superficial effects of neo-liberalism: they see each other losing jobs, falling into debt, being unable to make ends meet. They also see immigrants taking “Argentine” jobs and they see themselves being demoted to the same category as immigrant workers. (5)

The myopic vision of the native-born characters unnecessarily pits them against the immigrants,

who lead lives marked by sacrifice, abuse and deprivation.¹⁴ This conflict shapes the characterization of Buenos Aires as a city, where dog eats dog. Even spaces like the bar, that were previously areas of common socialization, are now microcosms of the tensions and divisiveness that affect both the long-time residents of Buenos Aires and its newly-arrived immigrants. As the other films where immigrants from neighboring countries attempt to make a living in Buenos Aires, *Bolivia* also ends with a representation of a metropolis, figuratively and literally, expelling the immigrant. Freddy is murdered in an act of violence that speaks of the helplessness and chaos that besieges the formerly enlightened capital city. His place will probably be occupied by another immigrant, whose life will be as threatened by the climate of individualistic survival as his was.

So far I have been talking about films that belong to the same kind of aesthetic, known as Nuevo Cine Argentino. These films have been directed by male filmmakers belonging to the same generation (born in the late 1960s and early 1970s) and they represent Buenos Aires in a similar fashion. The next film in my analysis was directed by María Victoria Menis (1954) who, although does not belong to the Nuevo Cine Argentino, provides a depiction of Buenos Aires and its migrants that continues to represent the city as ridden by crime and in which migrants lose their lives.¹⁵ *Little Heaven* (El cielito, 2004) nar-

14 - Natalia Jacobovis has characterized the lives of these immigrants, indicating that, "Freddy is the object of derogatory and racial slurs by the bar patrons. Rosa is sexually harassed by some of them and also by Don Enrique." (14)

15 - María Gabriela Copertari has correctly identified that the film presents social exclusion as a result of racial and class violence. (3)

rates the personal journey of Félix (Leonardo Ramírez) from Argentina's northeast to the capital city.¹⁶ In that journey, Félix hopes to redeem himself from a criminal past in the promising capital city. He carries along Chango, a baby he met while working in a farm and whose family disintegrated, intending to be his provider, a hope that soon evaporates due to his inability to navigate life in the city.

Félix's arrival in Buenos Aires is marked by the political demonstrations organized by the *pique-teros*, groups of underemployed or unemployed people who demand social welfare from the state. This scene speaks eloquently of the tense environment that permeates city life as the underprivileged fight for few available resources. It also conveys the idea that Félix hopes to succeed in an already crowded arena, where each person battles for his/her own survival. Within this context, it is not a surprise that the protagonist is robbed. Without money or a support network, he is forced to camp in parks and he is later recruited by an adolescent criminal who shoots and murders a man. Félix, who witnesses the crime and shares the same ethnic traits of his criminal "boss," is also killed. Consequently, this character becomes another victim of the cutthroat atmosphere of Buenos Aires during neo-liberal times. For María Gabriela Copertari, the ending of *Little Heaven* clearly points to the fact that "migration/ immigration as a condition of possibility for finding work, for escaping from the world of crime, has vanished in the face of total exclusion" (16). This is particularly true with the representations of migrants and poor immigrants

16 - *Little Heaven* won the FIPRESCI 2003 at the Havana Film Festivals and four awards at the San Sebastian Film Festival.

in Buenos Aires of the 1990s; those who arrive looking for opportunities of work as a means of survival are systematically denied that right, and as a consequence, die or become incapacitated in the city.

Businessmen and Lovers: Foreigners in Buenos Aires

During the 1990s and following neo-liberal recipes, the Argentine state sought to reduce its size and expenses by selling many of the companies it owned. Foreign investors seized the opportunity to buy and modernize these companies by re-orienting them to yield dividends. For instance, Telecom and Telefónica received control of telecommunications.¹⁷ The same happened with gas, electricity, water and airlines.

Many of those investing both in these areas and also in film co-productions were Spanish. Low budget productions and commercial films depict these Spanish investors in a negative light as they become more visible in Buenos Aires. Unlike the representation of migrants that show them in streets and public areas, foreigners appear in interior spaces, as protected from the life of the city.

17 - Telefónica de Argentina SA (TASA) was established in November 1990 as the holding company for the telephone plant, assets, and business operations of the former state-owned telephone company, ENTel that covered the southern half of Argentina. (ITI) Telecom began operations on November 8th 1990 when the Argentine government through public international licitation granted it the telecommunications system of the North part of the country.

Directed by Daniel Burman, *Waiting for the Messiah* (Esperando al mesías, 2000) takes place in a Buenos Aires impacted by the rise of unemployment, lack of safety and impending financial crisis. Ariel, a Jewish *porteño*, wants to leave the predictable environment of his family and neighborhood and attempts to expand his horizons by looking for a job. As someone savvy in home video recording, Ariel applies for a position at a television channel, where he is interviewed by Baltasar (Imanol Arias), a Spanish manager. Baltasar's questions denote the following of a global business protocol in which the candidate is not only assessed for his experience and background, but also for his psychological profile. The scene of the interview is crucial to understand the unequal relation of power between the foreign interviewer and the Argentine interviewee. The latter appears so conscious of his lack (training, experience, confidence) that his characterization contrasts with the portrayal of the Spanish manager, who exudes self-assurance, knowledge and control of the situation.

However, Baltasar's depiction is also somewhat unflattering. As the quintessential global manager, he does not have a strong connection with the city, nor does he strive to have one. He is literally portrayed with his back towards Buenos Aires, ready to relocate as soon as a more profitable business comes his way. Another fact that shows his disinterest in Buenos Aires is his online dating, instead of immersing himself in the city's social life.

Spanish businessmen also appear in *Nine Queens* (Nueve Reinas Fabián Bielinsky, 2000) and

Bar El Chino (Daniel Burak, 2003). In general, these well-dressed and mundane characters are stereotypes with small supporting roles. They are in Buenos Aires to conduct lucrative business, either buying rare stamps as Vidal Gandolfo (Ignasi Abadal) in *Nine Queens*, or subcontracting services as Jesús (Ernesto Larrese) in *Bar El Chino*.[□] They have access to luxurious hotels and offices located in downtown Buenos Aires. However, they are transient figures, who come and go in a city full of life. Thus, they are represented as predators, who absorb and repatriate commodities from a city now integrated into global trade.

Spaniards are also presented as lovers in *Today and Tomorrow* (Hoy y mañana, Alejandro Chomsky, 2003) and *Heartlift* (Lifting de corazón, Eliseo Subiela, 2005). Both Raúl in *Today and Tomorrow* and plastic surgeon Antonio Ruiz (Pep Munné) in *Heartlift* are well-to -do men who fall for young Argentine women. Metonymically, these women represent Buenos Aires, the city that enchants and seduces these middle age men. This is particularly true in *Heartlift* when Antonio seems to loosen up when visiting canteens and quaint tango bars. He walks in stone-covered streets that seem to idyllically depict Buenos Aires as a place for nostalgia, love and lust. These scenes lack the tense pace that migrants and businessmen experience in the city. Instead, the city is redeemed in these takes as it is shown as the ideal location to establish bonds of love and friendship.

A foreigner as a lover also appears in *Inheritance* (Herencia Paula Hernández 2001). Peter

(Adrián Witzke), a young German student, arrives in Buenos Aires following an Argentine girlfriend. Lost due to the fact that his girlfriend has moved and he has a minimal command of Spanish, Peter is the stereotype of the hundreds of foreign students who have chosen Buenos Aires as a destination for study abroad since the early 1990s. Unlike the Spanish businessmen from the previously mentioned films, Peter is depicted as a pure, innocent soul who has to a hard time decoding the *porteño* ways. His is a journey not only within the city but also within himself. Peter arrives in love with an ideal, only to discover real love. In the process, he also discovers a Buenos Aires that he never imagined existed: one full of caring residents and friendly to foreigners. Thus, in *Inheritance*, the city welcomes this white European foreigner accepting him as a resident.

The City as Home: Immigrants in Buenos Aires

In several films, Buenos Aires is also depicted as the place where many ethnic residents have built a home for themselves. Descendants of immigrants or immigrants themselves, these residents have amalgamated to the city's rhythm. The city encroaches into their lives, but curiously, these immigrants shape their lives to keep up with Buenos Aires' movement and evolution. This depiction of the city as a chaotic yet endearing place has been spearheaded by director Daniel Burman. In his trilogy *Waiting for the Messiah* (2000), *The Lost Embrace* (El abrazo partido 2004) and *Family Law* (Derecho

de familia 2006) the leading character is Ariel, a young Jewish-Argentine, city dweller of Buenos Aires, who embodies the city's neurotic way of life. Whether he resists or accepts Buenos Aires, his life is molded by the urban and multicultural environment of the city.

The Buenos Aires that Burman depicts in *Waiting for the Messiah* and *The Lost Embrace* is anarchic, yet it is a place that many people call home, and one from which they cannot easily get away. Both films allude to the routes that led immigrants in their quest for a better future in Buenos Aires, their final destination. Nonetheless, these films also stress the roots that hold these immigrants and their descendants together as a community that encapsulates and replicates the phobias and spirit of the city. Therefore, it is fitting that, in these two films, Ariel lives in Once, a commercial neighborhood where many Jewish immigrants settled at the beginning of the twentieth century. Burman captures the close-knit friendships and solidarity that pervades the existence of the Jewish residents of Once.

While in both *Waiting for the Messiah* and *The Lost Embrace*, Ariel sometimes perceives this neighborhood as suffocating and limiting, Once, however, also represents the best elements of Buenos Aires. Urban life constantly intrudes the private realm; the city's traffic, economic crises, and unforeseen events, all impact and disrupt the plans of the Once residents. Nevertheless, Buenos Aires is also shown as what remains, that is to say, the place where the circle of life—marriages, births and deaths—takes place. The space that endures *par excellence* is the site of the *galería* (shopping mall), where *The*

Lost Embrace is set. The *galerías*, known as an urban space that became popular in the 1960s, “amplified the amount of street-level window displays by converting the first floor of buildings into pedestrian walkways” (Podalsky 7). Thus, the *galerías* symbolized increased consumerism, but in the 1990s they were deeply affected by the diminished purchasing power of Buenos Aires dwellers, with many going out of business. Consequently, Burman uses this space to underscore renewal and continuity as complementary dynamics that shape city life by focusing on the *porteño* residents and on the spaces that continually change in a city that endures and survives the passage of time.

A remarkable aspect of *The Lost Embrace* is its different perspective from the previously mentioned films regarding the inclusion of newly-arrived immigrants. For instance, these immigrants arrived from Asia and Latin America. Asians, whether they are from Korea or China, are shown as entrepreneurs and business owners, a fact that is highlighted by their location in a shopping mall in Once. Despite their limited Spanish language abilities, these immigrants are able to set up businesses and create job opportunities due to their cultural capital and financial resources. Like early immigrants before them, these recently-arrived Asians strive to build strong ethnic communities that serve as important networks in their new country of residence.

Unlike Asian immigrants, Latin American immigrants are depicted as isolated from their ethnic communities. In *The Lost Embrace*, Ramón (Juan José Flores Quispe) is the multi-tasking, office boy

who silently runs from one place to another.¹⁸ Without material assets, Ramón uses his body to work. Like in the aforementioned films, the ethnically marked immigrant from Peru in *The Lost Embrace*, is subordinate to lighter-skinned Argentines. However, I have chosen to refer to Ramón in this section because, unlike the previous representations of Latin American immigrants, he is integrated into the private, social and commercial life of the Jewish community. When a business deal needs to be settled, Ramón is chosen to represent the Makaroff family's side, thus showing him as a fundamental part of the family business. Another example of this type of integration is seen with Ariel's brother Paraguayan girl-friend. Thus, Burman playfully presents Asian and Latin American as the new Jews, those who are taking over and infusing fresh life to this traditional Jewish neighborhood. In this sense, Burman represents Once as a part of the city that still welcomes newcomers and that thrives due to its multicultural diversity.

Buenos Aires as home to immigrants is also the central theme of *Inheritance* which focuses on Olinda (Rita Cortese), an Italian woman who followed a lover to Argentina and decided to stay. Olinda is one of the most interesting characters in recent Argentine cinematography. She is the only female immigrant who is a longtime resident of Buenos Aires and is shown without a nuclear family. In addition, Olinda represents a community of Italian immigrants which, although one of the most sizable in Argentina, has not enjoyed considerable attention on the part of Argentine filmmakers. Consequently,

18 - Juan José Flores Quispe also appears as Ramón in *Waiting for the Messiah*.

her experience of the city and in the city constitutes a unique vantage point of view.

The diegesis of *Inheritance* shows Olinda experiencing a mid-life crisis triggered by the nostalgia of her homeland.¹⁹ Torn between her past and present situation, she feels frustrated with her life. Olinda has succeeded; she lives independently and is respected thanks to her hard work and ethics. But, her business, a very *porteño* family restaurant, roots her in Buenos Aires. Her “making it” in the city has been at the expense of her personal life. Hence, she perceives Buenos Aires as a demanding place that has not only required all her energies but has also imprisoned her at a moment when she longs to return to Italy. The appearance of Peter, a German student, makes Olinda revisit her personal journey, from immigrant to resident of the city. Moreover, Peter’s companionship, his challenges and small successes as he discovers a new city, convince Olinda that he can take over her restaurant’s management while she returns to Italy. The Buenos Aires of *Inheritance* appears as a city being constantly renovated by the arrival and departure of foreign people. The duration of their stay depends as much on the city’s ability to attract them as its ability to retain them.

Unlike Olinda, Spanish immigrant Liliana (Mercedes Sampietro), a character in *Common Places*

19 - This constitutes quite a departure from musical representations of Buenos Aires, here I am referring to tango songs that often times depict Buenos Aires as the place that inspires nostalgia and to which characters seek to return. Here I am thinking of “Caminito,” for instance, whose lyrics allude to a idyllic time.

(*Lugares Comunes*, Adolfo Aristarain, 2002) has lived in the city long enough to know about its poor areas. In the opening scenes, we see Liliana, whose only son now lives in Spain, volunteering and teaching literacy in a marginal area of Buenos Aires. As the film unravels, Liliana's life in a comfortable and well-located apartment is irremediably changed. Because her husband was coerced into retiring, the couple is forced to downsize; however, this couple view this plight as an opportunity that they seize to move the countryside. Liliana's life in contemporary Buenos Aires is only briefly shown, and the fact that she is a Spanish immigrant has more to do with the co-productions requirements than with a need to represent a Spanish immigrant. However, as with the case of Olinda from *Inheritance*, Liliana represents the Spanish immigrants who massively arrived in the first four decades of the twentieth century and who have not been extensively represented in contemporary Argentine cinema. Nonetheless, *Common Places* portrays contemporary Buenos Aires as a city that is a luxury for retired people with dwindling resources.

Conclusions

Since the early 1990s, Buenos Aires has been transformed by the inception of a free-market economy that allows the uncontrolled flow, not only of capitals and commodities, but also of human beings who migrate. Along with the implementation of neo-liberalism, there has been a growing aware-

ness about the rights of different minority groups, particularly those made up of different ethnicities and nationalities. Argentine filmmakers have adapted some of the ideas derived from multiculturalism by depicting the migrants, foreigners and immigrants who now inhabit Buenos Aires. By showing the multiple panoply of the different faces seen in contemporary Buenos Aires, the city is depicted as one that partakes in globalization, experiencing both the inclusion into the global world and its dark side: the marginalization and discrimination of certain ethnic groups.

The portrayal of the numerous people who converge in Buenos Aires render it as a complex city in which some groups fare better than others according to the survival of the fittest that late capitalism promotes. Dark-skinned migrants from the countryside and neighboring countries, such as Bolivia and Paraguay, are mostly shown in films by young and emerging directors such as Caetano, de Rosa, Moreno. All of these films present the discrimination that these migrants suffer as a result of xenophobia. Moreover, a tense economic situation contributes to make unemployed Argentines feel threatened by the arrival of these new workers that represent potential competition. In this context, migrants are repeatedly shown as helpless and innocent victims of cutthroat antagonism as they are either killed or rendered disabled, and both literally and symbolically expelled from the city. On the contrary, foreigners who arrive as managers or tourists perceive Buenos Aires in a different light. With money, these immigrants can gain access to secure spaces and luxurious hotels, where they can trade and conduct business. This depiction has been quite similar in either commercial films like *Nine Queens* or operas

primas like *Waiting for the Messiah*. Finally, Buenos Aires is also shown as the home to many Europeans immigrants who have arrived in the late nineteenth century and early twentieth century. New immigrants from Asia, particularly Chinese and Koreans, are also briefly presented as injecting new life in some traditional immigrant areas as well as changing the typical Westernized features of Buenos Aires, rendering a multicultural space, albeit not a harmonious multicultural melting pot.

Works Cited

Aristarain, Adolfo. *Common Places*. 2004.

Bielinsky, Fabián. *Nine Queens*. 2000.

Burak, Daniel. *Bar El Chino*, 2003.

Burman, Daniel. *Waiting for the Messiah*, 2000.

_____ *The Lost Embrace*, 2004.

Caetano, Adrian & Pablo Trapero. *Pizza, Beer and Smokes*, 1998.

Chomsky, Alejandro. *Today and Tomorrow*, 2003.

Copertari, María Gabriela. “Far From Heaven: On *El cielito*, by María Victoria Menis (2004)”
Unpublished.

De Rosa, Mariano et al. *Bad times*, 2000.

Fondebrider, Jorge. *La Buenos Aires ajena*. Buenos Aires: Emece, 2001.

Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires,
Siglo Veintinuo Editores, 2004.

Hernández, Paola. *Inheritance*, 2001.

ITI Executive profile: Telefónica of Argentina

http://www.pyramidresearch.com/store/pr_iti_tasa.htm accessed January 29th, 2009.

Jacokvis, Natalia. “Contesting Spaces, Contesting Discourses in *Bolivia*, by Adrián Caetano”
Unpublished.

Lopez Vicuña, Ignacio. “Postnational Boundaries in *Bolivia*” Unpublished.

Menis, María Victoria. *Little Heaven*, 2004.

Mills, Charles W. "Multiculturalism as/and/or anti-racism?" in Anthony Simon Laden.

Of gay caballeros and other noble heroes

David William Foster

“The Cisco Kid was a friend of mine.”

*(A song by War on their 1972 album, *The World Is a Ghetto*)*

[S]ome of the most interesting deployments of “queer/queerness” are related to the word’s ability to describe those complex circumstances in texts, spectators, and production that resist easy categorization, but that definitively escape or defy the heteronormative.”

*(Doty, *Flaming Classics* 7)*

Introduction

In 1889, less than ten years before the U.S. takeover of Cuba, José Martí found it necessary to answer, in the pages of the March 25, 1889 *Saturday Evening Post*, a column in the March 6, 1889 issue of the *Manufacturer of Philadelphia*, apparently signed by several prominent Republicans regarding the character of the Cuban people (Bejel 11). Although there are a number of, as Martí characterizes them, injurious criticisms of the Cubans, none is more stinging than the notion that the Cubans are “effeminate.” Martí defends his fellow countrymen against this charge by citing their resistance in the face of the hostile government of Spain and their efforts to gain independence, precisely part of the spectrum of reasons that motivate the American invasion in 1898.

This exchange, which is characterized in detail by Bejel (10-27), was related directly both to the growing debate in the United States at the time over the value of Cuba—the *Manufacturer* column is entitled “Do We Want Cuba”—and, after 1898, the matter of whether Cuba should become a permanent part of the United States. While Pérez, in *The War of 1898*, avoids dealing with what was clearly, to Martí (and to the inquiring Republicans), unquestionably a pressing matter, it is symptomatic of this sort of debate that nowhere is the matter of “effeminacy” usefully defined. The fact of the apposition of the word to the Cubans and, throughout the history of U.S./Latin American relations, to “Latins” in general,

makes it even more pressing to inquire into its semantic nonspecificity.²⁰¹

Moreover, the attribution of effeminacy to the Latin man works in tandem with the inverse proposition that he is oversexed, a macho with dangerous levels of testosterone poisoning and, therefore, always to be feared for his potential violence and as a potential rapist.

One assumes that the term “effeminacy” is being used in the sense of the definitions provided by a classic source like the second edition of *Webster’s New International Dictionary*: “Womanish quality unbecoming a man, such as softness, delicacy, or weakness” [1956 edition; orig. 1909). One could also do a minute tracking of its use over the centuries in the English language in the *Oxford English Dictionary*.

However, none of the prevalent uses of the terms in the nineteenth century and most of the twentieth century is useful in sorting out exactly what is supposedly covered by the term and precisely why there is allegedly a problem with effeminacy. That is, how does the word “effeminate” function as a word

20 - Rather than document each one of the points made in subsequent pages about Latin American masculinities and their intersection with the queer, I refer the reader to the literature survey, David William Foster, “Homoculturas latinoamericanas a partir de 1980,” which appeared in a special issue of the *Revista iberoamericana* devoted to Latin American lesbogay/queer culture. See also David William Foster, *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*. I have drawn heavily on the research on film and popular culture and intersections with the queer of Alexander Doty, Richard Dryer, Chris Holmlund, and Vito Russo although none of them makes reference to the texts discussed in this essay.

to describe not that which can be expressed via a chain of synonyms with a common core of semantic meaning, but as a code word used to evoke mostly that which it is not convenient to state clearly, both for presumably conscious reasons of decorum and likely unconscious reasons of semantic incoherence.

Thus, initially, it becomes imperative to attempt to factor out some of the contradictory meanings of the term. Certainly, the matter cannot simply be its function as a descriptor of a man who, for some reason or another and to one degree or another, adopts the tertiary sex characteristics of those social subjects accepted, in an unanalyzed fashion, to be women. Such tertiary sex characteristics refer to features of voice, physical bearing, dress, and language (some features of grammar, but mostly the use of lexical items and, definitely, the inappropriate use of pronouns and predication). These major features constitute a cluster of visible traces that allow for the observer—specifically, the observer with a vested interest in the semiotics of the body, such as the agents of nineteenth century public hygiene who came to work in tandem with the guardians of religious morality—to identify a specific social subject as marked by effeminacy.

Yet, once again, all of this begs the question as to why such an operation of identification has social meaning: why, in effect, does it matter? Martí's response provides us with one possible clue: that such an attribution is so injurious to Cuban men because it contradicts the manifest virility of those who have so valiantly resisted a hostile Spanish government. And it is, indeed, this virility that will enable

Cuban men, once free of the Spanish yoke, to construct the great Cuban nation. It is no accident that the question of virility=courage; effeminacy=non-courage will reemerge almost a hundred years later in the context of the Castro Revolution and the need to count on virile men (and therefore, with no questions asked, either to “virilize” the effeminate men or to expunge them completely from civil society; this history is covered by Lumsden).

If virility in this case is a synonym of courage and if by effeminacy one understands the subtraction, up to the extent of total absence, of courage, what is at issue is both a particular model of manliness and the threat to that manliness of any encroachment from the antithesis of manliness, which is womanliness. What becomes at issue, at least in a first instance, is the privative nature of courage (and related overlapping and intersecting virtues of patriotism, stoicism, fortitude, responsibility, bravery, and so on) and the implication that such virtues are totally—or, at least, significantly—lacking in women, a correlative of other characteristics of women that can be neatly summarized in the assertion that she is the “daughter of Eve,” who one must always bear in mind was the cause of the man’s fall from grace.

In terms of the stark sexism one can attribute to the unreflective voice of, in this case, late nineteenth-century masculinist discourse, a man is virile to the extent that in each and every detail of his life he refutes what is paradigmatically established as womanly because that is the terrain he has wrested from Eve’s original sin. Moreover, since the effort to overcome Adam’s weakness in giving in to Eve’s

temptation, the struggle for manliness is unstinting, unrelenting, and irreducible. And herein lies an important point to be made about the virility at issue in Martí's protestations: it is an ongoing project (in this case, one that parallels the ongoing project to free Cuba from the Spaniards), while effeminacy is static and, indeed, regressive in nature.²¹²

In these formulations, which swirl around the presumed correlation between manners of being in the world (such as those of men who wear flashy and/or colorful clothing), the ability of men to conduct energetically the business of state and society (such as the independence struggle and, subsequently, nation building) appears to be fundamentally at issue. The matter of sexuality, understood as an erotic program, is never mentioned. Yet it is always and ever the shadow that haunts the primary attribution of effeminacy. This is so because, as Freud was theorizing at about the same time Martí was constrained to defend his countrymen against charges of effeminacy, sexuality (Freud uses the word Eros) in anything other than a strictly reproductive fashion (what went on to be called the heteronormative

21 - The opposite formulation, women who assume masculine traits, is not at issue in this debate, although it is important to note that Latin America has its history of heroically masculinized women such as the case of Catalina de Erauso, "la monja alférez" (1585?-1650). Behind historical figures like Catalina de Erauso stand mythological figures such as the female warriors known as the Amazons.

imperative or, simply, heterosexism) is antithetical to the properly understood attributes of civilization.²²³ Since sex(uality) is a threat to civilization, more so is it when it begins to blur the parameters of meaning in which civilization is grounded.

It is at this point that we must make the transition from understanding virility as a synonym of, redundantly, manly courage, to understanding virility as signaling appropriate sexual role playing. While there is nothing inherent or inevitable in effeminate men shunning the sexual company of women (if this were so, the conventional image of the court of Louis XIV would have been no better than a Carmelite nunnery to Madame Pompadour and associates), the semiotic practice via which effeminacy is identified always brings with it the implication of homosexuality (or of sodomy, as was the prevalent term as one of practice, before the late nineteenth-century emergence of the term homosexuality as an identity, a way of being in the world, as Foucault famously perceived). Although sodomy is historically never defined or—at best it is underdefined—as the sin that “dare not speak its name” (Jordan), homosexuality becomes a much touted word in the late nineteenth and early twentieth centuries, even when its spoken

22 - Allow me to provide an Arizona-based example of the reproductive imperative. In Clarence Buddington Kelland's famous 1938 novel *Arizona*, the central character, Phoebe Titus, asks her husband if he is happy that she is going to have his baby. He replies that "A man hain't a man till he's had a baby" (238). It is important to note that this exchange takes place in the overall context of the attempt to secure Arizona for the United States, and the baby that is eventually birthed is the first white child to be born in Tucson (ca. 1870); the birth of white babies will Americanize Arizona in the face of the still-at-that-time overwhelming Native American and Mexican presence.

articulation is often accompanied by special inflections. Homosexuality, as it emerges—as it is invented (Katz)—in the company of the modern organization of society and its social subjects, is, no more than effeminacy, not free of contradiction, even when it purports to be part of the vocabulary of a scientific psychiatric discourse. The term has at least the following prevalent meanings:

1) The conduct of some social subjects—for a variety of reasons that are a mixture of willfulness and the “mistakes of Nature”—such that they assume, to one degree or another, the traits of the biological sex other than the one to which they were assigned at birth (such assignment is not, itself, unproblematical, as though the biological binary were consistently manifest in unquestionable ways). Such conduct might today be more commonly known as transexuality, with the assumption that if X, assigned at birth the gender of male, wishes to be publically identified as a woman, when he desires sex with a man, X is behaving in a heterosexual way.

2) Nevertheless, the prevailing proposition, prior to the emergence of the proposition of transexuality (which is customarily understood to be a matter of transgendering, should full gender reassignment surgery take place), is that a man who conducts himself as a woman is doing so in order to attract another man as a sexual partner. Such a position accepts unquestioningly a) that such conduct is always driven by the attempt to procure a sexual partner, and b) that such a social subject will never desire a woman as a sexual partner. The important point to be made here, although it often remains more implicit

than articulated in the depictions by popular discourse and cultural production is that sexual desire of a nonheterosexual nature is always at issue. That is, such a presumption accepts as an unanalyzed given that the conduct at issue can never be an end in itself and that its covert agenda—covert because of the dangers customarily associated with it being announced unequivocally—as sexual fulfillment. If cross dressing/transvestism may provoke a humorous reaction in the spectator, as is often the case of some of the cultural production that I will be examining below, one can expect it to be accompanied by the dark shadows of illegal and sinful lust. This circumstance explains why cross dressing/transvestism in many societies has been treated as a punishable crime: gender confusion cannot but help to lead to illegal acts and the heinous sin of sodomy.

3) The concomitant to propositions of homosexuality is homophobia. Homophobia is usually understood to mean the irrational response, and accompanying violence, in the face of the signs of homosexuality. Historically, the violence of homophobia has been excused—rarely condemned and infrequently prosecuted—because it is presumed to be the consequence of a reaction to the presence of homosexuality that is irrational: the witnesses to homosexuality cannot control themselves and are, therefore, blameless in the face of what is, after all, the culpable provocation induced by those who would display the signs of homosexuality.

4) The matter of the signs of homosexuality is of crucial importance here, since homophobia is

something like a street-level semiotic science. The homophobic eye scans the body of the other in the search for a sign, any sign, that would betray deviance from the heterosexist norm: such a sign is the manifest trace of an occult desire that must necessarily lead to illegal and sinful acts. That is, there is an inflexible semiotic chain that connects visible sign with inevitable behavior. Neither the validity of the sign, the chain of narrative deduction, nor the nature of the behavior can ever be questioned: homophobia cannot, historically, be called on justify itself as a semiotic operation nor can the logic of its implacable interpretive process. Even when homophobia remains, in a given social or narrative universe, unpracticed, there is, for the bystander, the constant frisson of the possibility that it will, to use an appropriate metaphor under the circumstance, kick in, with grimly foreseen consequences.

We have learned that issues of gender cannot be divorced from those of class and race/ethnicity, that there is a fundamental triangulation between the three categories (assuming that race and ethnicity are really only one category). In the case of the Anglo audience of a cultural production featuring Latinos, the ground zero assumption is the class inferiority of the latter. In terms of gender, the ground zero assumption is that Latinos cannot be counted on to adhere to the decent assumptions of heteronormativity. Such an assumption means that the oversexed macho rapist and the simpering effeminate individual are, in reality, two sides of the same coin: neither adheres to a decent standard of heterosexual conduct, either towards women or towards other men. Finally, even in those circumstances in which the Latino does, in fact, occupy a superior social position, such as in the case of the Don, the caballero

of the landed aristocracy, he will be seen as indolent as the consequence of his wealth acquired by inheritance rather than by hard work (a virtue prized exponentially by the hardscrabble Western settler), and indolence is, in accordance with a variant of the homophobic semiotic science, a correlate of social indecency. Thus the Don, infrequent evidence to the contrary notwithstanding, is also seen as indecent, prone to either rampant machismo or unbridled effeminacy. Indeed, the sumptuary practices of the real or feigned aristocracy of the Don, as against the sartorial sobriety of the Boston gentleman (the Anglo standard throughout much of the nineteenth century) become inevitably interpreted as a manifestation of gender deviance.

The same sort of inevitable interpretation accompanies physical attributes quite separate from practices of dress and other refinements. Homophobia works off of a series of axioms, one of which is that the “pretty” male face, which may or may not be accompanied by a body described as “delicate,” is a sign of gender deviance.²³⁴ Prettiness works in tandem with garrulousness, volubility, smiley-ness, affability, and even courtliness as signs to be heeded by the scopic operations of homophobia. Since part of the anti-Latino prejudice is that Latinos are handsome and, indeed, pretty in a menacing way underscores that this cluster of features does not involve Latinos as they may see themselves, but the way in which they function in the Anglo social imaginary as recorded by Hollywood and correlative forms

23 - The Mexican belief that a man must be “feo, fuerte y formal” is to the point in this regard.

of cultural production.

All of the foregoing is admittedly an exercise in overgeneralization, and one cannot assume that it is supported by unimpeachable sociological evidence. But the point is that we are not talking sociology here, but rather about the practices of the cultural imaginary such as we will find them evinced in the record of cultural production: our record here will be a broad representative sampling of Hollywood filmmaking of the past century.

There is a final point to be made here with respect to the cultural production at issue and the theoretical principles on which we might ground an understanding of how that production constructs meaning for its audience. I am speaking of the emergence of an ironic stance against the complex of effeminacy and the emergence, at least in the final decades of the twentieth century, of queer theory.

Queer theory is a critical deconstruction of the assumptions of heteronormativity and compulsory heterosexuality and an inquiry into the foundations of any and all sexual ideologies. As such, queer does not equal gay, to the extent that the latter represents a new form of normativity (the legitimacy of

same-sex desire), whereas queer theory is all about questioning normativities, even gay ones.²⁴⁵ As queer theory emerges and as it infiltrates the cultural imaginary such that formerly prevailing concepts of homosexuality (and the twin practice of homophobia) are challenged, revised, or annulled, there arises the installation of various ironic stances with regard to heteronormativity. Such stances may not categorically escape the process of homophobia: irony may function as another form of homophobic ridicule. But irony may also echo, as a way of reacting to a social formulation, the deconstructive inquiry of queer theory, such that what is ridiculed are the notions of gender stability, privileged virility, and decent heterosexuality that provided effeminacy and the whole range of social meanings it enacted with the shroud of social unacceptability, accompanied, in the case of the record of cultural production at issue here, by racial and ethnic condemnation.

24 - I am fully aware of how my language throughout here is insistently male-oriented. This is so first and foremost because women's history is not simply a parallel version of men's history—that is, it is insufficient simply to modify everything with the gender-balanced "s/he." Women's history—including lesbianism—must be written with different assumptions and principles in mind. It is for this reason that I would always wish to avoid the implication that the effeminate man, the cross dressing/transvestite man, or the so-called homosexual has anything to do with women's history properly understood: that is, they are not surrogate women, but rather men uncomfortable—or perceived to be uncomfortable—for whatever reason with their male gender assignment. However, in this case my focus is a consequence of the simple fact that this essay is an investigation into a certain category of male figures, those that can be subsumed under the heading "gay caballero."

O. Henry Origins

The figure of the Cisco Kid has its origins in O. Henry's 1907 short story, "The Caballero's Way," which forms part of his *Texas Stories*, an anthology created by Marian McClintock and Michael Simms in 1986 from texts included in O. Henry's *Complete Works*; the story originally appeared in O. Henry's *The Heart of the West* (1907). In the original text, Tonia Perez is part of a love triangle that includes two men, the Cisco Kid and Lieutenant Sandridge, who both wish her attentions. Sandridge has been sent to investigate the charges against the Cisco Kid regarding his marauding and murderous ways, but decides rather to go after Tonia when he comes upon her in his search for the Kid. Since it is not in his character to share his women with others and much less to be duped by them, the Cisco Kid maneuvers Sandridge, through a ruse of mistaken identity, into killing Tonia: thus, the Kid escapes, avenges himself of a unfaithful lover, and leaves her new lover and his rival behind to suffer the heart-wrenching consequences of having killed the beautiful Tonia by mistake.

In O. Henry's story, the Cisco Kid appears to be Anglo (the narrator never makes it clear, despite his name²⁵⁶) and Sandridge is unquestionably Anglo; part of the interest of the story recounts the seductive allure for both of them of the Mexican feminine other ("with her Madonna face and Carmen beauty and hummingbird soul" [64]), who is nevertheless—and in terms of the Victorian moral code of

25 - One is tempted to see Billy the Kid as the model for O. Henry's Cisco.

the day—portrayed as fickle and unfaithful as, it is implied, only a woman of color can be. Additionally, part of the rivalry between the two men, who never meet, is the fact that, while the Cisco Kid is described as small and dark, “with black straight hair and a cold marble face that chilled the [desert] noonday” (65), Sandridge is nothing less than a “Viking” of a man (64).

Thus, in terms of the rivalry of options, an Anglo who appears to look Mexican, or who may even be a Mexican, is upstaged by a magnificent specimen of blond Anglo beauty. “The Caballero’s Way” accords little space to the Cisco Kid, and one assumes that the reference of the title is to Sandridge, even if it is the “caballero” who is in the end outwitted by the vile bandit he attempts to do battle with. O. Henry, in the end, appears more interested in the pathos of the seductive Mexican woman who distracts the Anglo military man from his duty, only for him to be left emotionally destitute and shamed in non-fulfillment of his duty. That is, to emphasize the point, “The Caballero’s Way” turns on the inherent treachery of Mexican culture, with the bandit as much its agent as is Tonia, who as a Mexican woman is, consequently, doubly to be mistrusted.

O. Henry’s story was originally made into a film in 1914 by Webster Cullison, with Anglo actors William R. Dunn and Jack W. Johnston as the Cisco Kid and Sandridge, respectively. One will note immediately that the Cisco Kid has here moved into the position of first billing. Moreover, Tonia is played by Anglo actress Edna Payne (and she has acquired a father, played by Hal Wilson). Thus, in keeping with

an entrenched Hollywood tradition that has had a long life, people of color (Mexicans, Native Americans, Blacks, Asians) are played by Anglos; this practice was true even when the former were as much the evil and perfidious enemies of the latter as their benefactors.

The Cisco Paradigm

In 1928 Irving Cummings made *In Old Arizona*, the first major sound Western.²⁶⁷ O. Henry's story is moved to Arizona and the Cisco Kid, unlike O. Henry's original, is a charismatic and even Robin Hood-like bandit eluding the U.S. Army's Sergeant Mickey Dunn, who, with the help of the Kid's lover Tonia, sets out to ambush the Kid and remove him from the scene both as a bandit and as a rival. The first version of *The Cisco Kid*, with the Kid now firmly in the title role and now unquestionably the main cha-

26 - Although I can find little information about it, there appears to be a 1909 film with the same title, produced by the Selig company and in which the U.S. Army routs the Mexican bandits. Abel mentions the film under the heading "The Western as White Supremacist Entertainment" (81).

racter of what will become an extensive series of films released in the 1930s and 1940s,²⁷⁸ was directed in 1931, also by Irving Cummings, with Warner Baxter as the Kid, Edmund Lowe as his rival, once again Sergeant Dunn; Tonia has, however, become Carmencita, played by the Spanish actress Conchita Montenegro. I underscore these shifts in the names and in the plot details, particularly the dynamics

27 - After being a radio series in the early 1940s, *The Cisco Kid* also becomes a well received TV series that runs between 1950-56, with Eddie Davis and others as directing 156 episodes. The Kid, who is unambiguously Mexican but possessed of good English, is accompanied by an English-mangling Mexican sidekick Pancho, and their adventures are in the tradition of the Lone Ranger and Tonto (Cisco and Pancho are, of course, both affective variants of the name Francisco). Of particular interest for this essay is the fact that each episode concluded with the two men confirming the bond between them by the Kid exclaiming "Oh, Pancho!" while Pancho replied "Oh Cisco!" What more than this sort of campiness could one ask for from a 1950s family-oriented series? Pancho was played by Leo Carrillo (born in Los Angeles), while Duncan Renaldo played Cisco. The team also made a dozen semi-feature-length films (i.e., of the order of 70 minutes in length). What is of interest is that Renaldo's origins are shrouded in some doubt as to whether he was actually Spanish as he claimed to be. In any event, what is significant about the TV series is the class difference between Cisco and Pancho (paralleling the racial difference between the Lone Ranger and Tonto, about whom popular culture, as in the case of other dynamic duos such as Batman and Robin, has assigned a latent if not fully fulfilled gay relationship), driven by the "non-Mexican" air of Renaldo's Cisco. In the midst of the ambiguity over the ethnic nature of Renaldo's Cisco is the fact, which bears underscoring here, is that Cisco is a diminutive form of Francisco, thus confirming a Spanish-language connection for his character. Boddy comments on how the whole series was made on the cheap, "not inexpensive, but cheap" (122). Finally, Horowitz points out (253-54) how Renaldo went out of his way to make his Cisco Kid a benevolent figure that would be more acceptable to Mexican audiences who, it would appear, were offended by the "mincing" manner of César Romero's embodiment of the Kid (Horowitz 255), which threatened to "queer" U.S. Mexican relations (Horowitz 253). García Riera's essay, as one might expect, alludes repeatedly to negative stereotypes of the Cisco Kid and related Hollywood "gay Latin bandits" of presumed Mexican origin; of particular interest is the question of broken English and a Hispanic accent.

between the three characters, because of the Hollywood insistence on the comic, on foregrounding the treachery of Mexicans, and—despite O. Henry's original model—ensuring that evil never triumphs.

Warner Baxter as the Kid

The first major—and, therefore, pacesetting—cinematographic embodiment of the Cisco Kid was actually Irving Cummings's aforementioned *In Old Arizona* (1928), a film for which Warner Baxter in the title role won the 1929 Oscar for the best male lead.²⁸⁹ No Hispanics play significant roles in the film, and Baxter's Tonia is played by the perennial second-rate female star Dorothy Burgess, although there are plenty of "Mexicans" in the background, including Tonia's Celestinesque cook²⁹ who is played (but uncredited) by Soledad Jiménez, who was of Spanish origin. Tom Barry's script follows O. Henry's short story very faithfully. But there are three major innovations: 1) The story is set in Arizona (probably the

28 - Baxter made three other Cisco Kid films: *The Slippery Pearls* (1931); *The Cisco Kid* (1931); and *Return of the Cisco Kid* (1939).

29 - The reference here is to the so-called Spanish bawd, the main character of Fernando de Roja's drama *La Celestina* (1502; originally published in 1499 under the title of *Tragicomedia de Calixto y Melibea*). The *Celestina* is a madame/procureuse/go-between/all-round purveyor of sexual trysts, who is seen as the enabler of all that is sinful and illicit. She is a figure both Rabelasian and profoundly cynical. Elena, as Tonia's cook is called, is perhaps more of a complicitous *duena*, although her cooperation with Tonia, like the *Celestina's* with *Melibea* in Rojas's drama, brings about Tonia's death.

Tucson area) rather than in Texas, although it was filmed in Utah; 2) The Cisco Kid claims to be originally from Portugal, the son of a Portuguese mother and a father (ethnicity unspecified, but one assumes Hispanic, because we are given to understand he speaks Spanish) from San Luis Obispo, and Cisco's dream is to return to Portugal with Tonia, although he recognizes this is somewhat of a fantasy, as he has not lived there since he was a child; and 3) Barry supplements O. Henry's story with a fleshing out of the figure of the Cisco Kid, who never appears directly in the original literary text.

The latter is a significant innovation because it allows the film to work off of a double circumstance of "misrecognition." "Misrecognition" is Émile Durkheim's theoretical concept to account for the way in which, in the field of systems of meaning, we miss something important or mistake something else's meaning. In this sense, it is the attempt to ground conceptually the ways in which we "just don't get it." In the field of cultural semiotics, thus, we often fail to pick up on markers that so-called native speakers of the language or (if I may extend the metaphor of being a native) the culture will get intuitively; and it may mean also attributing meaning in an incorrect way, one that does not jibe with the presuppositions of those who belong naturally and customarily to particular circumstances. Not getting it right and getting it wrong—and the area of possibilities in between can be frustrating, embarrassing, confusing, and downright dangerous: in Cummings film it becomes lethal.

One will recall from O. Henry's story that the army officer sent to hunt him down and the Cisco

Kid never meet. Rather, they are bound together for the love of the same woman, who attempts to cheat the Cisco Kid with the army officer, and is in turn, in a situation of supposed cross-dressing, killed by the Kid, who is supposed to believe he is really killing the disguised officer. The Kid rides away, avenged of both the woman's betrayal and, in depriving him of the object of his affections, the perfidy of the army officer in attempting to steal his woman from him.

In Cummings's film, there is a long central sequence in which, having robbed the stagecoach, the Cisco Kid goes to the town barber shop, presided over by the Figaro-like Garibaldi, to get spruced up before going to see Tonia. There he learns that part of the money he has stolen was being sent through Wells Fargo by the barber to his family back in Sicily. The Kid promises to make good on the money if Garibaldi will prepare him a "bath with nice sweet soap, with nice new towels" in order for him to be presentable for his upcoming tryst with the saucy Tonia. As the barber gladly acquiesces to this demand and goes to prepare the bath off screen, Sergeant Dunn, who has been ordered to hunt the Kid down, with no questions asked, arrives to get spruced up himself. There ensues an amiable exchange between the two men, who become friends as they banter with each other, one the self-styled tough army man from the Bowery, the other the foppish Kid; Dunn even calls the Kid a "Lord Fauntleroy," a euphemism of the era for the delicate and effeminate man. One axis of this banter involves the Kid trying to convince the Sergeant to treat himself to the same sweet-smelling perfume with which the Kid douses himself. It is immaterial if the late-1920s audience saw anything queer in this exchange. Rather, the point is that

the army Sergeant is so mesmerized by the charm of the Kid that it never occurs to him, until after the Kid has left, to find out who he is. He is dumbfounded to learn that he has been discussing aftershave lotions with the man he has been sent to kill.

This scene of misrecognition establishes the doltishness of Dunn the Anglo army man and, in a parallel fashion, the Cisco Kid's superior cunning, whom some of his adversaries have called "smart and brave." The fact that Cisco uses man-on-man charms to outwit Dunn is less a nod toward the queer (although Barry and Cummings may well have meant it to be) than it is a confirmation of the Kid's survival smarts. This will play out in the correlative scene of misrecognition in which Tonia sends a missive via Elena that will allow Dunn to entrap the Kid so that she and the former can run away together to New York. Cisco intercepts the message and rewrites it in such a way that Dunn will mistake Tonia for his cross-dressed rival and shoot him; Dunn, of course, shoots and kills Tonia instead. The Kid takes this in stride and rides off into the night, his superior cunning, non-Anglo if not specifically marked as Hispanic, prevailing against the dumb Anglo. While Tonia is something of a slut, playing both sides of the cultural divide, the Kid, whose love and loyalty are sterling, must, however, do what is necessary in order to survive, and so closes the film with something of a prayer for a Tonia who is now "settled down."

There is much that is campy about *In Old Arizona*, which allows the spectator, especially the contemporary one, to invest in the plot-productive nature of misrecognition, especially as it is built on man-

to-man bantering: same-sex bantering is a recognized form of queer speech³⁰, quite different from the manly “shooting the breeze” or “shooting the bull,” in which we see Dunn engaged elsewhere with his army buddies. And then there is the matter of cross-dressing. One very campy aspect of the film is the fact that Spanish is supposed to be spoken at crucial moments. When actual Spanish is spoken, by Elena and her friends, it is interestingly left untranslated, although significant content is often present; the DVD version has English subtitles, but not even here is the Spanish translated, as though, if you don’t know Spanish, it’s too bad. Cisco and Tonia are supposed to be speaking Spanish (Baxter makes some feeble attempts with an atrocious pronunciation), but mostly they speak in pseudo-accented English. All of this provides another level of misrecognition in the film, but in terms of the audience and not in the universe of the narrative. One can, however, view this Spanish-language privilege, which I repeat involves Elena and company, as related to the Hispanic moral superiority and cunning the Cisco Kid embodies.³¹

30 - The exact phrase “gay banter” provides almost 6,000 hits on Google; gay banter is also known as Gayspeak, which produces over 6,000 hits (see Hayes’s pioneering work on Gayspeak). Statistics based on an internet search conducted in September 2007.

31 - A note concerning the Spanish language in the universe of these films. In terms of cultural capital, English and German are often contrasted with French along an axis of manly vs. effeminate (Livia 7: “French has traditionally been considered, in the English folk-linguistic view, soft, feminine, even effeminate”), a circumstance evident in the preference of French as a foreign language of choice among many gay men. Spanish occupies a third position, so to speak, in that it is considered manly when attached to the macho mystique, but effeminate when attached to presumed Hispanic ebullience and expressiveness; this is even more the case when much is made of the so-called Castilian lisp, even when the sound involved, phonetically [θ], exists in English, where it is never considered a lisp.

Thus there is much that is slapstick about *In Old Arizona*, which also very much exemplifies the singing-cowboy genre of Westerns, as a handful of traditional songs get sung, less as integral parts of the film than as fillers to achieve the hour-and-a-half extension O. Henry's story is apparently required to meet. Set around 1898 (mention is made of sending the army to Cuba), the overall effect of *In Old Arizona* is that of a picture postcard, surely important in the postwar period for the opening up of Arizona to white settlers who will come in en masse less than twenty years later after the next world war. Yet, Cummings's film adheres to O. Henry's drolly ironic advancement of the Cisco Kid's bold stature as a bandit whose enemies are the white settlers and their army. One final note: Baxter, like many Western heroes of the old black-and-white era, is heavily made up, down to very precise bold lip-liner. This is a consequence, to be sure, of the technical questions of the limits of filmmaking at the time, but, when Cisco starts splashing around Garibaldi's aftershave and wallowing in the sweet soap of his bath, it does suggest what are likely meanings of unintended thematic consequences.

Enter the Gay Cavalier

Where Hollywood does develop a much more original take on the O. Henry story is in the 1946 *The Gay Cavalier*, which is one of six Cisco Kid features in which Gilbert Roland (who was born in Juá-

rez, Chihuahua in 1905—the first authentic Mexican to play the Cisco Kid³²) plays the Kid in a decidedly over-the-top affected way. While it is clear that “gay” here is not meant to have a homosexual connotation (hardly possible for a 1946 Hollywood hero, even if played in a comic mode³³), Roland’s Cisco is very much the amorous subject with a fully developed picaresque, but nonetheless benevolent, character quite in jarring contrast to the sober Anglo men with whom he interacts. This ebullient, irrepressible Mexican bandit even recites poetry, which is presumably part of the quirkiness of his being Mexican rather than Anglo. The VCI Entertainment 2001 release of the film makes use of the phrase “This Monograph production represented Gilbert Roland’s first outing as the Cisco Kid.” One could well accept “outing” here in the sense of “foray,” and “outing” is also used in the user comment posted on the Inter-

32 - This makes Roland a rather long-in-the-tooth Cisco Kid, who is described in O. Henry’s original story as being twenty-five; in 1946, when Roland made *The Gay Cavalier*, he would have been just over forty. Nevertheless, this more mature presence is appropriate to his well-formed heroic presence, as opposed to O. Henry’s callow bandit, destined to die young. The other five Roland embodiments of the Cisco Kid are: *South of Monterey* (1946); *Beauty and the Bandit* (1946); *Riding the California Trail* (1947); *Robin Hood of Monterey* (1947); *King of the Bandits* (1947). Roland also made *The Mark of Zorro* (1974), having played in a number of spaghetti westerns in the 1960s.

33 - By the same token, the nine entries under “gay” in Keller’s registry can safely be assumed not to evoke the synonym of homosexuality. García Riera, in his essay on the gay Latin bandit, makes clear that his examples are not homoerotic in nature (146).

net Movie Data Base listing for the film (<http://www.imdb.com/title/tt0038552/>). And yet, and yet. . . .³⁴

There are two “gay” dimensions of Roland’s characterization of the Cisco Kid that merit some degree of inquiry: Cisco’s condition as an outsider who prefers the homosocial company of other men; and the degree to which, despite not being a player in it, he is an enabler of heterosexual romance.

The plot of William Nigh’s unusually short film (a bare 65 minutes) is very straightforward. In order to save the ancestral hacienda of her father, Don Felipe, from foreclosure, Angela agrees to marry the Anglo Mr. Lawton, spurning Juan, the man she really loves. But Lawton, in order to have the wealth that will enable him to marry the gorgeous Spanish beauty, robs a caravan carrying a bounty of silver

34 - Although Roland is never openly (or, apparently, otherwise) identified as gay, he gets mentioned repeatedly by Cesar Romero in his interview with Boze Hadleigh on gay Hollywood. In 1940 Otto Brower directed Romero in *The Gay Caballero*. This is probably the shortest of the Cisco Kid films (58 minutes) and is excruciatingly bad, beginning with Romero’s permanent toothy grin and macaronic English (although his Spanish is authentic). The plot contains several incoherencies, but is notably for the main adversary of the Kid being a woman, the large landowner Ms. Brewster. Romero’s dress is appropriately flashy, and he probably wears the tightest pants of any of the incarnations of the Kid. Romero made four other Cisco Kid films during the same period: *The Cisco Kid and the Lady* (1939); *Viva Cisco Kid* (1940); *Lucky Cisco Kid* (1940); *Romance of the Rio Grande* (1941); What is, however, notable is that the protagonist is played by a Latino male (Romero’s mother was Cuban) and Romero was as much of an open gay as was possible in the Hollywood of the day. One doubts if this makes the Cisco Kid any more specifically gay in the universe of the film, but it does undoubtedly add a layer of ironic viewing to those audience members for whom Romero’s personal sexual life might be important. As I have already noted above, James Horowitz, in his highly personal account of the Western, is quite pointed in addressing the queer dimension of Romero’s embodiment of the Cisco Kid (253).

destined for the building of a mission. The Cisco Kid is accused of the robbery and the accompanying slaughter of the caravan's guards. When he learns of this accusation, Cisco goes to Angela's father's hacienda to confront Lawton, while at the same time recovering the silver and turning it over to the friar in charge of the mission.

In his pursuit of Lawton, which involves bringing Angela and Juan back together (although the matter of Don Felipe's financial solvency is left unresolved), Cisco plays up to a number of women, ranging from being gallant to a number of humble women and forthrightly romantic with, first, a fisherman's lonely wife and with Pepita, Angela's older sister. However, they are only passing fancies for him and, while he rewards the latter two with impressive silver necklaces, in the end he always rides off with his Robin Hood-like band of merry men, to continue to steal from the poor and enforce simple social justice across the land.

The land in this case is Old California in 1850 and, with the exception of Lawton and his men, the money-coach riders, and Don Felipe's creditors, the world of the film is Hispanic, and a certain amount of high-class Spanish is spoken, although the dialogue is mostly in English, which is stilted but well pronounced by the upper class and simply mangled, in the best fashion of Hollywood stereotypes, by the peasants and servants. This is apparent in the juxtaposition between Cisco and his Sancho Panza-

like sidekick, Baby³⁵: Cisco speaks perfect English and perfect Spanish, while Baby speaks ridiculously pronounced English but sings in perfect Spanish.³⁶ Yet in terms of the overall universe of the film, it is remarkably sympathetic (stereotypes aside) to the Hispanic world it represents and, indeed, the villain of the film, Mr. Lawton, is defeated in his double assault on that world, in the form of the deceitful seduction of Angela and the robbery of the silver destined for the Catholic mission.

What is noteworthy is the way in which, despite the fleeting expression of a deep passionate interest in certain women, Cisco's commitment is to the male bonding of his band of horsemen, and we see them galloping across the landscape singing a merry song that celebrates their loyalty to each other: "Ride, amigos ride." This song is sung as the band sets out to recover the purloined silver and as the closing finale of the film. Sedgwick's principle of homosociality is very much present here: the way in which a patriarchal society depends on a strong reciprocal male bonding in which women are the facilitators—sometimes in a positive fashion, sometimes in a negative fashion—of that bonding. Such bonding, while deeply emotional with often compassionate commitments between men, is typically not homosexual: indeed, homosexual passion is viewed as a disruptive threat to the integrity of a

35 - It is obvious that the script draws not only on O. Henry's story (barely), but on both the Robin Hood legend and Don Quijote, although Cisco is hardly the tragic Alonso Quijano.

36 - Referring more specifically to the Gordito character of the TV series, Berg lumps the Kid's sidekick under the heading of "The Male Buffon." Berg has little else to say about the Cisco Kid films.

fully functioning homosocial bond.³⁷ To this extent, *The Gay Cavalier* does not represent a “gay” Cisco Kid in the prevalent homosexual sense of the word: his pitch-perfect romancing of women guarantees his heterosexuality (or, at least, his smooth performance of heterosexuality), but his commitment to the victory of freedom and justice (lovely American shibboleths in the Old California recently acquired by the United States from Mexico) obliges him to turn away from the women who are so willing to fall at his feet in order to remain loyal to his men.

And yet, there are two important suggestions of a disruption of Cisco’s heterosexuality, at least as might concern the sober Anglo culture that backdrops the film, both in terms of what will be the history of California in the years following 1850 (as represented, perhaps, by the three Anglo bill collectors who will, one is certain, revisit Don Felipe to call in their loans) and what is present in terms of the majoritarian audience of the film as a Hollywood product. One is the point I have already alluded to: Cisco’s

37 - This is so to the degree that homosexual passion is viewed as a reduplication of heterosexual passion, which necessarily involves a hierarchy between its participants (the so-called active/passive binary is only one example of such a hierarchy, which, at its heterosexist best, is co-extensive with a male/female binary and the subjugation of the woman to the man) that contradicts the collegiality of the homosocial buddy system, even if the latter does often involve a degree of hierarchy, although for reasons other than the performance of sexual passion. Clearly, any relationship of passion (homosexual or heterosexual) that eschews a hierarchical binary is a different matter. The point, however, is that patriarchal heterosexuality, and its homosexual reduplication, is grounded on hierarchical binaries. It is notable that the film in question, as well as the other Cisco Kid productions of the 1930-1950s, coincides with the buddy system still so very much in place at that time and in abundant evidence in the war films of the period.

ebullient and even extravagant manner of being in the world. Since the film is in black and white, there is no knowing (and there is never an independent mention of it in the film) whether his dress is in any way “deviant,” although Cisco is manifestly more elegant and finely turned out than either Mr. Lawton or Don Felipe. Moreover, his horse is decked out in expensive silver gear that is an obvious concession to flashiness that contradicts his Robin Hood-like conduct on behalf of the poor. Even if Cisco is not gay in the now prevalent sexual sense of the term, in terms of the semiotic interpretive chain that I have mentioned as part of the conceptual grounding of this study, he deviates from an accepted norm of masculinity such as we see enacted by both the Anglo Mr. Lawton and the Hispanic Don Felipe. And in the sword-fight scene in which Cisco vanquishes Mr. Lawton, there is an element of foppishness in Cisco’s bearing that is affirmed by the grandiloquent gesture of burying the point of his winning sword in the ceiling of Don Felipe’s drawing room.

Even more telling is the relationship between Cisco and his Sancho Panza-like sidekick Baby, a name that plays off of the second element of the Cisco Kid’s name and refers to the former’s roly-poly appearance and childlike manner (one will recall that the Mexican, or any person of color, as childlike was already a venerable Hollywood stereotype). Cisco savors his moments of leisure made pleasant by Baby’s serenading with romantic Spanish lyrics. This is most definitely not one of the tasks assigned to Sancho Panza nor to any of the other many sidekicks of the Cisco Kid’s numerous Hollywood incarn-

nations.³⁸

The second way in which Nigh's interpretation of the Cisco Kid is of gay interest is the way in which the dashing hero is an enabler of heterosexual romance, rather than a full and sustained participant in it. While Cisco romances several women and is gallant with all who cross his path, these in the end are all fleeting encounters, given whatever the pulls of his band of followers may be. Cisco does not follow through, so to speak, on any of his constant amorous opportunities, much to the visible chagrin of the fisherman's wife and Pepita, who might legitimately see the silver necklaces as minor trinkets in comparison with the presumed manly attributes of his body: the necklace is a paltry substitute for the physical charms that must correlate directly with his rhetorical ones. Contemporary viewers, educated outside the framework of the hermetic heterosexist world of the 1940s, may well want to see the excessiveness of the latter charms as a substitute for the inability to wield the always withheld physical ones: a quick kiss appears to be the best the Kid can muster.

But Cisco's disruption of the romantic narrative as far as his own life is concerned (contemporary viewers will also indulge themselves in imagining what comes after Baby's romantic singing) is pronouncedly countered by his enabling the romance of others. Angela's Juan is almost limp-wristed alongside

38 - The homoerotic dimension of "the lives of the cowboys" has only recently begun to be explored in a systematic scholarly way; Packard's monograph is fundamental.

the other men in the film, but he proves his masculinity in aiding Cisco in recovering the stolen silver, and Cisco rewards Juan by bringing him and Angela back together. One is not sure of how much of a happy ending this will be, since Don Felipe is still threatened with destitution, but having fulfilled a significant quota of good deeds, the Cisco Kid rides off with his band of men, their merry voices raised in their song of triumphant solidarity.

In balance then, *The Gay Cavalier* is of interest to this essay not because “gay” is used here as a euphemism for the homoerotic, but rather because of fissures in the texture of Hollywood’s understanding of compulsory heterosexism represented by Cisco and his relations, on the one hand with women, and on the other with Baby and his fellow horsemen. Those fissures—queer fissures, then—are reinforced most remarkably by the fact that they are attributes of a world of Hispanic values and demeanor that triumph over the machinations of an evil Anglo villain: this is precisely the sort of plot dynamic Peter Medak will play up in *Zorro, the Gay Blade* where the Latino character can be manifestly gay and at the same time triumph against villainy. Harvey Feierstein asserted, in his interview in *The Celluloid Closet*, the 1995 documentary on lesbians and gays in Hollywood film directed by Rib Epstein and Jeffrey Friedman (and based on Victor Russo’s book of the same name³⁹), a commitment to “visibility at any cost.” The sort of tightly controlled “maybe yes/maybe no” gay subtext of *The Gay Cavalier* is undoubtedly the

39 - In his book, Russo characterizes the treatment of Medak’s Zorro as sissy as “generally humorous” and far from offensive (266)

sort of representation Feierstein had in mind, as surely also did Susie Bright, who expresses the gratitude of pre-liberation movement viewers as grateful for any crumb of representation.

Enter the Gay Zorro

Peter Medak's 1981 film is built around the venerable motif of paired siblings (frequently identical twins), where the supposed similarities and differences between them, no matter the proximity or the distance between them in their rearing (separation at birth is a frequent plot feature), is crucial to the plot evolution. Paradigmatic examples are Antipholus and Ephesus in Shakespeare's *The Comedy of Errors* (in addition to other Shakespeare plays) and the sisters Justine and Juliette in several of the Marquis de Sade's texts ; one might even refer to Chava Flores's droll ballad about the juxtaposition in fate between the good sister (Marthita [*sic*; not the expected Martita]) and the naughty one (Matilde): "Marthita la pia-dosa." Other famous examples, in film, are Betty Davis's good sister/evil sister (they are twins) portrayal in *Dead Ringer* (Paul Henreid; 1964) and Jeremy Irons as identical twins in David Cronenberg's *Dead Ringers* (1988). Certainly, the proposition that one sibling/twin is good while the other is evil captures very well the moral binarism that drives so much of Judeo-Christian beliefs, which, indeed, take the motif as far back as Cain and Abel.

Medak's film could well have recycled the good and evil disjunction, based this time on the contrast between a straight brother ("good" in conformance with the heteronormative imperative) and a gay brother ("bad" as a consequence of noncompliance with the same); what constitutes that noncompliance would admit of various possibilities. In *Zorro, the Gay Blade*, however, George Hamilton's dual role, as both brothers not only disrupts the hoary moral binary, but in effect reinscribes it, such that the putatively deviant brother is, in fact, the agent of social salvation, which is, certainly, the primary characterization of the noble caballero. In order to comply with this role, he is ingeniously clever, according him a level of intelligence that allows his gay agency to triumph in a way that would be inadmissible in heteronormative farce, where gay equals evil: that over which good (confirmed by gender conformity) will prevail. Indeed, released in 1981, Medak's film could well have reiterated standard homophobic paradigms, even if in "only" a comedic mode, but this he decides not to do, and one standard guide to queer filmmaking, *Images in the Dark*, takes note of how *Zorro, the Gay Blade* is notable because of its favorable image of gayness (Murray 501).

Medak sets up his interpretation of the juxtaposition of twins in the following way. Don Diego Vega learns that his father, an Alcalde in Old California, has been killed in a riding accident and replaced in his position by the latter's good friend, Don Esteban. However, in a variation of the good and evil brothers—although here childhood friends—Esteban is as greedy and abusive an administrator as the elderly Vega was a generous and benevolent one. Moreover, the younger Vega learns that his father

was in secret the legendary hero, El Zorro. Diego decides to assume this role and his father's commitment to an agency of social virtue. Thus, it becomes the younger Zorro's task, in all of his noble splendor (and despite his normal pastime as a charming womanizer), to defeat Esteban and restore tranquility to the life of the peasants. Unfortunately, after having first prevailed against Esteban in one of the latter's acts of dastardliness, Diego breaks his foot. In order not to disrupt the momentum of the challenge to Esteban, he turns to his twin brother to replace him in his noble undertaking, which is colored by the tribute to the father and the heroic legend of the figure of El Zorro. Appealing to his brother Ramon⁴⁰ on such lofty grounds compels the latter to accept. However, there is a minor inconvenience. While Diego fulfills in aces the paradigm of imposing masculinity, that of a man among men, Ramon has pursued other models. He joined the British Navy and adopted the name of Bunny Wigglesworth: the allusion to the inherent faggotry of navies (the most notorious being that of queer pirate companies, with the added slander of Spain's archenemy, the British) is transparent here. Thus, although Ramon agrees to continue the family tradition of donning the Zorro costume and to fight valiantly—and, in the end, triumphantly—against malefactors, he can only execute this investiture on his own terms, which is as ever and always the flamboyant Bunny Wigglesworth (both names, to be sure, constitute sexual innuendos).

The convoluted details of how this third incarnation of El Zorro wins out against the malefactor

40 - I adopt here and in subsequent analyses the spelling of names as used in printed material in English on the films.

Esteban in the end becomes a bit tiresome in the film, but it does provide for some outrageous moments of high camp and the confusion one might expect in the transition from Diego's traditional enactment of the Zorro type to Ramon's queer one. What is important, however, is the way in which queer camp prevails, as Ramon, dressed as Zorro in glorious faggy yellow, saves his brother, who favored conventional black outfits, from the firing squad; Esteban is subsequently overthrown, having been totally humiliated and discredited by Ramon's embodiment of El Zorro. In the process, gay is shown to be good: morally powerful and an effective agency. In terms of the visual language of film, the juxtaposition between the ancient black of masculine sober manliness and the yellow of Ramon's flamboyant queerness, is an objective correlative of the paradigmatic shift between two ways of enacting masculinity. In one version, it is the business of male supremacy as usual, with a play between the good and evil of different versions of that supremacy (the virtual twins, former Alcalde and Esteban). In Medak's revision of the Zorro story, the interplay is grounded on different versions of the agent of good, the straight and the queer. While straight agency is effective, it is circumscribed by chance when Diego breaks his foot in an initial skirmish with Esteban. Good can only prevail when the narrative of the defeat of evil is carried through and fulfilled by the queer agent, Ramon/Bunny. In the end, queer is validated as an enhanced enactment of the noble caballero, as yellow becomes the new fashion of El Zorro.

It is worth considering Hamilton's enactment of the gay Zorro. And it is also worth pausing to note the way in which the subtitle of the movie "gay blade" plays, on the one hand, with the time-worn phallic

imagery of El Zorro's sword (once straight, now queer), while on the other hand it plays on the meaning of "blade" as a dashing young man and, by implication, someone sexually attractive, whether in a heterosexual or a homosexual manner. Despite the phallic allusion, there is, nevertheless, no allusion in the film to active sexuality on the part of Ramon/Bunny/Zorro-3. True, Diego/Zorro-2 is accorded a love object in the film who has a role in the plot development, particularly as regards the hidden vs. true identity of Diego as the heir to his father's heroic figure. As is common in American popular culture representations of the queer, Ramon/Bunny/Zorro-3 can only be portrayed as queer as regards displayed features of dress and behavior, but never as regards sexual agency.

Such dress and behavior are inscribed as effeminate, "gay" (yellow and flamboyant), but sexual agency remains elliptical. Should spectators wish to entertain themselves as regards such agency, the assumption must be that any object of affection is another man, and it is presumed that such affection would involve the unacceptable seduction of a man (self-)identified as straight (although, as in the Leopold and Loew paradigm [see Alfred Hitchcock's *The Rope*; 1948]), the object of affection could be another gay man). However, the Hollywood convention is resolutely to deny sexual agency, especially when the genre of comedy is involved, as is the case here. In such a formulation, there can be no consideration of the errors or ambiguities of such stereotypical representation, and the denomination "gay blade" must be accepted as an unanalyzed given. The very fact that it is the gay that proves to be more efficacious than the straight in redefining the beneficent social agency of the noble caballero in his le-

gendary version as El Zorro is a sufficient accomplishment of Medak's film.⁴¹

Chicano Parody

In 1994 Luis Valdez directed, *The Cisco Kid*, a made-for-TV movie in which Jimmy Smits plays the Cisco Kid and Cheech Marín plays his sidekick Pancho. In the context of the French occupation of Mexico, the film (which specifically announces the year 1867, the concluding year of the intervention that began in 1864), the two heroes portray anti-Gringo Mexican revolutionaries, struggling against both

41 - A delightful gay parody of the caballero theme is to be found in Richard Lester's film, *The Ritz* (1976), based on Terrence McNally's play of the same name. In the context of disguise and mistaken identities in a gay bathhouse (and bearing in mind that gay culture is all about laying bare mistaken and disguised sexual identities), three patrons attempt to sidetrack a Mafia hit by disguising themselves for a talent night show as the Andrews Sisters, in a reprise as "The Three Gay Caballeros" of the title song of Walt Disney's famous 1944 Donald Duck hit *The Three Caballeros*, whose lyrics actually introduce the adjective "gay," but, to be sure, not with the sense in which *The Ritz* performers use it: "We're three caballeros / Three gay caballeros / They say we are birds of a feather." Disney's film is, in turn, parodied by John Landis's 1986 *¡Three Amigos!* (note the linguistically queer use of the inaugural exclamation point), starring Chevy Chase, Steve Martin, and Martin Short as the three insouciant caballeros; Patrice Martinez plays Carmen. One supposes that the use of three buddies rather in place of the Cisco Kid-Pancho (etc.) duo ups the ante on the implausibility of any real homoerotic bond between them. But then they do enact an outrageously effeminate dance routine to the tune of "My Little Buttercup." Mostly a gag-driven film, *¡Tres Amigos!* may well be the ultimate camp version of O. Henry's original story, particularly in the way in which very little of the latter remains. There is no discernible pertinence to the topic of this essay of the 2003 TV movie, *The Three Amigos*.

Texas gunrunners and the French army. In this version, Cisco, who states that he was born in California, “which used to be Mexican,” escapes from jail with Pancho, who is disguised as a monk. While Cisco is in cahoots with the gunrunners, his newfound relationship with Pancho and his people convince him to aid in the expulsion of the French. After dealing with the gunrunners, he pledges himself to Benito Juárez (played in cameo fashion by Luis Valdez himself), and he and Pancho set off to wrap things up with the French.

This film is pretty much of a silly spoof on the many versions of the Cisco Kid story, although it is innovative in transporting the Kid back to the Mexico of his ancestors and allowing him to commit himself to Mexican social history. Many of the laugh lines of the film are parodies of former versions, such as when the two ride off to deal with the French army in the final scene of the film, reprising the campy exchange between the two (based, as has been noted by the fact that Cisco and Pancho are both familiar forms of Francisco), “Eh, Cisco! / Eh , Pancho!”

However, there is nothing that can be read as a direct gay reference in the film and little that lends itself to innuendo. True, the two men ride off into the sunset arm in arm (and in arms), so to speak, leaving behind their amorous interests. In the case of Pancho, it is his wife and six-and-a-half children (when he seeks her out after the prison break, he discovers she is pregnant), while in Cisco’s case it is the lusciously French Dominique who, after being held hostage by the gunrunners, is to return to

France, alas, without her savior. Although Cisco is chivalrously consoling, it is evident he is anxious to hit the road with Pancho, and thus an austere womanliness homosociality is once again established as the lot of the Cisco Kid. The only real innuendo in the film is after the two men have escaped from prison and are still chained together. They ride face to face on a horse—Cisco facing forward. As the viewer contemplates what looks like a Kama Sutra tableau, Cisco says to Pancho that there are many women who would like to be in such a position with him: the safe reading refers to having him chained to the other; the innuendo reading would reference the sexual athletics.

There is no reason to fault Valdez in not combining camp with parody in his version of the Cisco Kid's story, although it is legitimate to speculate that the "missed" opportunity has as much to do with the fact that this is a made-for-television movie pitched, it is assumed, for a general audience, especially since it is the first explicitly Chicano interpretation of O. Henry's bandit. It is not surprising, that is, that an unmitigatedly heroic version, uncomplicated by the controversies any level of queer reading would involve. And too, both Cheech Marín, who plays Pancho, and Jimmy Smits, who plays the Kid, have, to the best of my knowledge, refrained from deviating in their roles from hypermasculine representations. Marín mostly enacts a freewheeling lechery, while Smits is usually a statuesque stud, for which he may appeal to gay moviegoers (who undoubtedly appreciated his moment of fleeting posterior nudity in Luiz Puenzo's 1989 *Old Gringo*), but which he has not lent to any homoerotic representation. One might well view Valdez's entire film as more camp than parody and mine the general over-the-top nature of the

entire proceedings, but the results are likely to be significantly less than Gilbert Roland's much more suggestive queering, unconscious or otherwise, of heterosexual masculinity.

Conclusions

The International Movie Data Base (imdb.com) lists 27 films made featuring the character of the Cisco Kid (excluding the 156 thirty-minute episodes of the 1950-56 TV series), while 64 are listed for Zorro. However, the figure of Zorro is played pretty much "straight" in this extensive filmography, although perhaps someone with an unblinking queer eye might be able to tease traces of pertinent elements out of those titles that are still available for viewing (Noriega recognizes the importance of the TV series as the "first popular syndicated program and one of the first *filmed* programs on television" (218, n18). It is, rather, the Cisco Kid films—perhaps because of their origins in the story written with O. Henry's signature irony—that the character has been opened up more by successive versions to a dwelling on Cisco's particular manner of being Hispanic that is meant, time and again, to stand in contrast to Anglo culture. Moreover, the creation of a sidekick for the Kid, which does not happen with the intransigently solitary Zorro, allows for a privileged relationship between them that may contain, among other elements, a dimension of homosocial veering toward (albeit unacknowledged) homoerotic bonding.

But really what is at issue here is, in all of these cultural products, a process of differentiation of the Hispanic subjects such that they will stand in sufficient contrast to their Anglo ones. This is done through the playing off of stereotypes, ones that Hollywood helped to create, but also ones that have circulated throughout American Anglo culture in the centuries of contact with Latin America. It is this process of differentiation where the stereotype of ebullience, tinged with delicate sensitivity and even nontraditional or unconventional exceptions to sober manliness, has carried a heavy burden of differentiation. Although few of the gay caballeros are really gay (except in George Hamilton's parody), the exceptions to the stringent norms of the heteronormative imperative as regards not just sexual desire but the very way in which one is a man in the world do evoke the conceptual category of the queer, in the way in which that category examines both challenges to the heteronormative imperative and the complex range of failures to abide by it. What is, then, at issue is the Hispanic caballero who moves through an Anglo world (or, in one case, a Mexican world taken over by the French)—both in terms of the universe of a particular film or the presumed hegemonic world of the spectator at different times in American sociocultural history—in such a way as to be a deviant within that world.

Yet the deviant nature of the gay caballero becomes his virtue, rather than the locus of his demise, as would be the case in a film dealing with the alleged “horror” or “tragedy” of homosexuality. As much as the gay caballero introduces forms of turbulence all over the place because he is Hispanic, because he is a dandy/fop/preening firebird, because he disrupts the Anglo privilege of superior non-

Hispanic cultural primacy, because he may not play by the rules of his self-satisfied adversary, it is the gay caballero who triumphs in the end against evil and injustice. This he does through the advantage of what is perceived to be his deviant behavior, throwing his adversary off guard, and this he does through his cunning, outwitting those with superior symbolic and real power. In this sense, one might say that the gay caballero always prevails in the game of survival because of the ways in which he is queer as regards the hegemonic standards of manly conduct. Therefore, by the same token, those standards, as much as they are hegemonic and a part of a power dynamic turned against the Hispanic social subject, must surrender their efficacy to the Hispanic other.⁴² This is the note of triumph that underlies the “Eh, Cisco! /Eh, Pancho!” exchange that is one of the trademarks of these films.⁴³ Maybe even José Martí would have been pleased with such vindications of the Hispanic male.

42 - Nash Candelaria's clever story “The Day the Cisco Kid Shot John Wayne,” which involves the Hispanic narrator's prevailing as a child against Anglo culture, demonstrates very eloquently why young Hispanics felt an empowering identity with Cisco's and Pancho's shrewd methods of survival and ability to prevail over Anglo injustice and stupidity.

43 - It is worth noting that many of these films are included in García Riera's six volume registry of thousands of American films, as of 1990, that deal in some way with Mexico. The image of the Cisco Kid is specifically discussed in Capítulo IV of the first volume.

WORKS CITED

- Abel, Richard. "‘Our Country’/Whose Country? The ‘Americanisation’ Project of Early Westerns." *Back in the Saddle Again; New Essays on the Western*. Ed. Edward Buscombe and Roberta E. Pearson. London: BFI Publishing, 1998. 77-95.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Illinois P, 2001.
- Berg, Charles Ramírez. *Latino Images in Film; Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: U of Texas P, 2002.
- Berlinerblau, Jacques. "Durkheim’s Theory of Misrecognition; In Praise of Arrogant Social Theory." *Teaching Durkheim*. Ed. Terry F. Godlove, Jr. Oxford: Oxford UP, 2004. 213-33.
- Boddy, William. "Six Million Viewers Can’t Be Wrong": The Rise and Fall of the Television Western." *Back in the Saddle Again; New Essays on the Western*. Ed. Edward Buscombe and Roberta E. Pearson. London: BFI Publishing, 1998. 119-40.
- Candelaria, Nash. "The Day the Cisco Kid Shot John Wayne." *Growing Up Ethnic in America; Contemporary Fiction about Learning to Be American*. Ed. Maria Mazziotti Gillan and Jennifer Gillan. New York: Penguin Books, 1999. 45-63. Taken from his collection *The Day the Cisco Kid Shot John*

Wayne. Tempe: Bilingual P/Editorial Bilingüe, 1988.

Doty, Alexander. *Flaming Classics; Queering the Film Canon*. New York: Routledge, 2000.

Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer; Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Dyer, Richard. *Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge, 1990.

Foster, David William. "Homoculturas latinoamericanas a partir de 1980." *Revista iberoamericana* 225 (2008): 923-41.

Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1999.

Foucault, Michel. *The History of Homosexuality*. Vol. 1. Trans. from the French by Roberto Hurley. New York: Vintage P, 1980.

Garcia Riera, Emilio. *Mexico visto por el cine extranjero*. México, D.F.: Ediciones Erañ Guadalu-jara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematograficas, 1990.

Hadleigh, Boze. *Hollywood Gays*. New York: Barricade Books, 1996.

Hayes, Joseph J. "Gayspeak." *The Language and Sexuality Reader*. Ed. Deborah Cameron and Don Kulick. New York: Routledge, 2006. 68-77. See James Darsey's "Response." 78-85. Henry, O. *Heart of the West*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Page, 1920.

Henry, O. "The Caballero's Way." *O. Henry's Texas Stories*. Ed. Marian McClintock and Michael Simms. Dallas: Still Point Press, 1986. 63-75.

Holmlund, Chris. *Impossible Bodies; Femininity and Masculinity at the Movies*. New York: Routledge, 2002.

Horowitz, James. *They Went Thataway*. New York: E. P. Dutton, 1976.

Jordan, Mark D. *The Invention of Sodomy in Christian Theology*. Chicago: U of Chicago P, 1997.

Katz, Jonathan Ned. *The Invention of Heterosexuality*. New York: Dutton, 1995.

Keller, Gary D. *A Biographical Handbook of Hispanics and United States Film*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1997.

Livia, Anna. *Pronoun Envy; Literary Uses of Linguistic Gender*. Oxford: Oxford UP, 2001.

Lumsden, Ian. *Machos, Maricones, and Gays; Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple

UP, 1996.

Martí, José. "On the Character of the Cuban People." *New York Evening Post*, March 25, 1889. Online: http://www.sigloxxi.org/Archivo/ jose_marti.htm

Murray, Raymond. *Images in the Dark; An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. rev. and updated. New York: Plume, 1996.

Nevins, Francis M. *The Films of the Cisco Kid*. Waynesville, NC: The World of Yesterday, 1998.

Nevins, Francis M., and Gary D. Keller. *The Cisco Kid: American Hero, Hispanic Roots*. Tempe: Bilingual Press, 2008. A revised and illustrated edition of the foregoing entry.

Noriega, Chon A. *Shot in America; Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 2000.

Packard, Chris. *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-century American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Pérez, Louis A. *The War of 1898: The United States and Cuba in History and Historiography*. Chapel Hill, N.C.: U of North Carolina P, 1998.

Russo, Vito. *The Celluloid Closet; Homosexuality in the Movies*. rev. ed. New York: Harper & Row, 1987.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

FILMOGRAPHY

The Cisco Kid. Dir. Irving Cummings. USA, 1931.

The Cisco Kid. Dir. Luis Valdez. USA, 1994.

The Gay Caballero. Dir. Otto Brower. USA, 1947.

The Gay Caballero. Dir. William Nigh. USA, 1946.

In Old Arizona. Dir. Irving Cummings. USA, 1928.

The Ritz. Dir. Richard Lester. USA, 1976.

The Three Caballeros. Dir. Norman Ferguson. USA, 1944.

Tres Amigos! Dir. John Landis. USA, 1986

Zorro, the Gay Blade. Dir. Peter Medak. USA, 1981.

Molduras urbanas: cenas do subdesenvolvimento

Denize Correa Araujo

Este estudo objetiva refletir sobre a mudança de cenário nos filmes brasileiros da última década e a representação urbana em filmes latino americanos. O Rio de Janeiro, “Cidade Maravilhosa”, das canções e dos cenários espetaculares de diversos filmes estrangeiros e nacionais, da “garota de Ipanema”, das areias de Copacabana, está mudando sua imagem, seja para os brasileiros, seja para os estrangeiros. A favela está se tornando não só cenário de filmes, mas também protagonista. Como citam Raquel Paiva e Muniz Sodré: “A megalópolis tenta disfarçar a sua violência institucional com as máscaras de uma cultura – típica da antiga metrópole, reciclada pela televisão e pelo show business – que ainda responderia pela existência de uma entidade chamada ‘espírito carioca’” (180). São Paulo, Rio de Janeiro e até mesmo Curitiba estão mostrando sua face subdesenvolvida e suas mazelas sociais.

O Brasil sempre foi conhecido no exterior por seu Carnaval e seu futebol, imagens estereotípicas e reducionistas de um país imenso, muitas vezes classificado como “brasis”, considerando a diversidade de cenários e comportamentos diferenciados em regiões e estados. Com exceção de alguns filmes, como “Santiago”, os últimos destaques são conseguidos pelos seus temas. “Carandiru”, “Cidade de

“Deus” e “Tropa de Elite” são exemplos de filmes bem sucedidos e premiados, não só pelas suas montagens, mas também pela sua estética, que denomino de “estética do subdesenvolvimento”.

Apesar da existência de alguns filmes brasileiros com outros temas, o cinema nacional parece estar se especializando em mostrar a todos e maniqueisticamente os problemas causados pelo subdesenvolvimento que, contudo, não explicam a totalidade do país. São Paulo produz obras artísticas de valor, reúne em suas galerias e museus acervos de envergadura exemplar e continua sendo palco de acontecimentos relevantes, como a Mostra Internacional de Cinema, organizada por Leon Cakoff e Renata Almeida, responsáveis por trazer o melhor do mundo dos festivais internacionais aos cinemas nacionais. Contudo, suas molduras estereotípicas parecem perdurar.

Em 2007, o organizador Cakoff convidou 17 cineastas estrangeiros para realizarem curtas sobre São Paulo. O resultado foi o filme “Bem-Vindo a São Paulo”, mostrado ao público durante a Mostra Internacional de outubro de 2007. Com poucas exceções, o filme reproduz as imagens mostradas no exterior, que se tornaram símbolos da cultura brasileira. Parece que há um repertório cinematográfico que contempla um imaginário coletivo alimentado pelas imagens de exportação. Os cineastas convidados expressaram o que sabem do Brasil e o que denotativamente puderam apreender. O filme está permeado de clichês, de imagens vistas e revistas, de tentativas de poetizar a miséria de uma cidade com tantos atrativos invisíveis aos olhos dos cineastas estrangeiros.

Uma das razões para a recorrência dos temas ligados ao subdesenvolvimento é o que Antonio Rodrigues debate em seu livro “O Rio no Cinema”, ou seja, a constatação de que os europeus só se interessam por filmes estrangeiros que mostrem algo diferente, exótico (Rodrigues, 2008). A mudança de cenário não foi tão repentina quanto a quantidade de filmes que seguem o novo enfoque, mas se pensarmos em “Interlúdio”, de 1946, que mostra o Rio como cenário romântico para Ingrid Bergman e Cary Grant, ou mesmo ‘Voando para o Rio”, de 1933, que emoldura Fred Astaire e Ginger Rogers, poderemos avaliar melhor o processo ocorrido.

Edward Said, teórico com pesquisa em estudos culturais, em seu livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, sugere que imaginamos o Oriente como exótico, com suas crenças e essenciais, muitas vezes contempladas nos estereótipos que vemos no cinema. Said emprega o termo “orientalismo” para se referir a uma construção discursiva do Ocidente sobre o Oriente, desenhando uma linha divisória e definindo o que é oriental e o que é ocidental: o Ocidente seria mais cartesiano e civilizado, enquanto que o Oriente seria diferente, excêntrico e bárbaro. Em sua obra, o autor demonstra que a representação que o Ocidente faz do Oriente, apesar de ter sido aceita pelo imaginário popular, advém de uma espécie de alter ego- o Outro é diferente.

O mesmo acontece com os europeus e americanos a respeito da cultura brasileira. Como cita Nestor Canclini, em “Culturas Híbridas”:

O que o turista vê: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias “selvagens”, evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados. (1985: p.11)

O Brasil, há pouco tempo, foi estilizado e espetacularizado, no período descrito por Ivana Bentes como a “cosmética da fome”, um contraponto à “estética da fome” de Glauber Rocha. Enfatizando o Nordeste, alguns filmes fizeram da seca e do cenário árido um espetáculo envolvente, com filtros e efeitos especiais. Nos últimos anos, ao contrário, a tendência tem sido uma aproximação da “realidade” e dos problemas sociais.

Duas razões, uma delas sendo o surgimento das teorias pós-colonialistas e dos estudos culturais, com ênfase nas minorias, e a outra sendo o desejo de vencer prêmios em festivais no exterior, dialeticamente podem explicar a procura de cenários antes pouco explorados e agora tão popularizados. A favela como ponto turístico e como tema de exploração da pobreza e da violência pode provocar argumentos válidos e questionamentos sobre políticas internas que tanto atraem o espectador estrangeiro. Em seu filme “À Margem da Imagem”(2003), Evaldo Mocarzel discute a apropriação indevida de

imagens que representam os problemas sociais brasileiros. Sebastião Salgado, em suas fotos premiadas, estetiza o sofrimento, que é duplamente exacerbado, e se transforma em beleza. Essa beleza da foto não é representativa da dor do retratado e sim da dramatização apelativa ao olhar do espectador. Enquanto o fotógrafo acumula suas premiações, as minorias sofrem duplamente, seja por seus problemas cotidianos, seja por estarem submetidos aos olhares compadecidos de todos os que observam a estética de Salgado.

Rodrigues, no livro já citado, afirma que o cinema não só idealiza ou demoniza a cidade, mas faz dela sua co-protagonista. Em “Ensaios sobre a cegueira”, por exemplo, São Paulo atua como personagem onipresente, compactuando com a reprodução de comportamentos já conhecidos em diferentes situações. Em “Bem-Vindo a São Paulo”, a cidade é definida pelo seu ritmo pulsante, mas nem sempre positivo, pelo seu aglomerado populacional, também visto negativamente e pelos seus marcos estereotipados, como A Praça da Sé e a esquina Ipiranga e São João, imortalizada pela canção ‘Sampa’ de Caetano Veloso.

Philip Noyce, diretor australiano que abre o filme, em “Marco Zero” expõe depoimentos sobre São Paulo, filmando com câmera na mão a exemplo de “Terra em Transe” de Glauber Rocha, ou de “Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas”.

O bairro da Liberdade, maior colônia japonesa do mundo, trata do sofrimento e integração dos

japoneses que substituíram os escravos nas plantações de café. O episódio 9, de Tsai Ming-Liang, retrata o drama dos moradores de um edifício decadente, olhando através de suas minúsculas janelas, comparando-os com peixes de aquário (daí o título do episódio), observando o movimento da rua agitada, dos vendedores ambulantes, com suas quinquelharias, amontoados e sufocados, seja no edifício seja fora dele, pela multidão de transeuntes e pela superpopulação do prédio.

São Paulo à noite repete o já dito, no episódio 10, “Esperança”, de Ash, em suas entrevistas com um travesti e uma jovem de classe média que quer ser modelo, estereótipos de qualquer megalópole em qualquer país, um melodrama que não mais consegue emocionar espectadores. O mesmo acontece com o episódio 11, de Mercedes Moncada e Francisco de Pena, com seu tema de feiras de rua, suas cores, suas maneiras típicas de vendedores e compradores. “Formas” e ‘Signos”, respectivamente episódios 12 e 13, também não procuram o inusitado, retratando o exagero de informações visuais e dos símbolos da cidade de forma contundente. Talvez esse tipo de representação já seja uma moldura permanente, um “template”, como em porta-retratos já formatados, que podem conter fotos diferentes, mas continuam com suas molduras tradicionais. Mesmo o episódio 14, “Modernidade”, de Amos Gitai, que retrata uma estrutura de arquitetura futurista, contempla os fetiches e a solidão no hotel.

Como exceções, temos o episódio 2, que aborda um tema mais filosófico, como a irreversibilidade do tempo e a memória, o episódio 8, que cita nomes de árvores em tupi, e o episódio 17, que encer-

ra o filme fazendo uma descida vertiginosa sobre São Paulo no intuito de demonstrar a velocidade da cidade, e terminando em uma loja de discos de vinil onde está tocando a canção original de Caetano Veloso. Esse tipo de final pode ser interpretado como uma alusão à vida frenética de São Paulo, uma certa homenagem do diretor. Pode, por outro lado, ser uma constatação de que a vida rápida não produz necessariamente uma reflexão cultural, como sugere Nelson Brissac Peixoto:

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com outdoors. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (PEIXOTO, 1990: 361)

Mais do que uma troca de molduras, os episódios de “Bem-Vindo a São Paulo” tentam captar o cotidiano das populações mais carentes, com suas crenças na Praça da Sé, seu ritmo de samba na Escola Vai Vai, suas normas de sobrevivência na cidade que não dorme e o repertório de imagens já cristalizadas e fossilizadas, pertencentes ao imaginário coletivo de uma cidade tão progressista como

São Paulo.

As cidades brasileiras parecem exercer um fascínio sempre pelo que não são, seja pela espetacularização das mesmas, seja pela exploração de suas mazelas. Hollywood, nos anos 20 e 30, exibia cenários fake, onde os personagens falavam espanhol, o que deu origem à confusão entre as capitais. Buenos Aires muitas vezes é considerada a capital do Brasil e muitos estrangeiros acreditam que os brasileiros falam espanhol, o que seria o esperado em países da América Latina, mas o que não acontece. A identificação com a Europa e com os Estados Unidos parece ser mais enfatizada do que a aproximação com os países da América Latina. Mesmo com o Mercosul as relações não se dão de maneira natural. Talvez Porto Alegre seja a cidade que mais se identifique com as culturas uruguaia e argentina, com seu chimarrão e suas tradições gaúchas. São Paulo, por ser uma cidade cosmopolita, atrai uma variedade de visitantes, formando um mosaico interessante que, no entanto não chega a formar uma identidade outra que a de cidade mutante.

Gutierrez Alea, em seu famoso “Dialética do Espectador”, esclarece:

O espetáculo é essencialmente um fenômeno destinado à contemplação. O homem, reduzido momentaneamente à condição de espectador, contempla um fenômeno peculiar cujos traços característicos apontam para o insólito, o extraordinário, o excepcional, o fora do comum. É certo que tam-

bém alguns fenômenos da realidade – fenômenos naturais ou sociais – podem se manifestar espetacularmente: guerras, demonstrações de massa, forças desencadeadas pela natureza, paisagens grandiosas constituem um espetáculo na medida em que rompem com a imagem habitual que se tem da realidade. Oferecem uma imagem não familiar, magnificada, reveladora, ao homem que os contempla: o espectador. (...) Pode-se ser ator ou espectador diante do mesmo fenômeno. Na sociedade capitalista o típico espetáculo cinematográfico de consumo é constituído pela comédia ligeira ou o melodrama cujo final invariável, o happy end, foi – e continua sendo em alguma medida – uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo em grandes setores do povo (Alea 49, 52).

Apesar de São Paulo ser uma cidade pulsante e extremamente progressista, sua representação não condiz com suas multiplicidades. A cidade já foi retratada como “selva de pedra”, como “megalópolis insensível”, sendo retratada em seus momentos mais tensos, seus prédios imensos, seus congestionamentos, suas inundações. Até filmes mais sensíveis como “Via Láctea” e “Não por acaso” retratam os clichês que se tornaram símbolos de São Paulo.

Nas últimas décadas, a representação da violência urbana se tornou lugar comum. A recorrência

da busca por um culpado tem sido ênfase de muitos filmes polêmicos, que ora vitimizam as classes não privilegiadas, ora culpam as mais privilegiadas, ora desculpam as infrações às leis, ora questionam as mesmas e seu cumprimento, quase nunca chegando a um equilíbrio, seja de aprofundar e relativizar os processos sociais, seja de problematizar o questionamento provocando uma crítica mais abrangente, seja de transcender uma micro-estrutura falha para questionar a macro-organização político-social brasileira.

Talvez o que ocorre nos países latino-americanos é a eterna procura por uma imagem que possa identificar suas histórias e culturas, que possa contemplar os fenômenos díspares que ocorrem, que possa ser representativa de uma realidade social ainda não consolidada. Com base nestas considerações, pode-se dizer que os filmes por vezes espetacularizam seus cenários, outras vezes representam suas cidades de modo alegórico, e, na maioria das vezes, nas últimas décadas, encaminham suas lentes para um passeio pelas periferias, captando cenas de violência que retratam um subdesenvolvimento crônico.

Apesar de Martín-Barbero sugerir que

(...) seguir desejando nostalgicamente o tempo de uma cidade sem deterioração e caos não é só escapar por uma brecha metafísica aos desafios da história mas nos impedir de

assumir ativamente os materiais dos quais está feita – e com os quais construir – a cidade de hoje: suas territorialidades e sua desterritorialização, seus medos e suas narrativas, seus jogos e seu caos, seus trajetos a pé e de ônibus, seus centros e sua marginalidade, seus tempos e seus calendários” (2004: 275),

há diversos modos de representar nas telas a cidade de hoje, que é polifônica (Canevacci), mutante, dinâmica, especialmente se estamos nos referindo a cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. A quase totalidade das grandes capitais apresenta problemas sociais e políticos, especialmente em se tratando de países subdesenvolvidos. Mesmo assim, há certos filmes que procuram modos de visualização mais elaborados. Entre eles, podemos incluir, sempre tentando relativizar os parâmetros e evitar generalizações, alguns da Argentina, do Chile e de Cuba. Para delimitação do objeto e corpus deste estudo, o Uruguai e Cuba serão enfatizados.

O Uruguai, apesar da parca filmografia, oferece, em “Whisky”, uma representação interessante de suas cidades. Singelo e aparentemente simples, o filme de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll (2004) trabalha com retalhos de vidas que procuram esconder suas deficiências em simuladas cenas que trazem esperanças já esmaecidas de progresso e de relacionamentos nunca concretizados. Os preparativos para a chegada do irmão que mora no Brasil fazem com que os protagonistas do filme

se movimentem em universo fictício. O mesmo sucede com o recém-chegado, que também parece ter trazido em sua bagagem seus desejos não realizados. A representação não-verbal, bem mais visível que a verbal, confirma o que o espectador percebe, mas há lacunas e silêncios que revelam que há mais do que está sendo mostrado. Nas molduras das imagens simuladas há sempre o processo implícito da montagem, quase como se fosse uma foto preparada, nunca um instantâneo. As falas são ensaiadas e páira no ambiente a angústia dupla retratada: a dos personagens e a do espectador, que sabe certos detalhes e sofre por perceber que poderão ser revelados a qualquer instante. Mais do que isso, ao espectador não são revelados todos os atos, e sim insinuados, deixando dúvidas quanto ao desenrolar da narrativa e ao final inesperado. A representação de Montevidéu, segundo a pesquisadora Ângela Prysthon, “opera numa espécie de registro intermediário, apresentando uma cidade que alterna entre a modernidade periférica semi-metropolitana e o tranqüilo provincianismo de uma ‘Europa’ fora de moda” (Prysthon, p. 264).

Se compararmos os filmes brasileiros das últimas décadas com os de Cuba, poderemos verificar que, ao contrário de São Paulo, Havana, mesmo decadente e problemática, sempre foi cenário de filmes poéticos que procuraram captar o interior, a invisibilidade, a carência, a sobrevivência. “Memórias do Subdesenvolvimento” (1968) é um desses momentos de inspiração, assim como “Suite Habana”(2003), que trabalha mais com o não-verbal e retrata pequenas vidas com grandes inquietações. Documentário poetizado, o filme retrata a vida de pessoas comuns, com suas vidas sofridas,

com anseios e medos. “Até certo ponto”(1983) é outro exemplo de narrativa instigante, com temática urbana, abordando o machismo. O filme mostra dois cineastas que resolveram fazer um documentário sobre os efeitos do machismo em Cuba e, depois de certo ponto, descobriram que eram machistas eles mesmos, com suas reações já cristalizadas, frutos de uma cultura arraigada que, mesmo sendo questionada, não se transforma facilmente.

Cuba, cenário de tantas lutas ideológicas e palco de acontecimentos marcantes, fez de sua cinematografia um marco histórico, respeitado por cineastas do mundo inteiro. Sua escola de Cinema de San Antonio de los Baños atrai realizadores e atores. Julio Garcia Espinosa fala de um “cinema militante” e da descolonização das telas nos anos 60, mas comenta que nos anos 70 alguns cineastas adotaram as normas narrativas de Hollywood, especialmente fazendo experiências com o zoom, que se tornou quase que uma marca registrada do cinema de Hollywood dos anos 70 (Chanan 275). Os anos 80 e 90 retrabalharam antigas temáticas sociais, com enfoques de cunho social e de gênero, demonstrando problemáticas mais específicas como elementos machistas e desenvolvimento de estratégias feministas.

Em termos de representação de cidades, “Memórias do subdesenvolvimento” mostra um país com muitos problemas, mas analisados por Sérgio, o protagonista que não afirma nem rejeita a Revolução Cubana, a qual vê através de sua percepção, mais em termos de sua visão existencial e filosófica

do que em termos sociais. A cidade se torna abstrata, cenário dos devaneios do protagonista que não quer deixá-la, mas se perde em suas vielas e ramificações. Já em “Até Certo Ponto”, a cidade está bem presente, representada pelo seu porto, com suas populações. Os trabalhadores das docas são o ponto central do filme. Através deles podemos visualizar o machismo, tema das entrevistas, e também a sociedade cubana. Independente de classe social, o porto é o espaço central para onde convergem todos os trabalhadores e de onde os atores articulam suas estratégias.

Em “De certa maneira”(1974), a destruição de espaços antigos retrata o desejo de renovação. Os locais refletem o projeto do “cinema imperfeito”, herança cultural do cinema neorealista italiano.

Annette Kuhn comenta que as cenas da demolição das favelas e a reconstrução da área, retratadas no filme de modo impactante, são acompanhadas de voice-over que explica que a desaparição de lugares degradados não resultou no desaparecimento de certos elementos da cultura marginal (163).

Os três filmes acima citados parecem demonstrar uma certa graduação, indo do mais abstrato ao mais concreto, em termos de representação urbana. Enquanto em “Memórias do subdesenvolvimento” a cidade é um espaço quase que irreal, flutuante, cenário para as reflexões do protagonista, em “Até certo ponto” já há uma definição de cenário onde a cena se desenvolve e onde os problemas se acentuam, partindo do porto e indo até a cidade, envolvendo personagens que trabalham nas docas e outros que, em contato com eles, chegam a percepções sobre suas vidas que os impedem de continuar

seus pontos de vista sobre os entrevistados. “De certa maneira” acentua a atuação dos espaços, fábrica- escola-rua-casa, espaços que enfatizam as problemáticas e que são palco de cenas contundentes onde as tensões se mostram mais contundentes e os conflitos parecem interagir com os cenários, pequenos, sujos, antigos, acentuando a necessidade de renovação. Contudo, é em “Suíte Habana” que a cidade toma corpo, torna-se protagonista, deflagradora de detalhes que se tornam momentos poéticos de uma certa ingenuidade que se insere na sobrevivência dos personagens-pessoas, cujas vidas se tornam importantes na narrativa não-verbal e nas imagens eloquentes.

Trabalhando com a “estética do subdesenvolvimento” de maneiras diversas, porém, parece que há, na filmografia dos países latino-americanos, um desejo incessante de encontrar uma imagem que traduza a problemática de suas cidades. O fotógrafo Hamilton Lobo (hlobo), com a foto abaixo, encontrou em sua imagem uma expressão poética, seja no cenário, seja no título do filme que ilustra a antiga casa de cinema. Parece que há, além da busca por uma imagem expressiva que retrate as cidades latino-americanas, um desejo implícito que perpassa a estética do subdesenvolvimento, um certo sentido de “bailar en la oscuridad”, como o título do filme da imagem.



Bibliografia

Alea, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas, 1986.

Canclini, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

Canevacci, Massimo. *A cidade polifônica – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

Chana, Michael. *The Cuban Image: cinema and cultural politics in Cuba*. London: BFI Publishing, 1985.

Downing, John D.H., ed. *Film and Politics in the Third World*. Autonomedia, 1987.

Freitas, Ricardo F. *Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo*. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol 4, nº10, 2007.

Guattari, Felix. *Restauração da cidade subjetiva*. In *Caosmose – um novo paradigma estético*.

Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Kuhn, Annette. Women's pictures: feminism and cinema. London, Boston: Routledge, 1982.

Martín Barbero, Jesús. Transformações da experiência urbana In Ofício do cartógrafo: traves-sias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

Paiva, Raquel e Sodré, Muniz. A megalópole carioca. In Alexandre Barbalho, org. Brasil, brasis: identidades, cultura e mídia. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2008, pp. 159-180.

Peixoto, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In.: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

Prysthon, Ângela. Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In Ângela Prysthon, org. Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2006.

Rodrigues, Antonio. O Rio no Cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Said, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. SP: Cia das Letras, 1993.

Espelhos continentais ou como imagens espaciais do Brasil podem refletir a América Latina? Notas de uma recepção cinematográfica.

Eliska Altmann

Nordeste, sertão, Brasil, Rio de Janeiro, urbe, América Latina, “quarto-mundismo”. De modo a pensar certas concepções espaciais do Brasil vistas por olhares latino-americanos, o presente artigo discute a recepção, via críticos, de dois cineastas, em dois momentos distintos. Trata-se da análise de críticas latino-americanas de filmes de Glauber Rocha, realizados na década de 1960, e de Walter Salles, dirigidos nas décadas de 1990 e 2000. Tais olhares referem-se a três países: México, Argentina e Cuba. A escolha pelos dois cineastas explica-se pelo fato de expressarem preocupação em representar aspectos singulares da sociedade brasileira (e latino-americana) em suas obras. Nesse sentido, ambos são lidos como “*intelligentsias* artísticas” empenhadas em estimular uma interação cinematográfica no continente, valorizando um cinema social preocupado em resgatar elementos “autênticos” de uma comunidade nacional composta por uma gramática da diversidade. Por outro lado, a comparação da recepção de seus filmes é igualmente relevante por possibilitar o exame de possíveis transformações

nas leituras efetuadas pela crítica, dado que as obras se enquadram em dois momentos distintos da história do cinema brasileiro: o primeiro período estando delimitado por quatro filmes de Glauber Rocha produzidos na conjuntura de formação e “declínio” do Cinema Novo e o segundo, por quatro filmes de Walter Salles, realizados no contexto do chamado “cinema da retomada”, que viria a re-significar certas concepções daquele cinema anterior.⁴⁴

Quanto à concepção espacial, do primeiro cineasta, os críticos abordam as categorias de Nordeste, Brasil e América Latina como comunidades imaginadas (cf. Anderson, 1983) ou nações, por serem lidas ora como configurações relacionadas a discursos e símbolos ora a condições territoriais e geográficas concretas. De fato, as críticas apreendem tais imagens espaciais tanto como potencial simbólico quanto como descrição de referentes físicos. Os espaços descritos podem ser lidos como reais – se consideradas suas dimensões, fronteiras e características físicas – ou imaginários, quando considerados como fundadores de laços sociais. Nessa perspectiva, o espaço envolve, necessariamente, a categoria identidade. Já de Walter Salles, veremos concepções de cidade, sertão e quarto-mundismo vinculadas a noções de viagem, deslocamento e diáspora. Tais limites conceituais aparecem circunscritos em torno das idéias de terra, espaço e/ou território, envolvendo um sentido de busca identitária.

44 - O levantamento das críticas refere-se às seguintes obras: *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) – de Glauber Rocha. E *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998) e *Diários de motocicleta* (2003) – de Walter Salles.

Nordeste latino-americano

Primeiramente, é preciso ressaltar que o termo “espaço”, em seu sentido literal, não foi encontrado nas críticas latino-americanas pesquisadas dos filmes de Glauber Rocha. No entanto, verifica-se uma regularidade em relação à definição de um “lugar”, ou seja, de *onde* o cineasta estaria falando. Ao definir o termo, Marc Augé (1992: 68) indica que lugar é uma construção concomitantemente concreta e simbólica do espaço, dispondo de sentido para os que nele habitam e oferecendo fundamentos de inteligibilidade para outras culturas curiosas em conhecê-lo. Lugar seria, então, o sentido de um território com o qual seus habitantes criam relações.

O lugar descrito pela recepção latino-americana abrange três territórios principais: Nordeste, Brasil e América Latina. A partir dessa abordagem, observa-se que os textos se fundamentam em dois principais eixos de análise. O primeiro, majoritário, baseia-se em uma concepção essencialista de nossa origem étnico-cultural, traduzida em uma exaltação do Nordeste – onde estaria assentado o “verdadeiro caráter nacional” – por vezes ampliada ao Brasil como um todo ou até mesmo à América Latina. De modo inverso, uma outra percepção questiona a concepção essencialista, ressaltando a insistência de Glauber Rocha e de outros cineastas brasileiros em exaltar a temática nordestina.

Quanto ao primeiro eixo, os textos conferem destaque aos tipos que habitam os espaços nordestino, brasileiro e latino-americano como forma de configurá-los em lugares singulares. A idéia, então, é a de que ter uma identidade equivale a ser parte de uma nação ou de uma “pátria grande”, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo que é compartilhado – língua, objetos, costumes – marca nítidas diferenças (Canclini, 2002: 35). Assim, pode-se dizer que parte da recepção dos filmes de Glauber Rocha analisa os espaços ali representados, retomando uma definição identitária caracterizada pela descolonização e concebida como tarefa ontológica e política. A espacialidade elaborada por estes críticos configura uma idéia de “cinema nacional” (ou continental) que facilita a determinados territórios códigos e signos de pertencimento. Ao imaginarem o espaço nordestino como configuração cinematográfica do nacional, tais críticas relacionam, diretamente, cultura e nacionalidade, mesclando concepções artísticas e categorias políticas articuladas a espaços específicos. Nessa composição, artistas e intelectuais como Glauber Rocha são tidos como aqueles que concederiam à cultura um papel específico dentre as múltiplas variáveis possíveis para a definição de identidade coletiva. O nacionalismo cinematográfico é visto como um princípio político segundo o qual a semelhança cultural é o vínculo social básico.

Ao defenderem o eixo mais essencialista de análise, os críticos, de certa forma, legitimam o projeto de Glauber Rocha de realizar uma arte que fizesse com que membros de determinado espaço ali se reconhecessem e se identificassem. Situado a partir de uma perspectiva descolonizadora, o espaço

nacional do cinema glauberiano pode ser pensado como uma contra-tendência à idéia de modernidade. Enquanto esta última compreende um processo de complexificação da vida social, marcada por um percurso de diferenciação, a idéia de descolonização promotora de uma configuração identitária sugere, por sua vez, uma “desdiferenciação” resultante da homogeneização da nação emergida por intermédio de um investimento catéctico (cf. Domingues, 2006: 541).

Por outro lado, um eixo de análise diverso seguido pela crítica questiona idéias homogeneizadoras, chegando até mesmo a analisar negativamente os filmes de Glauber Rocha. Em menor número, tais interpretações parecem sugerir a existência de outras representações não-essencialistas do nacional. Nota-se, entretanto, que a concepção predominante é a homogeneizante, majoritariamente adotada pelas críticas, o que explicita as disputas em torno da definição identitária do Brasil. A riqueza da construção do espaço glauberiano pela crítica latino-americana pode ser mais bem compreendida se adicionarmos aos estudos sobre o nacionalismo cultural o contexto das relações internacionais, já que sua construção depende tanto de aspectos internos quanto daqueles interativos, para além do processo homogeneizador, universalizante e igualitário da cidadania no âmbito do Estado-nação. As representações do espaço nacional e suas interpretações baseiam-se fundamentalmente em duas propriedades distintivas e interdependentes: 1) o aspecto interno, que compreende tipos particulares da identidade coletiva; 2) o contexto interativo que, na construção das subjetividades coletivas da nação, pressupõe interação com outros territórios e sistemas sociais (Idem, p. 542). O aspecto interno refere-

se aos códigos e significados identitários nacionais representados nos filmes de Glauber Rocha, e o contexto interativo caracteriza-se pelas leituras latino-americanas desses mesmos códigos. Atenção deve ser dada à maneira pela qual ambos os aspectos dialogam, ou melhor, de que formas as críticas latino-americanas identificam e diferenciam nas imagens glauberianas os espaços representados como nordestino, brasileiro ou latino-americano.

Em primeiro lugar, remetendo a uma recepção questionadora da idéia de identidade essencialista, destaco a noção de *repetição* assinalada por críticos que, a partir de um viés negativo, concebem o espaço nordestino mediante sua reiteração cinematográfica. Essa é a percepção da recepção argentina transcrita abaixo, não assinada e sem fonte, cujo subtítulo é *Dios y el diablo...: cine en formación*. A crítica analisa não apenas *Deus e o diabo* de forma negativa, mas a filmografia brasileira em geral, especialmente quando comparada a de outros países latino-americanos. O motivo da “imaturidade” do cinema brasileiro estaria na repetição do tema do Nordeste, percebido como uma “mania e um ato de expiação: se o cineasta não pode fazer muito para salvar seus compatriotas nordestinos da fome, ao menos conta sua história”. Assim,

a repetição de temas na cinematografia de alguns países é uma realidade que tem inquietado há muitos anos estudiosos de cinema e se tem mostrado carregada de significados no caso daquelas nações latino-americanas que puseram o pé

*no primeiro degrau do desenvolvimento cultural. A Argentina, seguramente o país de maior maturidade intelectual da América do Sul, soube atingir um crescimento cinematográfico que diversificou a temática; o México padeceu um eclipse de qualidade que o distanciou da criação ambiciosa (ainda que alguns diretores como Arturo Ripstein pareçam anunciar um ressurgimento) [...] Só o cinema do Brasil parece ter sobrevivido sem crescer e sem mostrar indícios de uma pronta maturação, pois reitera nessa infância monotemática tanto os erros quanto as possibilidades de uma obsessão estética e intelectual centrada no Nordeste. Não há outra maneira possível de ver Deus e o diabo porque sua medida de comparação são os antecedentes *O cangaceiro*, *Vidas secas* e, em certo sentido, *O pagador de promessas*. Nessa sucinta filmografia brasileira repete-se uma inquietude incrustada no coração de artistas brasileiros: a extrema pobreza e a injusta situação do camponês, que obriga o narrador a contar cem vezes esse infortúnio, a se voltar com temor e respeito admirativo à história de sua rebeldia, às vezes degradada em forma de bandoleirismo de uma ideologia confusa (Argentina, s/ autor, s/ fonte, s/d).*

Ao cotejar certos aspectos das cinematografias brasileira, argentina e mexicana, o texto destaca negativamente o Nordeste como uma inquietude sem solução, cuja situação pobre e injusta é denunciada à exaustão. Em outras palavras, seria possível dizer que a crítica questiona a falta de pluralidade temática nas imagens do cinema brasileiro. Nesta análise, a problemática do Nordeste é tão central que seu autor chega a juntar tendências cinematográficas tão díspares quanto o filme de Lima Barreto produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – cuja produção era qualificada como colonialista por Glauber Rocha – e *Vidas Secas*, um clássico da primeira fase do Cinema Novo, movimento para o qual o diretor Nelson Pereira dos Santos foi inspirador. A “obsessão temática” constatada nesta leitura também parece ter desagradado outros críticos argentinos, como o que assina o texto intitulado *For export*, publicado em 17/05/1971, na revista *Analisis*, no qual analisa *O dragão da maldade*:

Enraizado na tradição popular e impostado em um tom de poema épico, Antonio das Mortes surge como um filme de notável força dramática, mas com uma forma de relato caótica e confusa, na qual desbordos operísticos se confundem com uma imaginação mal digerida do cinema estrangeiro (de Buñuel a Jean-Luc Godard). Seu diretor e autor Glauber Rocha toma um personagem de uma de suas obras anteriores e o desenvolve agora como centro de outra obra na qual a pobreza e as míseras condições de vida do Nordeste brasileiro servem para fustigar e denunciar debilidades de um sistema

*asfixiado por um certo tipo de feudalismo e tremenda injustiça social. Junto a isso, aparecem personagens familiares a esse tipo de saga, como os cangaceiros, os beatos, os terra-tenentes, as paixões que conjugam a fome com a sensualidade, a miséria com as frustrações, o religioso com as superstições. Não existe praticamente nada que Glauber Rocha tenha deixado de fora dessa espécie de resumo de seu cinema anterior e da antologia do Cinema Novo do Brasil e também de tudo que pode fascinar como exotismo for export do folclore de um país [...] Dragão da maldade é excessivamente intelectual e desordenado para converter-se em um autêntico cinema revolucionário (parece que ninguém consegue encontrar a fórmula ideal que evite cair em um didatismo elementar ou em um hermetismo) (J.C.F., *Analysis*, 11-17/05/1971).*

Em poucas palavras, o crítico assinala que o Nordeste, com seu sistema feudal e injusto composto por cangaceiros e beatos, superstições e miséria, compõe um cenário do cinema brasileiro que serve ao exotismo para exportação. Além disso, é também possível verificar uma desqualificação do cinema de Glauber Rocha em função de um excessivo intelectualismo. As duras críticas argentinas sugerem, no que concerne ao essencialismo, uma leitura de certo modo similar à do cubano Alberto Cervoni. Publicado em 1963 numa revista de circulação restrita produzida pelo *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, o ICAIC, e intitulado *El continente cinematográfico*, o texto de Cer-

voni demonstra preocupação em relação a um “provincianismo cultural”. Ele assim descreve o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha:

Barravento, do jovem (vinte e quatro anos) Glauber Rocha, nos apresenta um mundo exclusivamente brasileiro, provavelmente com demasiada exclusividade. Claro que devemos aplaudir em Rocha sua constante tentativa de se aproximar da especificidade de seu país, da cultura de origem africana de antigos escravos trazidos do Congo nos séculos XVIII e XIX, da realidade das relações sociais – nesse caso, entre os pescadores da costa e seus patrões, proprietários das redes, indispensáveis para a pesca. Mas a busca dos acentos mais especificamente brasileiros pode ter conduzido Rocha a um caso extremo, não obrigatoriamente o mais demonstrativo, em direção a um esteticismo muito elaborado da imagem [...] A realidade mediana do Rio é abandonada em proveito de um mundo rural demasiado particularizado, quase exótico. Nesse aspecto, pode-se adivinhar com mais segurança certo perigo de “nacionalismo” brasileiro, talvez vislumbrado por Alfredo Guevara quando preveniu as cinematografias latino-americanas tanto contra o esquecimento da dimensão nacional da cultura como contra o provincianismo cultural (Cervoni, ICAIC, 1963).

No início do texto, o crítico cubano afirma que o universo de *Barravento* é exclusiva e demasia-damente brasileiro. Entretanto, ao longo de sua análise, essa concepção ganha conotação ainda mais particularizada, quando Cervoni constata outros aspectos da espacialidade brasileira (como a urbanidade carioca, por exemplo) descartados por Glauber Rocha em função de uma suposta exaltação do exótico. O intuito do cineasta de dar ênfase ao específico nacional por meio do particular provoca no crítico uma apreensão, na medida em que o filme poderia surtir junto a outras cinematografias latino-americanas um estímulo fortemente nacionalista. No caso, ao notar que Glauber Rocha incorre no provincialismo, a análise sugere que *Barravento* poderia acabar reduzindo o geral ao particular, ou seja, a concepção “provincialista” poderia vir a afetar uma leitura mais ampliada do nacional.

Contrariamente aos trechos argentinos e cubano – que vêem o Nordeste como espaço de exaltação do exótico, responsável pela “infância monotemática” do cinema brasileiro e por um possível caráter nacionalista, tendendo a representar um folclore tipo exportação do país – a crítica de Eduardo Manet sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, publicada no jornal *Gramna*, em 15/08/1966, assinala que

o tema de Deus e o diabo cumpre fielmente os postulados expostos por Rocha e seus companheiros: aí vemos uma parte do imenso Brasil, o Nordeste resistente, miserável porque explorado, prometedor de riquezas incalculáveis quando os camponeses tomarem conscientemente o poder em

*suas mãos em uma etapa que já não pode tardar. O Nordeste, com seus vaqueiros (cowboys), suas savanas, areias e montanhas... O Nordeste mistificado por Lima Barreto em seu célebre *O cangaceiro*, de indiscutível sabor, mas de pouca medula ideológica, Rocha se propôs a meta contrária: extrair do aparentemente pitoresco um conteúdo profundo e progressista. O Nordeste, e muito em particular os campos da Bahia, são celeiros de superstições habilmente utilizados pelo latifundismo e pela demagogia governamental para dominar as massas camponesas [...] Deus e o diabo tem outra virtude: a de colocar-nos em contato com o cinema agrário, que é tema comum para toda América Latina (Manet, *Granma*, 15/08/1966).*

Como é possível notar, em comparação com as interpretações precedentes, a de Manet aponta a temática do Nordeste de forma mais positiva, principalmente no contexto da cinematografia latino-americana e quando comparado a outros filmes brasileiros, como o mesmo *O cangaceiro* acima mencionado. O crítico atenta para o fato de o filme de Glauber Rocha participar de um cinema agrário (comum a toda América Latina), que se propõe a mostrar as problemáticas da região, igualmente discutidas pela sociologia brasileira da época. Nota-se que, nesse caso, a espacialidade do filme é lida como miserável, explorada e mística, assim como nas críticas anteriores.

Uma formulação de caráter igualmente positivo pode ser verificada em outra crítica cubana que reitera, ainda que de outro modo, a noção de repetição, demonstrando familiaridade com o universo nordestino e brasileiro. Ao constatar que em *O dragão da maldade a terra* é “mais uma vez” o sertão, Jean-Louis Bory destaca suas características a partir de um olhar ao mesmo tempo físico e social. Publicado na revista *Cine Cubano*, o texto sugere que Glauber Rocha é responsável por tornar “familiar” a seu público o espaço nordestino:

Glauber Rocha tem a prudência cortês de distribuir-nos as instruções inclusive antes dos créditos de abertura. Um as quantas informações históricas indispensáveis e o léxico mí-nimo exigido: jagunço, cangaceiro, sertão, coronel; e o sen-tido geral do filme: São Jorge derruba o dragão. É o terceiro filme de Rocha e já começamos a nos familiarizar com certos detalhes da história brasileira [...] A terra é, uma vez mais, o sertão. Imensa extensão árida ao Nordeste do Brasil que traça uma geografia da fome. Desde a primeira imagem reconhecemos o sertão: vastos terrenos estéreis, com uma vege-tação espinhosa, retorcida e seca. Esse é o mesmo cenário em que se desenvolve a paixão, a morte e a transfiguração de Deus e o diabo. Determinado e explicado por essa geografia, o combate se insere na paisagem [...] Nessa terra, por ela e por sua causa, a guerra. De um lado o coronel, grande lati-

fundiário que desfruta de um poder feudal. Frente ao coronel está o povo roído pela fome (Bory, Cine Cubano, 1970).

Desta leitura é válido destacar a compreensão de que aspectos físicos e climáticos da terra sertaneja seriam responsáveis por seus fenômenos sociais, como a guerra, por exemplo. Ainda sob o eixo da repetição, cito abaixo três críticas – duas argentinas e uma mexicana – de modo a chamar a atenção para dois fatos: nem todas as críticas argentinas vêm a repetição do tema nordestino como algo maçante e responsável pela involução do cinema nacional; no que diz respeito às características físicas e sociais do Nordeste, é possível verificar similaridades na recepção dos três países. Publicados no mês de estréia de *O dragão da maldade* em Buenos Aires (maio de 1971), no *Cine Lorca*, os textos de *Clarín* e de *La Opinión* descrevem a temática espacial do filme da seguinte forma:

*O Nordeste brasileiro é uma zona onde a pobreza e as más condições de vida parecem ter um estado crítico tal como para servir de permanente fonte de informação aos realizadores daquele país que querem assumir fortes denúncias frente à injustiça social e aos senhores colonialistas. Assim, da mão de Glauber Rocha essa zona volta em *O dragão da maldade*, assim como em toda bateria de efeitos dos quais o Cinema Novo brasileiro alcançou uma imagem exótica e revolucionária no exterior (J.C.F., Clarín, 07/05/1971).*

*O cenário é o mesmo: o sertão árido e deserto, o Nordeste da miséria e dos camponeses acossados pela sede, em êxodo constante. No entanto, alguns anos se passaram desde que o sanguinário Antônio das Mortes matou Corisco, o herdeiro do legendário Lampião. Aos afrescos frontais da aridez e das aldeias misérrimas que Antônio das Mortes cruza novamente se misturam as estradas asfaltadas e o desfile de enormes caminhões reluzentes do desenvolvimento (Mahieu, *La Opinión*, 05/05/1971).*

Nestes trechos é possível verificar que as características apontadas em relação ao “mesmo cenário” são (também) a miséria, a injustiça social e as condições de vida dos camponeses, dos cangaceiros e dos senhores de terra. Próxima às leituras argentinas, a crítica mexicana de *Deus e o diabo*, publicada na *Revista Visión*, assinala que

o sertão brasileiro (as regiões do interior do país), com seu ambiente de turbulência vital, volta a servir de cenário para um filme triunfante. O argumento da película, disse Rocha, que também é autor do roteiro, não está baseado no “cangaço” (bandolerismo) mas no problema do misticismo. Em todo caso, não faltam os desaforados cangaceiros [...] Isso justifica a apresentação do filme como Deus e o diabo nos confins

do sertão [...] Semelhantes personagens são os mesmos das narrações épicas em que se inspiram os cantantes populares quando visitam as feiras das cidades do interior baiano. São figuras legendárias que conservam todo seu sabor na imaginação do povo como, por exemplo, o “cangaceiro” (o diabo louro) último protagonista do famoso bando de Lampião (Revista Visión, s/ autor, 02/10/1964).

Ao constatar que o sertão brasileiro volta a servir de cenário para mais um filme, a crítica mexicana confere características físico-geográficas à região povoada por cangaceiros. Analisando as regularidades e similaridades descritas nestas leituras que constatam a repetição temática nos filmes de Glauber Rocha, é possível observar que a visão do Nordeste e do Brasil comum aos três países é invariavelmente miserável e mística, terra composta por jagunços e terra-tenentes feudais. A partir de um exame desses olhares é possível destacar três pontos significativos: 1) Glauber Rocha, como cineasta engajado reitera o Nordeste como temática; 2) ele desenha essa região com aspectos semelhantes e regulares, a ponto de gerar concordância e familiaridade entre os olhares que constatam a repetição dessa espacialidade particular; 3) a representação nordestina está intrinsecamente ligada a uma população tradicional cujos costumes estariam inalterados. A leitura das críticas implica a idéia de que a população “feudal” é o elo estruturador daquela espacialidade, que amalgama sentidos do nacional, da identidade cinematográfica e do próprio homem brasileiro.

Seguindo a lógica da imaginação da terra glauberiana por meio dos personagens que nela habitam, a crítica de *Deus e o diabo* escrita pelo cubano Roberto Branly, publicada no jornal *Juventud Rebelde*, em 16/08/1966, indica que

no mundo áspero do Nordeste brasileiro – Rocha é originário da Bahia – o homem é divindade e demônio de si próprio, em feroz combate para tirar da terra e dos homens que têm propriedade uma porção de lume para alimentar a si e os seus [...] Manoel segue primeiro um deus do combate, do sacrifício humano e da barbárie. Depois desse submundo do fanatismo religioso, segue o inferno mental de um bandido possuído por sua própria febre de matar e destruir: ambos estão ligados por uma apaixonada e rancorosa sede de dar aos pobres e tirar dos ricos (Branly, Juventud Rebelde, 16/08/1966).

Na leitura de Branly, o mundo áspero do Nordeste brasileiro é representado como um submundo onde habitam duas dimensões, a divina e a demoníaca; ambas bárbaras e em busca de um mesmo objetivo: uma distribuição de bens mais igualitária. A condição bárbara e sub-humana também é mencionada pelo argentino S. Horovitz, que sugere ser a terra árida e seca do sertão nordestino a responsável por converter os sertanejos em sub-homens. Em sua crítica, publicada na revista *Propositos*, Horovitz indica que *Deus e o diabo na terra do sol* está situado

*geograficamente em uma região física, a do Nordeste brasileiro, com a inclemência de uma terra árida pela falta de água que solapa o sertão e converte os sertanejos em sub-homens, vítimas da fome, da desnutrição, de sua ignorância e incultura, de seus ritos ancestrais. A partir dessa concreção física, econômica e social, Rocha, em seu itinerário artístico, investiga e corporifica duas de suas derivações históricas: a dos santos e a dos cangaceiros (Horovitz, *Propositos*, 25/07/1968).*

Assim como os personagens traçados por Branly, os descritos pelo crítico argentino subdividem-se em dois tipos: os santos e os cangaceiros, que representam o misticismo e a violência. De fato, os tipos nordestinos imaginados pelas críticas comentadas até o momento atrelam-se ora a relações sociais mais simples ora a redes mais complexas. O interessante a se notar, nesses casos, é a concepção empírica dos fenômenos sociais, já que tanto a espacialidade nordestina quanto os tipos que ali habitam são vistos não apenas como representações, mas como verdadeiros representantes da realidade social brasileira. Assim, os personagens são projetados ora de forma simbólica ora como reais constituintes de uma especificidade da nação. Enquanto representantes do Nordeste, os santos, cangaceiros e senhores de terra serviriam como modelos de explicação para os problemas sociais, econômicos e culturais dessa espacialidade.

Seguindo a lógica de imbricação entre povo e lugar, geradora de uma concepção nacional, outras críticas contextualizam claramente a noção de povo-nação. Dessas leituras, é importante que se atente para o movimento de *expansão* espacial verificado em relação aos filmes aqui tratados. Entre *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, os textos constatam uma espécie de alargamento e complexificação tanto da espacialidade representada quanto dos tipos que a habitam. As primeiras leituras, mais particularistas ou regionalistas, dão lugar a interpretações mais macro e continentais, sobretudo quando da análise de *Terra em transe*.

A sociabilidade nordestina tratada no trecho argentino, ainda que complexa, representa uma particularidade identitária. Intitulada *Antonio das Mortes*, a crítica nos diz que

em Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha trabalha o tema do Nordeste brasileiro como em um delírio desbordante de riqueza mítica e de beleza. Sem que seja necessário opor ambos os filmes, em O dragão da maldade, o delírio foi controlado pela inteligência [...] A estrutura narrativa parte da apresentação dos personagens em suas situações respectivas: o matador de cangaceiros e seu encontro com o político; a viagem de ambos ao Jardim das Piranhas, onde aparecem o sacerdote, o professor, o terra-tenente cego e sua mulher, a invasão do povo pelos cangaceiros capitaneados por Coiraná, a Santa e o negro. Não se passaram quinze minutos

do filme e todos os personagens já foram apresentados ao espectador, claramente identificados por suas fisionomias e suas roupas invariáveis e condicionados por suas situações vitais. São arquétipos, mas isso não quer dizer que sejam personagens simples, unilaterais, ou que se comportem como bonecos. Com o contato e a experiência transformam-se e reagem. Esse processo de tipos deliberadamente simbólicos e didáticos faz-se, pois, com personagens muito ricos e contraditórios. O jogo é demasiado complexo para ter de antemão uma solução (A.C., s/ fonte, Argentina, 1971).

Os arquétipos ricos e contraditórios lidos no texto representam, simbolicamente, os habitantes do Nordeste de *Deus e o diabo* e de *O dragão da maldade*. A complexidade esboçada nesta crítica impossibilita uma definição espacial com contornos nítidos. Contudo, pode-se observar que ela (ainda) é lida como representativa do Nordeste brasileiro, compreendido muito positivamente através de sua beleza e riqueza míticas. De modo distinto a esta leitura, a crítica do brasileiro Felix de Athayde circunscreve o espaço de *Deus e o diabo*, baseando-se na idéia de raiz. Tal raiz, porém, não parece pertencer apenas ao solo nordestino ou brasileiro, mas a uma idéia mais ampla de “Terceiro Mundo”. A espacialidade, então, conceitualiza-se. Publicada na revista *Cine Cubano*, em 1965, a crítica afirma que

talvez sem querer expressamente, Glauber Rocha repetiu o

conceito de Marx de que as coisas devem ser tomadas por sua raiz, e que a raiz das coisas é o próprio homem. É, pois, uma tomada de posição radical, comprometida e interessada e, a nosso ver, a única válida para um artista situado no que os economistas concordaram em chamar de “Terceiro Mundo” [...] Para melhor instrumentalizar o espectador sobre o filme Deus e o diabo..., considerado *inconstitucional* pela ditadura militar brasileira [...]: um camponês mata o dono da fazenda em que trabalhava e vivia. Depois disso, entregar-se à justiça do Nordeste de latifundistas é o mesmo que se entregar à morte. Só há um caminho para conservar a vida: o vasto, seco, quente e desértico inferno do sertão [...] É este, em linhas gerais, o argumento de Deus e o diabo: o homem rompe com a velha ordem em uma afanosa busca por destruí-la. Esta é a situação da maioria do povo brasileiro [...] A utilização das estruturas populares de criação artística é, seguramente, o primeiro e o mais firme passo na construção de obras de arte que objetivam conscientemente a transformação da cultura, a criação de uma nova cultura de característica nacional-popular, ou seja, uma cultura do povo-nação. O artista latino-americano de vanguarda não pode ser outro que aquele integrado no esforço coletivo de seu tempo e de seu país para criar uma sociedade justa, humana e livre (Athayde, *Cine Cubano*, 1965).

Athayde claramente lida com conceitos decantados do mundo social. No caso, quem constrói o nacional-popular ou uma cultura do povo é o artista, que extrai as raízes de sua espacialidade terceiro-mundista como forma de personificar uma nova e legítima nação. Tal entendimento sugere uma reconfiguração da idéia espacial-identitária, uma vez que é a expressão de um determinado agente cultural – o artista latino-americano de vanguarda – que luta para que certas representações autênticas sejam tomadas como nacionais e/ou continentais e/ou terceiro-mundistas. É interessante verificar que, ao mesmo tempo em que conceitualiza o espaço mediante o termo “Terceiro Mundo”, o texto também conserva os aspectos propriamente nordestinos das imagens de Glauber Rocha, utilizando-se de idéias como latifúndio e desértico inferno do sertão. Aqui o regional e o conceitual, em termos mais globais, dialogam. Após assinalar que são estas as estruturas que possibilitam a construção de uma cultura nacional-popular, o crítico evoca uma espacialidade latina, que tem o artista como representante. Na leitura, parece estar clara a idéia de uma fronteira entre “nós” e “outros”, isto é, entre o nordestino/latino-americano (formador de um povo-nação terceiro-mundista) e o colonizador. Tal idéia, por sua vez, não se restringe à interpretação de Athayde, encontrando eco em leituras como a do mexicano Tomas Perez Turrent. Publicada no jornal *El Día*, em 14/11/1967, a crítica evoca explicitamente uma espécie de intercâmbio entre o nacional e o continental:

*Terra em transe coloca problemas, abre inúmeros caminhos,
novas formas expressivas, abarcando uma situação nacional,*

continental [...] O filme gira ao redor do jogo político complexo e delirante do Brasil e está estruturado com elementos contraditórios. Contradição entre os valores tradicionais que já não correspondem a nenhuma realidade e a tragédia do subdesenvolvimento. Rocha mostra essa tragédia em um ambiente de melodrama esplendidamente pontuado por uma ópera, o que é uma outra contradição de um mundo sem valores definidos, em crise ideológica, política, cultura, moral e que trata de encontrar a si mesmo sob as ameaças e pressões do mundo chamado civilizado [...] A grande originalidade do cinema [de Glauber Rocha] é a de não aceitar influências culturais exteriores, assinalando um caminho para o cinema de todo o continente. Rocha mostra que não é necessário se voltar para a Europa para ser moderno [...] Assim, a partir de elementos culturais profundamente enraizados em uma realidade, o autor atinge o que definiu por Estética da violência, realizando um cinema que responde a uma necessidade sociopolítica e cultural latino-americana. Terra em transe é uma das mais puras e valiosas manifestações culturais da América Latina e a principal do ponto de vista cinematográfico (Torrent, *El Día*, 14/11/1967).

Três importantes fatores devem ser destacados da crítica acima. O primeiro é o descarte de as-

pectos tradicionais que não mais se adéquam à complexa realidade latino-americana, já sem valores definidos e em crise. Se os valores tradicionais não mais se encaixam à complexidade social de *Terra em transe* é porque correspondiam a um mundo mais simples – talvez aquele particularista. O segundo fator a se destacar da leitura é a concepção de originalidade, que questiona o transplante de idéias “primeiro-mundistas” ou européias para se concentrar nos princípios internos de organização social. Finalmente, a noção de raiz suscitada reflete uma espacialidade em termos mais amplos, ou seja, o enraizamento cultural deixa de ser apenas nordestino, passando a englobar a América Latina como um todo. Pode-se verificar ainda que a crítica do mexicano aponta para uma espécie de reflexo do nacional no continental e, consequentemente, para uma raiz comum a ambos.

De forma a acentuar pontos análogos, cito abaixo a crítica de Nicolas Cossio, publicada na revista *Bohemia* e no periódico *Sierra Maestra*. Também sobre *Terra em transe*, o cubano reitera da seguinte forma a idéia de originalidade tratada pelo mexicano Perez Turrent:

Um intelectual toma consciência de seu destino histórico em um cenário vulcânico de uma terra angustiada chamada Brasil, América Latina, Terceiro Mundo. Nenhum filme poderia ser o mais fiel reflexo das inquietudes dos homens procedentes dos confins do mundo [...] Dentro do que pode e deve ser o cinema latino-americano, um cinema novo, descolonizado de toda influência “made in USA” ou européia, um cinema

de choque, de garra, de combate, de guerrilha, Glauber Rocha, como autor, e Terra em transe, como obra, aparecem como máximos expoentes [...] Rocha expõe dramaticamente os problemas de sua pátria, da América Latina e do Terceiro Mundo (Cossio, Bohemia, 18/02/1968).

A ligação entre o regional e o continental é ainda mais exacerbada na percepção do cubano Jesus Vega, que escreve para a revista *Cine Cubano* a seguinte crítica:

Um dos momentos de maior maturidade na obra de Glauber foi a realização de Terra em transe, no qual a questão do oprimido reaparece para transformar-se em temática de caráter continental. A suposta Eldorado, reino misterioso situado na América Latina, não representa os oprimidos do Nordeste, mas todos os habitantes do continente. Os conflitos já não se expressam da forma mais ou menos esquemática dos filmes que o precedem, mas se ampliam e se complicam mediante a apresentação de contradições na luta pelo poder entre diversos estamentos de uma sociedade rica e opulenta, mas com evidentes traços do subdesenvolvimento intrínseco (Vega, Cine Cubano, n. 134).

O texto de Vega reitera a amplitude e a complexificação espacial e identitária constatada por

outros críticos. No caso, o Nordeste, por ele denominado “terra de ninguém”, deixa de constituir-se como representação espacial fechada em si mesma para ganhar uma dimensão comum a toda América Latina. De forma a problematizar o alargamento espacial verificado nas análises, cito uma crítica a *O dragão da maldade*, formulada por Alberto Espino. Nela, o cubano reafirma tal amplitude por um viés ainda mais curioso: define a mesma sensação de familiaridade verificada nas outras críticas, contudo a partir de uma paradoxal estranheza. Ao declarar que, como espectador das imagens de Glauber Rocha, tem a impressão de “se encontrar com algo conhecido e desconhecido ao mesmo tempo”, Espino evidencia o movimento antropológico de estranhamento do familiar. Ao jornal cubano *Girón*, o crítico descreve essa sensação da seguinte forma:

Brasil, país que possui uma população de mais de oitenta milhões de habitantes, dos quais vinte e cinco são analfabetos, apresenta, dentro do marco da América Latina, a situação mais aguda de nossa época. Os cangaceiros enraizados na história desse país formam parte das lutas que têm livrado os brasileiros da situação de penúria e de fome que os tem castigado por longo tempo. Eles, em seu momento, foram os ídolos de seu povo, tiveram líderes que se converteram em lenda, porque sempre defenderam os interesses dos pobres e dos famintos [...] É indiscutível a forma tão estranha que utiliza esse diretor e que provoca nos espectadores a inqui-

tude de se encontrar com algo conhecido e desconhecido ao mesmo tempo. Seu cinema não é apto aos que buscam uma forma de entretenimento e, pelo contrário, nos faz pensar e nos situa em sua justa medida na realidade latino-americana (Espino, Girón - Matanzas, 20/03/1970).

Por meio de dados concretos, o crítico compara as espacialidades brasileira e latino-americana, retomando os cangaceiros como forma de demonstrar um enraizamento não restrito ao Nordeste, mas aos brasileiros de modo geral. A estranheza identificada pelo crítico ocorre, porém, ao perceber que as imagens de Glauber Rocha se situam na realidade latino-americana como um espelho distorcido. Tal inquietude pode ser lida da seguinte forma: o Nordeste, terra dos pobres e dos famintos, reflete não apenas o Brasil, onde vivem milhares de analfabetos, mas também a América Latina terceiro-mundista e subdesenvolvida. Na medida em que se torna estranho, o espelhamento parece refletir sua própria negação, ou seja, ao estranhar a familiaridade, o crítico parece crer na existência de outras estruturas possíveis – não apenas pobres, famintas e analfabetas – que possam configurar uma imaginação espacial-identitária. Se a recepção toma o fator tempo como responsável por uma possível reconfiguração, é o que veremos a seguir, a partir de críticas escritas trinta anos depois.

Da raiz ao caminho

Junto a concepções de viagem, deslocamento e diáspora, denominações como urbe e interior, cidade e sertão são recorrentemente utilizadas pelas críticas dos filmes de Walter Salles, cujos limites conceituais foram aqui circunscritos em torno das idéias de terra, espaço e/ou território. Raymond Williams define “terra” (*country*) em um duplo sentido: terra nativa (país, pátria) e suas zonas rurais ou agrícolas (campo). Tal definição é entendida como “historicamente curiosa, dado que deriva do adjetivo feminino *contrata*, do latim medieval *contra*, cuja expressão *contrata terra* tem o significado de terra situada em frente, na direção oposta” (Williams, 2000: 315). Em seu desenvolvimento no século XVI, o uso do termo teria sido alargado para o sentido de campo em oposição à cidade. Atualmente, sua conotação generalizante – como terra natal ou país – ganha sentido mais claro e positivo do que quando associada a noções como Estado ou mesmo nação. Como será visto adiante, enquanto a maioria das críticas sobre *Diários de motocicleta* faz referência ao sentido positivo da terra, é a seu sentido negativo que as leituras de *Terra estrangeira* e *Central do Brasil* fazem menção.

De *Terra estrangeira*, a idéia de oposição trabalhada pelos textos dá-se entre duas terras natais: Brasil e Portugal, estranhas em si e entre si. O contraste em *Central do Brasil*, por sua vez, é lido por meio da “urbe enlouquecida” versus o “interior solidário”, um entendimento que inverte os parâmetros de centro e periferia. Contrariamente à noção do latim *contra* (ou *contrata*) sugerida nas críticas a esses

dois filmes, as leituras de *Diários de motocicleta* sugerem uma idéia de “contrato”, tomada em sentido positivo, já que as terras latino-americanas, longe de estarem em mútua oposição ou de apresentarem contrastes, são vistas como uma grande pátria, própria ao sonho bolivariano ou “cheguevariano”. Entretanto, comum na recepção dos três filmes é o entendimento do deslocamento, da transferência do sentido de *root* para o de *route*, a saber: quando a raiz dá lugar ao caminho.

A crítica tardia de *Terra estrangeira*, publicada sete anos após o lançamento brasileiro do filme, no periódico *La jornada*, aponta para um sentido de oposição ou negação entre terras, subentendido na idéia de desterro. O texto, cuja autoria não foi identificada, faz referência a fenômenos como diáspora e dúvida sobre identidade, a traduzir a experiência de perda de mecanismos primordiais mantenedores dos laços de indivíduos com seus territórios:

Terra estrangeira trata da diáspora brasileira em busca de uma nova vida, das profundas crises pessoais em que se encontram imersos os imigrantes, até que seus destinos convergem finalmente em um desesperado intento de encontrar a felicidade. Um filme sobre uma geração em crise, perdida, em um país que duvida de sua identidade (La Jornada, s/ autor, 18/10/2002).

Enquanto esta análise menciona a crise, uma outra a explica. Ao negar um anacronismo entre

a realização do filme e a publicação de sua crítica, o mexicano Arturo Arredondo pontua os principais aspectos da crise brasileira que teria levado brasileiros a buscarem outras terras, sugerindo que, apesar da diferença de sete anos entre o filme e sua recepção, parecem não ter sido alterados nem os problemas da sociedade brasileira nem sua compreensão. Publicada no periódico *Novedades*, em 2002, a crítica chega a explicitar a continuidade dos problemas vivenciados em 1995, ao observar que

*apesar de ter sido filmado em 1995, sua vigência é muito atual. Parte de seu palpítante encanto está no resgate de maneira fidedigna da crise social e econômica que o Brasil atravessa há alguns anos: políticos corruptos, inflação, falta de solidez econômica, corrupção policial etc. [...] As ações se desenvolvem em narração paralela tanto em São Paulo, no início da década de 90, como em Lisboa na mesma data. A ação começa com Paco Izaguirre, um jovem de 21 anos que vive com a mãe; ambos passam dificuldades econômicas [...] Em Lisboa, conhecemos um casal de brasileiros que sobrevive como pode (Arredondo, *Novedades*, 25/10/2002).*

Ao assinalar a idéia de diáspora brasileira, o primeiro texto sugere logo de início de qual terra estrangeira o filme irá tratar. Não é à toa que sua primeira imagem é o selo postal no qual se lê “Re-

pública Federativa do Brasil". A segunda crítica, por sua vez, procura indicar os motivos pelos quais o Brasil tornou-se uma terra estrangeira para os personagens do filme. Das duas leituras entende-se que a diáspora se deve a problemas como políticos corruptos e falta de solidez econômica, geradores de crises identitárias que, por sua vez, acarretam descontentamento e des-identificação com a pátria. Nesse caso, o desejo de pertencimento a um território perde sentido, e o princípio de integração social baseado no vínculo que forma a nação se fragiliza. Ao "duvidar de sua própria identidade", o país leva seus cidadãos a buscarem a felicidade alhures. Tais fluxos desafiam a soberania e o caráter de unidades políticas e culturais que pretendiam constituir, desde há muito, unidades naturais da vida social: os estados nacionais. Tal fenômeno compreende o fato de tornar-se estrangeiro primeiramente na própria terra e, em seguida, no desterro, em terra efetivamente estrangeira.

Da raiz da terra brasileira à terra colonizadora, os personagens do filme perdem-se pelo caminho. Ao se basearem em terminologias que têm avultado nas ciências sociais nos últimos anos – como diáspora, hibridez, transculturação etc., comentadas a seguir – as interpretações do filme verificam uma tensão a caracterizar o Brasil. Assim, ao comentarem as motivações dos personagens, desde a ruptura com seus laços de pertencimento à tentativa de inserção num outro espaço social, as críticas a *Terra estrangeira* não indicam um sentido de interpenetração social ou cultural, tampouco de pulverização de diferenças culturais, enfatizando, ao contrário, fronteiras bastante nítidas entre terras que se estranham. Paco, protagonista do filme, como parte de uma "geração perdida", torna-se um indivíduo

que “não pertence a lugar nenhum”. Essa des-identidade implica um estranhamento de duas terras que deveriam desfrutar de certa familiaridade, mas não o fazem.

Nesse sentido, tanto Paco como Alex dão a impressão de não fazerem parte de um “entre-lugar”, mas de um “não-lugar”. São estrangeiros na própria terra e em sua pátria mãe.⁴⁵ Trabalhado pelo escritor e crítico brasileiro Silviano Santiago (1978), o termo “entre-lugar” constitui-se a partir da negação de conceitos como “unidade” e “pureza” em favor de uma assimilação antropófaga entre o colonizador europeu e o elemento autóctone da América Latina. Dessa perspectiva, o continente não pode estar imune à inserção estrangeira. A mescla de etnias, línguas e temporalidades gera um hibridismo histórico, configurando a idéia de “entre-lugar”, que seria demarcada por uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência, podendo ser entendido em oposição

45 - Ao examinar o entendimento de Boaventura Santos quanto às formações identitárias, Marli Fantini observa que “por estar simbolicamente muito mais próximo de suas colônias do que da Europa, Portugal viveu, segundo Santos, a contradição de não ser plenamente uma cultura européia; nesse sentido, esse país assumiu, em relação à Europa, uma posição periférica e, como tal, nunca pôde realizar-se enquanto um colonizador consequente. Dessa ambigüidade decorrerá o acentrismo característico da cultura portuguesa que, se, de um lado, gera um déficit significativo de diferenciação e identificação responsável por um vazio substantivo, por outro, produz uma forma cultural fronteiriça, cuja assimilação pelas colônias portuguesas deu-lhes a oportunidade de alimentar-se dessa organização cultural fluida como meio de acesso às culturas centrais. Assim, a forma cultural da fronteira, que caracteriza ex-colônias de Portugal, como o Brasil ou alguns países africanos, confere também a estes o mesmo acentrismo, o cosmopolitismo, a dramatização e a carnavalização das formas e o barroco atribuídos à cultura portuguesa” (2003: 101).

à idéia de “não-lugar”, compreendida a partir de uma suspensão identitária. Concebido pelo filósofo francês Marc Augé (1992), o conceito de “não-lugar” não reconhece a globalidade nem tampouco os particularismos, sendo um espaço des-simbolizado, não delimitando identidades nem integrando relações.

No lugar da dúvida quanto à identidade e da busca de felicidade, a crítica de Arredondo explica que “as ações se desenvolvem em narração paralela tanto em São Paulo como em Lisboa”. É possível tomar esse olhar como contraponto-complementar ao primeiro texto crítico na medida em que destaca não somente o Brasil como terra estrangeira, mas também Portugal. Se considerarmos a sugestão de que os discursos diáspóricos nos permitem pensar a vida contemporânea como uma “modernidade de contraponto” (Clifford apud Canclini, 2005: 29), entenderemos que São Paulo e Lisboa podem ser vistos, para os críticos mexicanos, como contrapontísticos na experiência dos personagens. Tal fato, contudo, não impede a des-identificação e a sensação de não-pertencimento em relação a ambos os espaços. Assim, entre a des-identificação e o contraponto, a recepção de *Terra estrangeira* imagina a diáspora brasileira com base na imagem do imigrante em crise entre São Paulo e Lisboa. Sugere-se uma tensão entre um colonialismo residual e um fracassado projeto moderno que acaba por ocasionar uma disjunção territorial e temporal.

Também baseadas na idéia de deslocamento, as críticas a *Central do Brasil* compreendem uma

contraposição entre duas espacialidades: a cidade e o interior. Contudo, as análises não partem de um princípio necessariamente dicotômico, sendo ambos – cidade e interior – pobres ou miseráveis. As diferenças expressam-se em termos de solidariedade e humanização, ou seja, na medida em que avançam em direção ao interior, os personagens de *Central do Brasil* se “humanizam”. Das leituras, destaco três pontos significativos: 1) a espacialidade que promove solidariedade e humanização é reportada pelos críticos mediante a menção ao Nordeste cinemanovista; 2) sua descrição nega uma perspectiva evolucionista que associaria a cidade ao desenvolvimento e o interior ao primitivo; 3) a cidade do Rio de Janeiro (assim como qualquer outra urbe latino-americana) deixa de ter “glamour”, ou seja, não é mais aquela das praias e dos carnavais, como se tivesse tornado-se estrangeira e incivilizada para seus próprios habitantes. O ponto em comum dessas leituras é a representação da estação de trens como *locus* em conflito tanto consigo mesmo quanto com seu exterior – representado, no caso, pelo interior-regional.

Da contraposição entre as espacialidades que sugerem um processo de humanização, menciono inicialmente duas críticas mexicanas, publicadas em março de 1999, em dois jornais populares. Intitulada *Brasil recupera la memoria*, a crítica de Rafael Aviña indica que

a primeira parte do filme serve para Salles Jr. mostrar uma urbe enlouquecida, desumanizada e cínica, onde um ladrão adolescente é abatido sem piedade, meninos são vendidos

para contrabando de órgãos, e uma redatora de cartas como Dora, que jamais coloca no correio as missivas que escreve, preocupada unicamente com sua existência miserável e reprimida. No entanto, [...] uma virada inesperada em sua segunda metade avança para os caminhos do road movie de aprendizagem e conhecimento. O cineasta e seus personagens entram no interior de um Brasil enigmático, paupérrimo e fanático, mas com muita paz espiritual: uma espécie de remanso cristão em meio a rezas, cânticos, peregrinações e imagens religiosas. Signos de esperança em meio ao nada (Aviña, Reforma, 19/03/1999).

A crítica de Leo Mendoza tem em comum com a de Aviña a idéia de “dignidade religiosa” na descoberta de um outro mundo. Diz ela:

À visão urbana do cineasta norte-americano John Cassavetes, Salles opõe a de nosso subdesenvolvimento; a do Rio de Janeiro com suas favelas e sua violência cotidiana e a do Nordeste brasileiro, com toda sua magia e religiosidade [...] De alguma maneira, a escrevente, ao atuar uma só vez de acordo com sua consciência, se coloca em uma situação limite: renuncia a segurança de seu trabalho, de seu apartamento e descobre um outro mundo, o da dignidade da pobreza e da

magia religiosa. Um mundo mais agradável e menos violento
(Mendoza, *El Universal*, 13/03/1999).

Das duas leituras é possível verificar uma problematização do projeto de urbanização brasileiro. Como contraponto à dinâmica da modernização, os críticos imprimem uma visão quase trágica da urbe. “Enlouquecida, desumanizada e violenta”, a cidade do Rio de Janeiro, no olhar de Aviña e Mendoza, reflete aquele modelo econômico urbano que mantém significativos contingentes excluídos dos direitos mais básicos, gerando um universo de intensa desigualdade social – oposto, por exemplo, à urbanidade norte-americana retratada por Cassavetes. A afirmação de Mendoza insinua contraposições como as de centro x periferia, Primeiro Mundo x Terceiro – neste último, ele mesmo parece incluir-se quando sugere que o subdesenvolvimento tratado por Walter Salles é “noso”. Nesses termos, tal recepção sugere – junto às demais críticas analisadas mais à frente – um modelo de urbanização periférico e arcaico do Brasil, próprio a um subdesenvolvimento latino-americano. Ainda vinculada à perspectiva da suposta “humanização”, a crítica comentada a seguir, de autoria de Javier Betancourt, também se concentra em duas idéias essenciais: a da cidade do Rio de Janeiro desumanizada, e a do retorno “humano” ao sertão do Cinema Novo. No mesmo mês de março de 1999, o crítico escreve na revista *Proceso* que

a estação do Rio de Janeiro, por onde circulam de 300 a 400

mil pessoas, emblema da luta pela sobrevivência e da desumanização das sociedades latino-americanas, é o lugar de um encontro singular. Josué, um órfão de apenas nove anos e uma mulher de 67 [...] empreendem juntos uma viagem para o Nordeste do Brasil, o famoso sertão, a terra de miséria e lenda de Vidas Secas [...] Central do Brasil mostra o caminho para a humanização, para a recuperação da identidade; quanto mais desolado o país se vê, mais humanas as pessoas parecem (Betancourt, Proceso, 20/03/1999).

A essas interpretações da cidade do Rio de Janeiro é possível relacionar concepções “simmelianas”. Nesse caso, entre a metrópole e a vida interiorana/rural, os personagens afastam-se da individualidade egoísta e calculista indo ao encontro de fundamentos sensoriais, emocionais e, finalmente, “humanos”. Ao perceber a Estação Central do Brasil como retrato da desumanização, Betancourt, assim como os demais críticos que enfatizam o tema da violência e do cinismo, sugere um dilaceramento social próprio dessa espacialidade, entendida apenas em sentido negativo, segundo o qual seus habitantes, para sobreviver, desenvolvem algo como a atitude *blasé*, geradora de uma indiferença e de um automatismo que não cabem na espacialidade “da paz espiritual” e da “dignidade da pobreza” interiorana. Nessa reestruturação identitária, os indivíduos se desindividualizam e parecem aderir a valores comunitários, reconhecendo até mesmo o sagrado. O trajeto de Dora e Josué parte, então, de

uma modernidade anômica em direção à construção da identidade. outrora “maravilhosa”, a cidade é des-identificada pelos críticos estrangeiros, tornando-se um território marginal e desumano, próprio de outras espacialidades latino-americanas. Literalmente, o centro torna-se margem.

Ainda concentradas no contraste entre urbe e sertão, as duas críticas transcritas a seguir qualificam aquela des-identificação com base na “desglamourização” da antiga capital federal, reflexo do Brasil. Como observam os críticos Carlos Bonfil e Nelson Carro, nos meios mexicanos *La Jornada* e *Tiempo Libre*,

Salles Jr. situa o encontro de um menino de dez anos e de uma sexagenária solitária em um lugar emblemático, a estação de trens carioca, chamada aqui, metaforicamente, Central do Brasil, como se aí se concentrasse a essência de todo um país em crise. O primeiro aspecto interessante é a ausência total de glamour nesse Rio de Janeiro sem praias, sem oposição entre bairros residenciais e favelas, e também sem samba nem carnaval. Logo vem o longo percurso dos protagonistas em busca do pai do menino por um território miserável, o Nordeste das terras secas, o sertão, lugar predileto das ficções dos anos sessenta, desde Vidas Secas até as alegorias de Glauber Rocha (Bonfil, La Jornada, 12/03/1999).

Desde as primeiras imagens do filme, o Rio de Janeiro que vemos não tem nada em comum com a cidade das praias e do carnaval. Violenta, desumanizada, egoísta, povoada por estranhos que se amontoam nos trens, sem se permitir o menor gesto de reconhecimento mútuo, o Rio mostrado por Salles Jr. é o dos jovens delinqüentes executados à luz do dia, ante uma boa quantidade de testemunhas, por um insignificante roubo, e do tráfico de meninos para negociar seus órgãos. E ao lançarem-se na estrada, em uma viagem ao mesmo tempo exterior e introspectiva, Dora e Josué encontram um Brasil mais miserável, o do sertão queimado pelo sol, que tão popular tornaram os filmes de Pereira dos Santos, Guerra ou Rocha, nos quais milagre e religião são quase as únicas esperanças (Carro, Tiempo Libre, s/d).

Nestas passagens é possível ler novamente os termos crise, violência, egoísmo, desumanização e estranhamento. Povoada por “estranhos que não se permitem o menor gesto de reconhecimento mútuo”, do ponto de vista dos críticos, a espacialidade da cidade brasileira mostra apenas o lado mal da urbe partida, em que as praias e os bairros residenciais deixam de ter centralidade. Nessa perspectiva, o território urbano dá indícios de alterações em sua sociabilidade. As paisagens praianas e carnavalescas dão lugar a uma percepção da ineficiência de políticas públicas modernizadoras. Como única saída, tem-se a volta à tradição, à espacialidade nordestina de outrora, mais precisamente, a de

Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha – como se essa espacialidade estivesse livre da mesma ineficiência e da violência observadas nas críticas datadas dos anos 1960. O deslocamento, para além do espaço, dá-se igualmente no tempo.

Se os “estrangeiros” Bonfil e Carro des-identificam o Rio de Janeiro como um espaço turístico, outros dois críticos o ampliam a uma dimensão mais macro, sugerindo que a modernidade perversa se globaliza, podendo ser experimentada por todos aqueles que transitam em estações e espacialidades “quarto-mundistas”. Nestas leituras, nem o interior se salva, sendo igualmente pobre, explorado e ignorante. Aqui, o caminho parece ter se perdido juntamente com a raiz. Como constatam os críticos dos diários mexicanos *Excelsior* e *El Sol de México*,

Central do Brasil é um microcosmo do infortúnio quarto-mundista. Dora, a ex-professora metida a escrevente sessentona e solteirona, é o protótipo do ser humano agredido pela economia, marginalizado pela sociedade e ignorado pelo amor; em suma, um compêndio de toda a má sorte que toca o destino das grandes maiorias latino-americanas [...] Dora resgata Josué e com ele inicia uma travessia pelo Brasil rural, tradicionalista, bonachão, ingênuo e explorado, sempre atrás da pista de um pai metafisicamente onipresente, fantasmal; uma lembrança na mente do órfão, uma esperança de abrigo e consolo indefinidamente proposta, uma metáfora dos

milhões de abandonados povoadores da low society latino-americana, que andam em busca dessa paternidade que os guie e reforçam, nesses duros momentos de neoliberalismo e globalização [...] Dora e Josué são opositores extremos (mulher-velha-cansada-desconfiada-desencantada versus homem-menino-vital-iludido) igualados em seu desamparo e marginalidade social (há algo mais eqüitativo que a miséria?), e que, pouco a pouco, conforme avançam os quilômetros e compartilham obstáculos, se permitem a transformação interior em um processo de mútua aceitação e reconhecimento que deriva da solidariedade (Alvarado, Excelsior, 04/04/1999).

É surpreendente como o diretor, em apenas 108 minutos, faz uma descrição tão detalhada da situação em que vivem milhões de pessoas, porque esse relato pode ser transportado quase íntegro a qualquer cidade da América Latina ou da África [...] Da estação central, que poderia ser confundida com os terminais Índios Verdes ou Pantitlán, seus personagens, gente comum que se vê diariamente: vendedores ambulantes, polícia, ladrão furtivo, traficante de crianças, os sempre desoladores panoramas dos caminhos rurais, a pobreza com fervor religioso, a ignorância, o analfabetismo... (Loide, El Sol de México, s/d).

Enquanto as críticas anteriores demarcavam fronteiras entre a espacialidade carioca e o interior brasileiro, estas últimas reconhecem, na narrativa espacial de Walter Salles, o pertencimento a um nós, que define um mundo da vida compartilhado dentro dos limites da exclusão. É possível verificar um reconhecimento identitário compreendido em uma narrativa integradora: aquela que representa um continentalismo tradicional e subdesenvolvido. A sensação de pertencimento a espaços e culturas específicos explicita-se nos textos críticos sobre o filme *Diários de motocicleta*, nos quais é possível observar que a “geografia de injustiças” ganha contornos continentais por meio de uma visão menos pessimista. Tal percepção, que sugere uma espécie de “comunidade” latino-americana, pode ser verificada na crítica publicada no periódico mexicano *Uno Más Uno*, cujo autor, César Daniel Rojas, afirma que

a história é contada de tal maneira que ressalta valores elementares como a solidariedade não só entre os personagens principais, mas entre todos aqueles que os rodeiam [...] Ao longo do filme fica manifesta a marginalidade em que se encontra submersa a América Latina. No entanto, o filme também ressalta a riqueza cultural do continente (Rojas, Uno Más Uno, 30/09/2004).

Das críticas que indicam uma experiência de desterro de duas terras estrangeiras, passando pelas que sugerem um retorno à solidária raiz interiorana – em oposição ao centro – veremos agora as

que se debruçam sobre uma experiência “cosmopolita híbrida” (Clifford, 1997). Entendendo o cinema como uma “narrativa de identidade” – ou como possibilidade de veículo comum entre identidades – certas análises apreendem em *Diários de motocicleta* uma geografia unificada e sem fronteiras, como uma espécie de retomada do projeto “cheguevariano”. Ao enfatizar a atividade política de Che Guevara, na cidade e no campo, a problemática até então local revela-se particularmente expandida. Se, para representar uma nação, as narrativas cinematográficas utilizam-se, dentre outros aspectos, de personagens heróis (e também infames),⁴⁶ as imagens da viagem de Guevara como um herói comum despertam nos críticos a consciência de uma nacionalidade latino-americana que ultrapassa em muito a brasileira. O que essa consciência apresenta em comum no cotejo com os trechos descritos acima é a idéia de raiz e de caminho. Ou seja, para descobrir uma “raiz latina” foi necessário que Ernesto percorresse um caminho. Dessa perspectiva, se pode afirmar que as percepções territoriais das histórias sallesianas, construídas pela recepção dos filmes aqui analisados, são atravessadas por trajetos peculiares, cuja função é descobrir uma raiz “nossa”, seja ela particular ou estranha.

No caso de *Diários de motocicleta*, as críticas ressaltam as relações e os processos geográficos

46 - Como observa Otavio Ianni, “a Nação pode ser vista como uma configuração histórica, em que se organizam, sintetizam e desenvolvem forças sociais, atividades econômicas, arranjos políticos, produções culturais, diversidades regionais, multiplicidades raciais. Tanto o hino, a bandeira, o idioma, os heróis e os santos, como a moeda, o mercado, o território e a população adquirem sentido no contexto das relações e forças que configuram a Nação” (1988: 5). Para a idéia de infame, ver Foucault, 1992: 89-128.

ficos, históricos, políticos e sociais em escala continental, por meio da viagem real e metafórica que transformou o aventureiro Ernesto no conquistador *Che*. A crítica publicada no jornal *El Universal*, em 11/10/2004, enfatiza como o princípio da viagem proposta por Ernesto Guevara e recriada por Walter Salles simboliza a própria dissolução de fronteiras. Como observa sua autora, Ysabel Gracida,

a obra de Salles é uma dissecação do itinerário de Ernesto Guevara e de Alberto Granado para o encontro com uma América Latina cotidiana, de uma geografia de injustiças, da verdadeira condição desse solo que, com freqüência, é visto como massa abstrata que deixa de lado as verdadeiras histórias de vida de seus habitantes. Diz o diretor: “queríamos fazer uma fronteira sem país porque sua história fala de cruzar fronteiras”, e as fronteiras, é evidente no filme, não são apenas de caráter geográfico, mas sociais, culturais e políticas (Gracida, El Universal, 11/10/2004).

Desta leitura de Gracida é possível notar que, menos do que delimitar diferenças, as interseções espaciais propostas por *Che* e pelo cineasta estabelecem semelhanças. Ao descobrir uma geografia de injustiças no solo latino-americano, o viajante singulariza essa espacialidade ao mesmo tempo em que a universaliza. O propósito do diretor brasileiro em diluir fronteiras entre países evidencia uma identidade continental não apenas geográfica, mas também sociopolítica. Cabe notar que o cruzamento de

identidades refere-se, nesse caso, menos à sensação de desterritorialização contemporânea do que a um diálogo múltiplo e polifônico que emerge das configurações transculturais. Tal impressão parece ter sido a de outro crítico mexicano do mesmo jornal que, também em outubro de 2004, menciona as “problemáticas que afetam a América Latina” e a “luta pela identidade”. É interessante evidenciar nesta leitura a persistência com que a questão se apresenta, ou seja, como, não obstante teorias globalizantes e pós-modernas,⁴⁷ antigos dilemas são recolocados. Nesse caso, ao escrever em 2004 – sobre um filme do mesmo ano, cujo tema refere-se a uma situação ocorrida na década de 1950 – o crítico, que assina com as iniciais A.C.O., retoma a pergunta original pautada na busca pelo “quem somos”. A recepção da viagem espacial feita por Ernesto e recriada na tela coloca-se em termos temporais, uma vez que demonstra a permanência de mais de cinqüenta anos da mesma questão. Assim escreve o crítico, em texto intitulado *Despierta la conciencia*:

Poucos projetos filmicos são levados às telas de todo continente por seu valor artístico, cultural e ideológico, e pelo devido cuidado que têm de abordar um momento-chave na

47 - Refiro-me aqui a pensadores como Zygmunt Bauman (1998), por exemplo, para quem, na pós-modernidade, o significado do deslocamento se altera, na medida em que a distância passa a variar de acordo com as mudanças na velocidade e nos novos meios de transporte e de informação (como o avião e a internet). Sendo assim, a distância e o tempo não são mais estruturadores das narrativas de viagem, já que o deslocar-se pode se dar no imobilismo. Ou seja, ainda que permaneçamos fixos, tais dispositivos são capazes de nos deslocar espacial e temporalmente.

história da América Latina [...] Em princípio é uma aventura, mas os oito meses de viagem marcam significativamente a consciência social dos protagonistas. Seu encontro com a injustiça, a discriminação e outras problemáticas que afetavam a América Latina de então foi a semente que levou o jovem Ernesto a se converter no ícone Che Guevara, que lutou pela identidade e o respeito dos povos latino-americanos [...] Diários de motocicleta é um filme poético que mistura a técnica de documentário com a ficção e através de tomadas preciosistas convida à reflexão sobre o que somos e à busca da identidade que nos situa como latino-americanos (A.C.O., El Universal, 08/10/2004).

A viagem como descoberta de um “nós” também pode ser observada em outras críticas, citadas abaixo, que descartam a possibilidade de contraponto ou contraste entre países e paisagens sociais por meio de fronteiras e identidades essenciais, arbitrárias ou autênticas. Pode-se dizer que as análises relativizam a própria noção de identidade, ao libertá-la de traços fixos, sugerindo antes, processos de fusão, de hibridação. Definido por Néstor García Canclini como “processos socioculturais em que estruturas ou práticas discretas que existiam em forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2005: 14), o conceito de hibridação pode ser encontrado na crítica publicada na revista mexicana *Tiempo Libre*, em dezembro de 2004, na qual Nelson Carro sugere a

idéia de “latino-americanização”. Vista como “pátria grande” pela maioria dos textos críticos, a América Latina torna-se emblemática da permeabilização territorial que promove o questionamento do conceito tradicional de identidades nacionais. Pensando a latino-americanização a partir de termos lingüísticos, o crítico suspende paradoxos e diferenciações existentes entre as diversas culturas do continente, ressaltando idéias como transculturalismo, transnacionalidade e heterogeneidade cultural. Ao analisar o trabalho do protagonista, Carro diz que

em um terreno mais técnico, por sua notável capacidade não somente de substituir o sotaque mexicano pelo argentino, como para perdê-lo ao longo da viagem e convertê-lo, finalmente, em uma espécie de sotaque latino-americano, em perfeita correspondência com sua latino-americanização (Carro, Tiempo Libre, 08/12/2004).

Aqui vemos o cruzamento de fronteiras propiciado pela viagem como um processo de relativização da noção de identidade. No caso, para representar *Che*, o ator mexicano utiliza um sotaque argentino que, ao longo da travessia, se converte em algo desessencializado, intercultural, como o próprio projeto do revolucionário. O importante a se notar é que a latino-americanização sugerida pelo crítico não se dá fora da espacialidade desse continente, em afirmação de contraste cultural – como se costuma dizer sobre a latino-americanização na Europa ou nos Estados Unidos, por exemplo, nos

casos de exílio ou emigração. A partir dessa observação é possível verificar que a recepção de *Diários de motocicleta* não pensa a “identidade latino-americana” por meio de uma afirmação da diferença com sua relação filial espanhola. Pelo contrário, ela acentua a transculturação do continente em seu próprio espaço intercambiado e interativo. Assim, os críticos latino-americanos deixam de ver-se a si próprios, como as imagens do filme, pelo olhar do outro. Sem evidenciar um latino-americanismo a partir de uma contraposição de diferenças, os textos tampouco exaltam, idealizam ou especificam qualidades “originárias”. Com exceção da crítica de Luis García Orso, que diferencia (e ao mesmo tempo identifica) certos tipos habitantes desse território, as demais parecem deixar no ar a pergunta do pensador peruano Antonio Cornejo Polar (1994), qual seja, a de se seria possível falar de um sujeito latino-americano único e totalizador ou se deveríamos nos atrever a falar de um sujeito formado pela interseção de identidades dessemelhantes, oscilantes e heteróclitas.

A viagem por diversas geografias e a troca entre culturas são determinantes nas interpretações “desfronteiriças” do filme de Walter Salles, que parecem retomar o desejo de heróis latino-americanos como José Martí, Bolívar e o próprio *Che*. Os trechos citados a seguir ressaltam uma espécie de “nuestra América”. Definindo as espacialidades e os tipos refletidos na tela, Luis García Orso escreve para o jornal *Esto* que *Diários de Motocicleta* trata de

uma viagem por terra latino-americana: planícies, cidades,

povoados, montanhas e rios. De Buenos Aires à Patagônia; de Bariloche a Temuco; de Machu Picchu ao Amazonas. Com seus sotaques e sua música mas, sobretudo, com sua gente: camponeses, indígenas, mineiros, pescadores, mercadores, mecânicos e meninas do povo. Homens e mulheres comuns, anônimos, excluídos da riqueza e do poder, dignos, que Guevara e Granado nos fazem ver e ouvir para descobrir-nos como parte de uma só América Latina (Orso, Esto, 07/11/2004).

Dando ênfase à odisséia do herói, reconstituída por Walter Salles, outra citação parece dar sequência a esta última no que concerne à transformação dos países, povoados e sotaques em apenas um só continente, a partir de uma “fermentação cultural”. Assim escreve Javier Betancourt para a revista *Proceso*, dias antes de Orso:

Em janeiro do 1952, dois entusiastas empreenderam uma viagem pela América do Sul, de Buenos Aires à Venezuela [...] A viagem transformou o par de amigos, que logo decidiu transformar a geografia política do continente. Ernesto Guevara, o jovem médico, seria conhecido mais tarde como Che Guevara [...] Salles segue passo a passo o trajeto de Guevara e Granado; com sua experiência de documentarista, capta o efeito

que produz a submersão do par de atores no fermento de culturas que tanto Bolívar como Che proclamavam como “um só continente, uma só gente” (Betancourt, Proceso, 17/10/2004).

Dialogando com Orso e Betancourt, o entendimento de Rafael Aviña remete à idéia de “América unida”, com o seguinte olhar:

A travessia converte-se em um itinerário de aprendizagem interior em janeiro de 1952, tal como mostra Diários de Motocicleta, de Walter Salles Júnior, um filme que curiosamente consegue o sonho guevariano de uma América unida, com um realizador brasileiro, um roteirista de Porto Rico, e um elenco que inclui o mexicano Gael García Bernal e atores argentinos, chilenos e peruanos, com locações em quatro países latino-americanos (Aviña, Reforma, 08/10/2004).

Ao refletir sobre os dilemas e enigmas entre os caminhos que buscam, perdem e constroem raízes, os textos críticos analisados manifestam discursos “ex-cênicos”, que se baseiam em três formas de deslocamento: a diáspora, a viagem “enraizada” e a viagem híbrida, continental. A concepção de viagem, como observa James Clifford (1997), pode ser entendida como prática cultural localizada

e tradutória.⁴⁸ Nessa experiência, é comum o personagem deslocar-se de um lugar para onde posteriormente retorna, ao experimentar a ex-centricidade, logo centrando-se novamente. Contrariamente, a diáspora envolve uma experiência particularmente violenta, de ex-centricidade definitiva, cujos deslocamentos e transplantes não podem ser dissociados de relações econômicas, políticas e culturais específicas (Clifford, 1997). Dessa comparação, seria proveitoso traçar algumas diferenças propostas pelas leituras espaciais entre as viagens enraizada e híbrida, e a experiência diaspórica.

A viagem enraizada é experimentada por Dora, que se desloca da “Central” brasileira prevendo um retorno. Seu caminho é o do viajante clássico, como Ulisses, por exemplo, que sintetiza o paradigma da linearidade da vida e do retorno à casa. Dora e Josué, assim como Ulisses, caminham para longe. Após enfrentarem o medo, a sedução e o perigo, encontram descanso em lares estranhos e voltam às suas casas, transformados. Nessa volta ao “seu” lugar, Ulisses, Dora e Josué são outros, mas se reconhecem (e são reconhecidos) pelas marcas de sua identidade que, como cicatrizes, não

48 - O conceito de tradução, especialmente referido às críticas que sugerem um processo de latino-americanização nas imagens de Walter Salles, é utilizado não apenas por James Clifford, mas também por Stuart Hall (2000), que a caracteriza como a necessidade de pessoas pertencentes a “culturas híbridas” de inventar uma nova auto-interpretação. Esta percepção compreende uma assimilação, uma interconexão cultural e um pertencimento a “várias casas”, em oposição à idéia de pureza cultural. Outra forma de se pensar a tradução consiste em uma tensão entre o negociável e o inegociável na cultura. De acordo com Paul Ricoeur (2004), há três modos de se pensar esta tensão: 1) por meio do facilmente traduzível (ou interpretável); 2) aquilo que se pode traduzir, dizendo de outro modo; 3) o intraduzível. A partir destes exemplos seria possível pensarmos as idéias de interculturalidade e de apropriação como formas de tradução.

se perderam. Eles têm em comum, portanto, o retorno ao originário, a uma raiz.

A viagem híbrida, vivida por sua vez por Ernesto, simboliza uma espécie de odisséia contemporânea, uma vez que sua condição inicial é a do errante. Quanto mais híbrido e intercultural for seu caminho, mais sua identidade-alteridade adquire um caráter de trânsito. Nesses termos, a raiz inicial se espalha, ganhando a aparência de um rizoma com múltiplos ramos. E é exatamente nesse ponto que a viagem híbrida de *Che* se difere drasticamente da diáspora vivida por Paco e Alex. Enquanto o primeiro identifica-se com uma pluralidade de identidades, cujo entrecruzamento gera uma “comunidade” e um projeto político e identitário coeso, os segundos estranham a si mesmos e aos outros. Assim, enquanto a des-subjetivação de *Che* implica uma re-subjetivação do outro, a des-identificação de Paco e Alex implica uma desapropriação tanto de si quanto do outro. Em outras palavras, pode-se dizer que o caminho latino-americano de *Che* gera uma descoberta dos outros em si, uma constatação de que não somos uma substância homogênea, nem tampouco radicalmente estrangeira àquilo que não é nosso: “eu é um outro” e o outro é um sujeito como eu.⁴⁹ O mesmo se reflete no outro e vive-versa. Essa qualidade abarcadora gera uma espécie de somatório de identidades. Por outro lado, o caminho de Paco entre terras irmãs gera uma tensão entre o “eu” e o “outro” que impede a possibilidade de sedimentação social e, consequentemente, de apropriação da “outridade”. Tal caráter irresoluto envolve

49 - Para uma discussão mais ampliada sobre assunto, ver Tzvetan Todorov (1982).

uma dialética da negação da identidade.

Ambas as situações – de *Che* e de *Paco* – implicam um outro conceito de sujeito nacional, que destitui uma idéia hegemônica de pátria e relativiza noções homogêneas acerca da identidade nacional. Essa outra concepção identitária nasce de condições intercambiadas ou errantes, determinantes de perdas ou acréscimos na subjetividade. O caráter deslocalizado (ou ex-cêntrico) acaba por motivar representações (simbólicas e cinematográficas) não mais uniformizantes ou unificadas, pondo em xeque concepções de pertencimento fixas e contínuas. Assim, se podemos supor que os discursos espaciais anteriores – da recepção de Glauber Rocha – estavam pautados por uma “invenção da tradição” (cujo conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, busca inculcar valores e normas de comportamento mediante a repetição). Analisando as críticas de Walter Salles, é possível sugerir que ele re-inventa tais tradições, dado que os caminhos que indica parecem encontrar a mesma raiz subdesenvolvida que torna familiares o Brasil e a América Latina, ainda que num mundo globalizado e contrapontístico.

Comentários finais

A partir de uma análise de críticas latino-americanas de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles,

o artigo verificou percepções similares entre Brasil e América Latina, relativas a um viés espacial: a identificação ou o espelhamento entre as duas espacialidades gera um sentido de alargamento ou de comunidade mais abrangente. Embora algumas interpretações encarem negativamente o excesso de “essencialismo” na repetição da temática nordestina no cinema de Glauber Rocha, a maioria sugere um sentido de familiaridade entre Nordeste, Brasil e América Latina – sentido este gerador de uma inquietude, igualmente constatada na recepção sobre Walter Salles. Ainda que parte da crítica a este cineasta trabalhe com idéias como oposição entre espaços (Brasil e Portugal; cidade e interior), diáspora e crise de identidade, não conferindo centralidade à temática nordestina em sua obra, é possível notar que esta recepção – similarmente àquela a Glauber Rocha – comprehende a desumanização e o subdesenvolvimento representados nas imagens como comuns tanto ao Brasil quanto à América Latina. Além disso, ao problematizarem projetos modernizadores, como nas visões de uma “cidade enlouquecida”, os críticos de Walter Salles vêem o retorno ao interior por meio de referências ao sertão glauberiano e cinemanovista, carregado de misticismo e religiosidade. Assim sendo, conclui-se que a recepção dos dois cineastas conceitualiza o espaço brasileiro mediante a idéia de Terceiro Mundo. O Brasil, referenciado a um espaço latino-americano mais amplo, refletiria uma “raiz continental comum”, com características feudais, miseráveis, violentas e desglamourizadas.

As imagens do Brasil presentes na crítica latino-americana expressam, fundamentalmente, formas continuadas de subdesenvolvimento e não-modernidade. Isto pode ser verificado na notável fa-

miliaridade dos críticos com certas questões sociais, a ponto de sugerirem uma ampliação espacial ou mesmo uma idéia de latino-americanização. Assim, não obstante o entendimento de que o Brasil pouco se reconhece como espaço latino-americano,⁵⁰ verifica-se o oposto na interpretação crítica, que identifica o país por intermédio de seus reflexos continentais. Nesse sentido, cabe ressaltar que as marcas do subdesenvolvimento construídas pela recepção tanto do Cinema Novo (de Glauber Rocha) quanto do novo cinema (de Walter Salles) vão de encontro a construções “gringas” (sobretudo norte-americanas) do Brasil e dos brasileiros. Como observa Tunico Amancio (2000), tais construções, de modo geral, compõem-se de clichês e de estereótipos baseados em estatutos exóticos e turísticos que tendem a uma banalização superficial. No caso, somos representados por exotismos amazônicos, indígenas, mulheres nuas, malandros, pela musicalidade e por luxos, muito distanciados do imaginário latino-americano. Ou seja, ao representarem o Brasil e os brasileiros, os “gringos” constroem concepções socioculturais, imagéticas e identitárias discordantes das próprias imagens nacionais e de sua recepção latina. Tais divergências representativas podem vir a ressaltar imaginários que enfatizam polarizações como nós x outros; centro x periferia.

50 - Para uma interessante discussão sobre a negação brasileira de uma identidade sul-americana, ver a tese de doutorado de Luís Cláudio Villafañe Santos, publicada em 2004. Ao analisar o continente como uma espécie de invenção européia, Santos sugere que, especialmente durante o império, as elites brasileiras projetavam uma identidade mais semelhante às monarquias européias, vendo-se como essencialmente distintas de seus vizinhos. Este fato confirmava sua identidade como nação “civilizada” e estável, em oposição às “outras”.

Outro referente que pode ser comparado à concepção latino-americana é o do imaginário acionado pela crítica francesa na recepção ao Cinema Novo. Como mostra Alexandre Figueirôa Ferreira (2000), um dos motivos da difusão do referido movimento naquele contexto foi a idealização de um discurso filmico merecedor de destaque no campo cinematográfico. A promoção do Cinema Novo naquele país teria sido elaborada mediante um consenso de valor entre críticos franceses quanto ao projeto renovador de cinema social e político proposto pelos cineastas brasileiros. Nesse sentido, ao assegurarem uma concepção cinematográfica de arte engajada, que supria expectativas ideológicas por parte do campo francês, os críticos elaboraram uma concepção cultural para o Cinema Novo de modo que pudesse se impor como modelo a ser seguido.⁵¹

Não seria exagerado dizer que a recepção das imagens de ambos os diretores incide sobre uma modernidade como totalidade tradicional, caracterizada pela constatação de que o presente redonda certos valores identitários essenciais. A tradição é, portanto, construída como força prolongada nas imagens modernas e contemporâneas. Tal constatação feita por críticas dos anos 1960 aos 2000

51 - Figueirôa ainda aponta que a mesma crítica francesa comprehende uma espécie de vínculo entre os dois cineastas aqui tratados. Diz ele: "o lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, nas salas parisienses em 1998 e a acolhida das revistas especializadas francesas atuais confirmam tal hipótese. Foi o *Cahiers du Cinéma* quem ofereceu os melhores exemplos. A revista publicou uma série de artigos nos quais descobre-se semelhanças com a estratégia promocional concebida na década de 60 para o Cinema Novo. O primeiro artigo apareceu no número de julho-agosto de 1998 e intitulava-se 'Cinema Novo, le retour'. Ele faz um balanço de um renascimento anuncidado do cinema latino-americano. Após o artigo há uma entrevista com Walter Salles" (2005).

serve como objeto para a análise não apenas das estratégias representacionais de dois cinemas que constroem um senso comum sobre pertencimentos identitários, mas também para a elaboração de um pensamento que, ao denunciar problemáticas estruturais similares, põe em xeque concepções “pós-modernas” que se restringem, por exemplo, a discursos desterritorializados e fragmentários. Aqui, a cultura nacional, ainda que por vezes vinculada a processos híbridos, parece continuar a ser inventada de forma relacionada a certas determinações estruturais demarcadas espacial e temporalmente. A recepção cinematográfica aqui tratada propõe, então, formas de reconhecimento que atentam a configurações, cujos conflitos, problemas e ações refletem, de certa forma, todo um continente.

Referências bibliográficas

- AMÂNCIO, T. (2000): *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto.
- ANDERSON, B. (1983): *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- AUGÉ, M. (1992): *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BAUMAN, Z. (1998): *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- CANCLINI, N. G. (2002): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2005): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1^a. ed. 1^a. reimp. Buenos Aires: Paidós.
- CLIFFORD, J. (1997): *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Havard University.
- DOMINGUES, J. M. (2006): “Nationalism in South and Central America”. In: Gerard Delanty e Krishan Kumar (orgs.), *Handbook of Nations and Nationalism*. Londres: Sage.
- FANTINI, Marli (2003): *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- FERREIRA, A. F. (2000): *La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique?* Paris: L'Harmattan.
- _____. (2005): *A crítica do Cinema Novo nas revistas francesas*. In <http://www.anpuh.uepg.br>
- FOUCAULT, M. (1992): *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Passagens.
- HALL, S. (2000): *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

IANNI, O. (1988): “A questão nacional na América Latina”. In *Estudos avançados*, n.1, v. 2, São Paulo, jan./mar., pp. 5-40.

POLAR, A. C. (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte.

SANTIAGO, S. (1978): “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

SANTOS, L. C. V. (2004): *O Brasil entre a América e a Europa: o Império e o interamericanismo (do Congresso do Panamá à Conferência de Washington)*. São Paulo: UNESP.

TODOROV, T. (1982): *La conquête de l’Amérique: la question de l’autre*. Paris: Éditions du Seuil.

WILLIAMS, R. (2000): *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Referências das críticas utilizadas

Sobre Glauber Rocha

A. C.: "Antonio das Mortes". Sem fonte, 1971.

ATHAYDE, F.: "Dios y el diablo en la tierra del sol: una película nacional popular". *Cine Cubano*, n. 27, año 5, 1965.

BORY, J.-L.: "San Jorge cangaceiro - en las extensiones áridas del sertão brasileño, un carnaval en que los dragones no mueren sino para renacer". *Cine Cubano*, n. 60-62, 1970.

BRANLY, R.: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Juventud Rebelde*, 16/08/1966.

CERVONI, A.: "El continente cinematográfico". *ICAIC: Servicio de Información y Traducciones*. Ed. *Centro de Información Cinematográfica del ICAIC*, n. 6, noviembre de 1963. pp. 44-50.

COSSIO, Nicolas: "Un nuevo cine para um mundo en trance". *Bohemia*, 18/02/1968 (crítica também publicada em *Sierra Maestra* – Santiago de Cuba, mesma data; e em *Juventud Rebelde*, 2ª. edição, 29/05/1967).

ESPINO, A.: "Antonio das Mortes". *Girón*, Matanzas, 20/03/1970.

HOROVITZ, S.: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Propositos*, 25/07/1968.

J. C. F.: "For export". *Analisis*, n. 530, 11 a 17 de maio de 1971.

J. C. F.: "Antonio das Mortes: un cine de contornos operísticos". *Clarín*, 07/05/1971.

MAHIEU, A.: "El camino de un intelectual entre el sertão y la Shell". *La Opinión*, 05 de maio de 1971.

MANET, E.: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Granma*, 15/08/1966.

TURRENT, T. P.: "Tierra en trance". *El Día*, 14/11/1967.

VEGA, Jesus: "Glauber Rocha: o santo guerreiro do Cinema Novo". *Cine Cubano*, n. 134.

Sem autor: "Un triunfo brasileño: choque de bandidos y beatos". *Revista Visión*, 02/10/1964.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". Sem fonte, sem data.

Sobre Walter Salles

A.C.O.: "Despierta la conciencia". *El Universal*, 08/10/2004.

ALVARADO, E.: "Estación Central". *Excelsior*, 04/04/1999.

ARREDONDO, A.: "Tierra extranjera, de Walter Salles e Daniela Thomas" *Novedades*, 25/10/2002.

AVIÑA, R.: "Brasil recupera la memoria". *Reforma*, 19/03/1999.

_____: "En el camino con el Che". *Reforma*, 08/10/2004.

BETANCOURT, J.: "La XXXIII Muestra Internacional". *Proceso*, 20/03/1999.

_____: "Diarios de motocicleta". *Proceso*, 17/10/2004.

BONFIL, C.: "Estación Central". *La Jornada*, 12/03/1999.

CARRO, N.: "Estación Central". *Tiempo Libre*, sem data.

_____: "Diarios de motocicleta". *Tiempo libre*, 08/12/2004.

GRACIDA, Y.: "Diarios de motocicleta". *El Universal*, 11/10/2004.

LOIDE, Z.: "Estación Central". *El Sol de México*, sem data.

MENDOZA, L.: "Realidad brasileña: indicada nominación de *Estación Central* a la estatilla retrata la pobreza y marginación de las favelas". *El Universal*, 13/03/1999.

ORSO, L. G.: "Diarios de motocicleta". *Esto*, 07/11/2004.

ROJAS, C. D.: "Diarios de motocicleta". *Uno más uno*, 30/09/2004.

Sem autor: "Tierra extranjera". *La Jornada*, 18/10/2002.

Hips don't lie.

Nacionalismo colombiano y videos musicales en tiempos de globalización

Juan Carlos Valencia Rincón

No deja de parecer paradójico que mientras se amplía y profundiza la llamada globalización por diversos lugares del planeta, algunas de las naciones que han adoptado legislaciones y políticas más congruentes con ella sean las que han presenciado el auge inusitado de tendencias y expresiones nacionalistas, algunas veces promovidas directamente por los gobiernos locales. Una primera explicación a este fenómeno, formulada por Castells, ve algunos nacionalismos contemporáneos como simples expresiones reactivas frente a la desterritorialización que impulsan los flujos de información: “La era de la globalización es también la del resurgimiento nacionalista, expresado tanto en el desafío a los estados-nación establecidos, como en la extensa (re)construcción de la identidad atendiendo a la nacionalidad, siempre afirmada contra lo ajeno” (Castells, 1997). Otra explicación, presentada por Hardt y Negri (Hardt y Negri, 2002, p. 330), interpreta este auge de expresiones nacionalistas como un síntoma de la reacomodación de los estados nacionales que renuncian a ciertas funciones que ejercían

tradicionalmente para asumir ahora otras concomitantes con las dinámicas globalizantes. Y, además, como la incorporación al mercado de antiguos y reverenciados discursos y símbolos por parte del capitalismo global, basado en la producción inmaterial. Sea cual fuere la explicación de este fenómeno, los medios de comunicación desempeñan un papel importante en la constitución y circulación de los nuevos discursos nacionalistas, como ya lo hicieron en los tiempos de la modernidad industrial. Es más, en medio del cada vez más acelerado e intenso flujo de información que caracteriza a la globalización, con sistemas de comunicación que irrumpen con mayor frecuencia y alcance en la vida cotidiana de las personas, el cine, la radio, Internet, la televisión, la publicidad y los videos se han convertido en mecanismos privilegiados de representación. Son a la vez expresión y sofisticados instrumentos de interpellación de subjetividades. Van construyendo lo que Asthana (2003) describe como un régimen visual: el conjunto de modalidades por medio de las cuales ciertos discursos particulares, nacionales y globales, organizan y estructuran las maneras de ver y entender.

Este artículo se basa en algunos de los resultados obtenidos por la investigación “El discurso nacionalista en los relatos audiovisuales, publicitarios y periodísticos 2005-2006”, que realizó un grupo de profesores de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana de Bogotá. Dicha investigación examinó cómo se expresan las articulaciones hegemónicas de lo nacional y lo global en diferentes espacios audiovisuales para constituir nuevas formas de patriotismo. En este artículo se presentan las experiencias metodológicas y unas primeras conclusiones del análisis de algunos de los

videos musicales más exitosos del periodo estudiado.

Los videos musicales se han convertido en una modalidad expresiva que ha sacudido las industrias mediáticas alrededor del mundo. Su impacto estético ha terminado por alterar las formas mismas de producción musical, televisiva y cinematográfica de nuestro tiempo. La conjunción de música popular con sofisticadas técnicas de producción audiovisual, el frecuentemente contundente manejo de narrativas novedosas y el uso de referentes simbólicos actualizados permanentemente, propios de las subculturas juveniles, están generando productos de gran fuerza visual en los que se expresan algunos de los relatos sociales más importantes de nuestro tiempo. Los videos musicales se producen y circulan en amplias regiones del planeta, pero en Colombia no existe una industria de producción consolidada y los canales de difusión todavía son limitados. Sin embargo, el éxito reciente de artistas locales de diversos estilos y su promoción en los circuitos latinoamericanos han tenido como resultado una producción independiente significativa de videos. Por otro lado, no deja de resultar curioso que Colombia, un país en el que no ha existido una tradición tan clara y profunda de nacionalismo, por lo menos cuando se lo compara con la experiencia de México, Perú o Argentina, esté atravesando por una época de orgullo nacional y celebración de algunos símbolos patrios, la cual se refleja en la producción audiovisual de la última década.

Por estas razones, es importante analizar los videoclips producidos en Colombia.

Antecedentes

Desde el surgimiento del canal de televisión especializado MTV, en 1981, hasta la actualidad, el estudio de los videos musicales ha experimentado múltiples cambios de énfasis y diversos períodos de auge y declive (Jones, 2005, p. 84). Los primeros años, caracterizados por el rápido crecimiento de la audiencia, la difusión internacional, la sofisticación de la producción y el desarrollo de propuestas estéticas innovadoras, vieron una abundancia de estudios académicos. El optimismo fue quizás la tónica dominante. Aufderheide opinaba que los videos musicales se liberaban del aparato de televisión para convertirse en actores omnipresentes de la vida cotidiana (Aufderheide, 1986, p. 111). Pensaba que los videos le permitían al público convertirse en protagonista de un *performance* sin final y que estaban a la vanguardia de la reconstrucción del lenguaje publicitario. Por su parte, Fiske consideraba que los videos musicales eran la primera expresión artística surgida de la televisión (Fiske, 1984, p. 99), una expresión de resistencia, una nueva forma de relato abierto que privilegiaba la polisemia, pues se basaba en “significantes de corta duración, siempre cambiantes y por ello opuestos al mundo de lo establecido” (Fiske, 1984, p. 100). Kaplan los entendió como expresión del rechazo de los jóvenes a ingresar en el régimen simbólico dominante y ser silenciados y conducidos por los viejos caminos (Kaplan, 1987, p. 148). Y Kinder encontró fuertes paralelismos entre los sueños y los videos musicales (Kinder, 1984, p. 2).

Pero las dudas y los cuestionamientos no tardaron en llegar. En los años ochenta, la investigación académica norteamericana se orientó a examinar los temas de la violencia, el racismo, las drogas, el género y el erotismo en los videos musicales. (Baxter, 1985, p. 333). Se buscaba explorar los efectos sociales perniciosos.

Desde una perspectiva crítica, Grossberg señalaba que el acercamiento del rock a la televisión, un medio que encarna la estructura normativa dominante, debía significar “la incorporación de la marginalidad del rock, el abandono de su resistencia y la erosión de su capacidad de trasgresión” (Grossberg, 1988, p. 319). Los videos musicales son un formato auspiciado por una industria multimedia global que mueve miles de millones de dólares anualmente y son un “soporte promocional que la gran mayoría de sus destinatarios no percibe como tal, confusión que incrementa su eficacia comercial y simbólica, otorgándole una especial significación sociocultural” (Levis, 2004, p. 2). Constituyen una novedosa herramienta publicitaria para artistas, modas y mercancías, y pueden ser entendidos también como una estrategia de diversificación de los riesgos. Crean, se montan en o resaltan ciertas tendencias musicales en detrimento de otras, otorgan una importancia esencial a la moda y parecen convertirse en mecanismos de conformidad con las opciones del poder dominante (Sedeño, 2007, p. 83). Un artículo de los años ochenta detectó esta tendencia:

Mientras que la combinación de significantes y significados

en los videos puede ser interesante debido a su arbitrariedad y la consiguiente invocación de posibilidades, el abanico que se presenta está fuertemente determinado por los límites de la moda (Turner, 1984, p. 123).

Se considera que la edad de oro de los videos musicales en los países centrales de Occidente se produjo entre 1982 y 1986 (Sedeño, 2006, p. 53). Tras esta época, las audiencias de canales como MTV dejaron de crecer o incluso decayeron. MTV modificó su programación para tratar de retener a su audiencia durante tiempos mayores y para ello se orientó hacia programas como *reality shows* (Jones, 2005, p. 87). En los países centrales se dio un gran estallido de géneros musicales que provocó una creciente lucha comercial por ganar adeptos y “transformó al videoclip en un arma publicitaria de eficacia creciente, más agresivo y fascinante” (Sedeño, 2006, p. 54). Al parecer, tuvo lugar una disminución en la producción de videos, pero, a la vez, la colaboración entre artistas visuales y músicos se hizo más estrecha.

Sorprendentemente, al tiempo que los espacios de difusión de los videos musicales se diversificaban y ampliaban, y cuando las técnicas de producción se digitalizaban y se hacían increíblemente sofisticadas, el interés académico, por lo menos en Norteamérica, declinó. Mientras en los años ochenta las revistas académicas le dedicaron ediciones completas al tema y los artículos abundaban, en los noventa comenzaron a escasear (Jones, 2005, p. 84).

El formato llegó a regiones remotas y heterogéneas y se apropiaron de él de maneras muy diversas y con múltiples propósitos. Surgieron canales satélites de MTV en Brasil, Canadá, China, Alemania, India, Rusia, Europa y Latinoamérica. En una manifestación del complejo vínculo entre lo nacional, lo local y lo global, los canales de videos musicales brotaron en contextos muy diversos aunque, según algunos analistas, promovían actitudes, estilos y valores similares: “La televisión no está creando la aldea global sino el centro comercial global. En un mundo unido por la tecnología satelital, los adolescentes de todo el planeta comparten muchas actitudes como consumidores porque ven los mismos programas y anuncios” (Walker, 1996, p. 42).

Asthana afirma que los videos que se difunden por medio del cine comercial y de los canales de televisión locales históricamente han sido muy populares en la India (Asthana, 2003, p. 344). Los elevados costos de producción audiovisual de larga duración combinados con legislaciones nacionales que protegen la producción local han estimulado el desarrollo de incipientes canales de difusión de videos musicales y de casas de producción que promueven los talentos locales (Johnson, 2006, p. 10).

Las preocupaciones investigativas de los académicos de la periferia al estudiar los videos musicales difieren notablemente de sus colegas norteamericanos. El tema del nacionalismo y el complejo entramado de relaciones entre lo local y lo global y lo moderno y lo tradicional quizás son las áreas más exploradas. Se introduce así un nuevo elemento para el análisis que tiene que ver con el contexto.

Como afirma Sedeño, el método de recuento de imágenes sin el examen previo de éstas en su contexto produce resultados limitados. Los videos musicales son documentos antropológicos polivalentes, contradictorios y versátiles que han tendido a ser investigados a partir de asunciones a priori sin tener en cuenta sus particulares contextos sociales y mediados (Sedeño, 2007, p. 85; Sedeño, 2006, p. 57).

Sin olvidar que los videos tienen siempre la clara intención de publicitar a los músicos, el contexto permite atribuir sentidos adicionales y comprender relaciones más amplias. En su exploración de los videos musicales más populares en la joven nación de Kazajstán, Johnson encontró que éstos se han convertido en una estrategia importante para la formación de imágenes nacionales hegemónicas en un país en proceso de consolidación tras la desintegración de la Unión Soviética: “La independencia de Kazajstán lograda en 1991 necesitó formar una identidad nacional allí donde sólo existía una limitada identidad común previa” (Johnson, 2006, p. 9). Tanto el gobierno como los medios de comunicación privados han tratado de fomentar la identificación de la heterogénea población del país con ciertos símbolos y relatos específicos: vestidos típicos, la bandera, leopardos de la nieve, caballos, familia y estilo de vida nómada. Los videos analizados en esta investigación romantizaban el pasado y se concentraban en ciertos grupos sociales y aspectos en detrimento de otros, incluso de algunos como el islam, con un gran potencial de interpelación para grandes sectores de la población: “Al concentrarse en el estilo de vida nómada en las estepas no sólo se forjaba una historia común sino que se desviaba la atención de otra fuerza unificadora: la religión. El islam es un elemento clave de la historia de Kazajstán, pero sus

imágenes estaban notoriamente ausentes en los videos estudiados" (Johnson, 2006, p. 13).

A su vez, Asthana examinó las articulaciones hegemónicas de lo nacional y lo global y la constitución de nuevas formas de patriotismo en una muestra de videos musicales en la India. Distinguió entre un primer nacionalismo, propio de la modernidad industrial y basado en los discursos del desarrollo, la construcción de nación y la modernización, y un nacionalismo neoliberal, marcado por la privatización de lo nacional, un nacionalismo que "ofrece visiones de la India como una nación que parece reformular las dicotomías entre Este/Oeste y Local/Extranjero, reinscribiendo la nación en un nuevo conjunto de discursos" (Asthana, 2003, p. 341). La estética predominante en esta era de nacionalismo neoliberal combina las imágenes de prácticas culturales precapitalistas con imágenes de los medios masivos para construir un régimen visual que fomenta la comodificación y recurre a la nostalgia chauvinista (Asthana, 2003, p. 342).

En Latinoamérica, Alejandro García exploró las tensiones que se dan en la producción de videoclips de artistas del folclor argentino y encontró como a la vez que los músicos actualizan la tradición para competir en un mundo crecientemente globalizado, su ingreso a un sistema de producción audiovisual masivo deja en el camino elementos de la cultura popular (García, 2007. pp. 13-14). Finalmente concluyó: "El folclor en videoclip permite crear un espacio cultural híbrido donde una parte importante de la sociedad argentina puede negociar su entrada al concierto global" (García, 2007, p. 89).

La investigación “El discurso nacionalista en los relatos audiovisuales, publicitarios y periodísticos 2005-2006”, uno de cuyos resultados es precisamente este artículo, se desenvolvió dentro un contexto particular marcado por la gran popularidad del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, quien fue reelegido presidente en 2006, un hecho excepcional en la política colombiana. El gobierno Uribe ha promovido continuamente el establecimiento de referentes de nacionalidad y patriotismo que intentan pasar por encima de las grandes diferencias sociales y culturales de la población colombiana (Ruiseco y Slunecko, 2006, p. 359) y que contrastan con la creciente dependencia con respecto a los Estados Unidos, organismos internacionales, como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, y las grandes corporaciones multinacionales.

Discusión teórica

La cultura es un espacio de conflictos, un tejido denso que evoluciona a partir de la interacción conflictiva de fuerzas sociales dinámicas. Sus múltiples manifestaciones intentan dar sentido al caos de la vida y mitigar su incertidumbre, pero en el contexto de la globalización esos propósitos son cooptados por el mercado, el cual privilegia la producción de subjetividades que mantengan y reproduzcan las relaciones hegemónicas y los flujos de poder dominantes por medio de estrategias combinadas de imposición y seducción. En las sociedades occidentales y en su periferia, la producción de subjetividida-

des estuvo a cargo en la modernidad, de instituciones disciplinarias y socializadoras como la familia, la escuela y la fábrica, inmersas en la lógica de lo que Foucault describió como el poder pastoral (Foucault, 1996, p. 181). Estas instituciones promovieron la constitución de identidades fuertes, con hondas raíces inconscientes, sobre las que se apoyaban las regularidades, los patrones de normalidad-anormalidad y los caminos legitimados de la expresión del deseo.

Conforme evolucionó el capitalismo y los mecanismos disciplinarios de la modernidad se convirtieron en un obstáculo para su expansión, fueron surgiendo nuevas dinámicas de producción de subjetividades y el abanico de estas mismas se diversificó. La transformación de la familia y la escuela, el ascenso de la sociedad de la información y la consolidación del capitalismo posfordista coincidieron con la aparición de los medios de comunicación, la posterior sofisticación y especialización de sus contenidos y su creciente incidencia en los procesos de formación de rasgos identitarios. Asistimos a una inflación de imágenes y productos audiovisuales. Experimentamos en la mayoría de los casos, sin sensación de vértigo sino con placer e incluso fascinación, una proliferación inaudita de propuestas de identidad provenientes de los medios: “En estos tiempos mediáticos, asistimos a una crisis de referencia, hemos perdido el control sobre las imágenes de quienes somos o queremos ser” (Rincón, 2002, p. 7).

Al analizar la incidencia de los medios, es preciso retomar una de las discusiones recurrentes en los estudios de Comunicación: la que tiene que ver con los efectos. No se trata aquí de demonizar

a los medios, sino de resaltar cómo han pasado a ocupar un lugar más importante entre los múltiples mecanismos de socialización, entre las mediaciones que van componiendo el tejido social. Hoy día, la investigación sobre los efectos tiene enfoques diferentes y menos radicales que en el pasado. Los complejos procesos de recepción que realizan las audiencias vienen siendo estudiados desde hace décadas y el énfasis de la mayoría de los estudios está en los efectos a largo plazo (Maignet, 2003, p. 230).

Adicionalmente hay que recordar que los mecanismos de producción de subjetividades de la modernidad no han desaparecido y los propios de la sociedad de la información pueden no ser tan avasalladores y dominantes como se afirma en alguna literatura académica contemporánea. Sin duda se entrecruzan, pueden contraponerse o reforzarse mutuamente. Y, por otro lado, parafraseando a Hardt y Negri, el debilitamiento de las instituciones ha permitido que los dispositivos disciplinarios estén menos limitados en el campo social; vivimos una época de creciente autodisciplinamiento. La lógica disciplinaria es el motor de las subjetividades mismas: "La disciplina carcelaria, la disciplina de la escuela, la disciplina de la fábrica, etcétera, se entrelazan en una producción híbrida de subjetividad" (Hardt y Negri, 2000, p. 352).

Aquí se parte del supuesto de que las identidades contemporáneas, producidas de múltiples formas, son más débiles, inestables y efímeras que las propias de la modernidad industrial. El ingreso a la era de la información que describe Castells o la sociedad del control de la que hablan Hardt y Ne-

gri exigió “la producción de una subjetividad que no fija una identidad, sino que es híbrida y maleable” (Hardt y Negri, 2000, p. 353). Y es ese tipo de identidades las que promueven, ofrecen y reflejan los medios de comunicación contemporáneos.

No es de extrañar entonces que se recurra a los medios para la construcción de representaciones de nacionalidad y que circulen por ellos múltiples versiones y sentidos de nación. Ésta se entiende aquí como un producto o como un artefacto cultural que se construye y se modifica en el tiempo mediante luchas por la significación y el sentido. Esta investigación se aparta de una visión esencialista y de otra historicista para comprender la identidad nacional como una narración, un discurso o como una “comunidad imaginada”.

Castells considera que asistimos a un renacimiento de relatos nacionalistas que hablan de patria, soberanía e identidad nacional, ya que ante una globalización excluyente de amplios sectores sociales, éstos se atrincheran en lo que definen o entienden como nacional. De acuerdo con Rincón: “En este proceso de reinvenCIÓN de lo nacional, los medios de comunicación sostienen los nacionalismos como estrategia de la identidad, la autonomía y la dignidad y hacen de la nación un pacto renovado a diario” (Rincón, 2002, p. 17).

Los videos musicales constituyen una porción marginal de la oferta mediática contemporánea, pero su importancia radica en dos aspectos: en primer lugar, han posibilitado una recreación estética

de la televisión y el cine por medio de la permanente adaptación y reformulación de propuestas artísticas novedosas en un contexto masivo y, en segundo lugar, su público predominantemente juvenil ha encontrado en ellos “un catálogo de patrones estéticos y pautas de comportamiento en los cuales muchos jóvenes, huérfanos de referentes ideológicos y éticos, encuentran espacios de identificación y pertenencia en donde afirmarse como individuos, al menos temporalmente” (Levis, 2004, p. 3). Una investigación realizada en África concluyó que la fascinación de los jóvenes con la televisión y los videos musicales “representa una forma de interacción social que puede estar reemplazando el contacto social con otros integrantes de su entorno cultural” (Mendez y Lloyd, 2001, p. 466). El objetivo primordial de los videos es promocionar artistas y canciones pero al hacerlo se convierten en instrumentos de representación, en herramientas cada vez más influyentes de construcción de un régimen visual.

La producción de los contenidos de los videos musicales puede ser entendida como la codificación de la que hablaba Stuart Hall, es decir, la creación de un vehículo simbólico construido según ciertas reglas por medio de las que toda sociedad o cultura intenta imponer a sus miembros sus propias segmentaciones y clasificaciones del mundo social: un orden cultural dominante (Hall, 2004, p. 231). Así, lo que se pretende es reforzar o influenciar la selección de una esfera semántica por encima de otra.

Aquí reside una de las paradojas que se encontró en la investigación sobre el discurso de nación en los videos musicales de artistas colombianos: los videos son textos audiovisuales particularmente

abiertos o, por lo menos, con menores opciones de cierre que los productos audiovisuales masivos convencionales. Johnson sostiene que “las imágenes específicas (empleadas en los videos musicales) tienden a ser más variadas y menos esquemáticas que en otros géneros” (Johnson, 2006, p. 10). Habitualmente no predomina en ellos una racionalidad que haga una clara “conexión entre el significante y el significado, hay una falta de linealidad en sus maneras de producir sentido...”; son inherentemente irracionales hasta el punto de “negar la posibilidad de un sentido textual único” (Turner, 1984, p. 122), aunque como ya vislumbraba el mismo Turner, el abanico de opciones es más restringido de lo aparente en un primer análisis. ¿Cómo comprender entonces su utilización y eficacia como herramienta de construcción de imágenes de nación y subjetividades nacionalistas?

Una primera explicación podría ser que los nuevos artistas que producen sus videos en esta época recurren con frecuencia a símbolos reconocidos y entrañables para envolver su música y su imagen con el mantra de nación y así calar hondo en la sensibilidad del público. Si la moda, la ilusión de innovación, la irreverencia o la sensualidad eran las estrategias fundamentales de los videos musicales primigenios, en una Colombia inmersa en las dinámicas de la globalización, el nacionalismo se convierte en una novedosa y eficaz estrategia que complementa las anteriores en su afán de seducir. El contexto es clave para esta explicación: la música popular colombiana, incluida la juvenil como el tropipop, que tuvo gran impacto en el periodo analizado (2005-2006), se nutre con frecuencia de sonidos locales del pasado que continúan vivos en la memoria del público. En segundo lugar, gobiernos y empresas

recurren a productos como los videos musicales para llegar a nichos de audiencia díscolos, reacios o escépticos con respecto a sus productos, iniciativas y políticas. El nacionalismo deviene estética; su adopción y celebración, consumo. Lo nacional se privatiza, se convierte en mercancía. De allí la tercera explicación: la velada y casi imperceptible intención publicitaria de los videos musicales permite diluir y hasta invisibilizar los propósitos propagandísticos de ciertos discursos de nación. En cuarto lugar, la polisemia de los videos musicales, la especial vaguedad atribuible a sus contenidos y su evocación de imágenes sugestivas, numerosas y fugaces permite presentar discursos de nación difusos, contradictorios, ligeros, poco polémicos y múltiples. Usan una amplia gama de anzuelos en lugar de unos pocos, permiten utilizar múltiples símbolos para maximizar su eficacia interpelativa.

¿Qué representaciones de nación circulan en los videos musicales de los artistas jóvenes colombianos? ¿Qué país muestran? ¿Hay temas o imágenes comunes? En su análisis de las imágenes de nación habituales en los medios audiovisuales colombianos, Omar Rincón encontró que: “La nación colombiana tiene dos imágenes fuertes en su representación mediática: su obsesión por contarse violenta y su paranoia por producir ‘buena imagen’. ¿Por qué se sigue insistiendo en contar la violencia y lo sórdido como temática única de la nación colombiana? ¿Por qué nos preocupa tanto el qué dirán, el qué pensarán los extranjeros sobre nosotros?” (Rincón, 2004, p. 19). ¿Persisten los videos musicales más exitosos de los últimos años en estas obsesiones?

Método

El estudio del contenido y los discursos de los videos musicales es bastante complejo. Todos los métodos están expuestos a los problemas típicos de interpretación de las Ciencias Sociales y por ello se hace necesario hacer manifiestas las opciones escogidas desde una perspectiva de reflexividad.

Por sencillez, en esta investigación se optó por un análisis de contenido concentrado en los símbolos visuales que se presentan en los videos de la muestra. Se dejó de lado el análisis de la música y de la producción en cuanto a aspectos técnicos de edición, manejo de cámaras y composición. Cada video fue observado por lo menos cinco veces por uno de los investigadores y se registraron los contenidos en una matriz de recolección común para todos los productos audiovisuales que se estudiaron. La matriz se concentró en tres aspectos: la producción del acontecimiento (¿qué se cuenta?), del relato (¿cómo se cuenta?) y del discurso (¿qué sentidos se impulsan?).

El grupo de investigadores estuvo conformado por profesores de Comunicación de una universidad privada de Bogotá. El investigador que se encargó de analizar los videos musicales tiene cuarenta años, es casado y además de su profesión de docente se desempeña como programador en una emisora universitaria. Nació en Cali, pero vive desde mediados de los ochenta en Bogotá. Sus preferencias musicales son el jazz, la salsa, el funk, el soul, el rock anglo, el tango y el flamenco.

En esta investigación se escogieron videos producidos localmente por artistas nacionales de gran popularidad entre el público juvenil. La muestra se seleccionó a partir de los listados de éxitos musicales y de video, publicados por la revista *Rolling Stone* latinomérica en sus ediciones de los años 2005 y 2006. Dichos listados fueron computados a partir de la información suministrada mensualmente a la revista por el programa “Mucha música”, del canal City TV, los almacenes Prodiscos y el sitio web TopLatino.net.

Se trata de videos que tuvieron alta rotación en varios canales de televisión por cable del país y algunos incluso en canales latinoamericanos. Varias de las canciones alcanzaron las listas de éxitos de las emisoras comerciales de mayor sintonía en Colombia.

Por su frecuente difusión en los canales nacionales abiertos, así como en internet, se incluyó en la muestra el video musical de la campaña “Colombia es pasión”, en el cual participaron algunos de los más renombrados artistas jóvenes del periodo analizado.

La muestra final analizada fue la siguiente:

Artista	Compacto	Año	Sello	Video	Director
Dr.Krápula	Bombea	2005	Origin	El pibe de m barrio	Richard Emblin
Ilona	Desde mi ventana	2005	EMI	En la zona	Felipe Dothee (Colombia)
San Alejo	Alma y locura	2005	EMI	El diablo	n.d
Shakira	Oral fixation Vol.2	2005	SONY	Hips don't lie	Sophie Muller (Inglaterra)
Bonka	Lo que nunca nos contamos	2006	D.R.A	El problemón	n.d
Estrellas Nuestra Tierra		2006		Somos pasión	n.d
Fanny Lu	Lágrimas cálidas	2006	Universal	No te pido flores	Mauricio Pardo (Colombia)
Fonseca	Corazón	2006	EMI	Te mando flores	Jorge Navas (Colombia)
Jorge Celedón	Son para el mundo	2006	SONY	Esta vida	Gustavo Camacho & Carlos Fernández (Colombia)
Mauricio & Palo de agua	Contigo	2006	EMI	Dame tu amor	n.d

En la muestra hay desde videos de artistas consagrados internacionalmente como Shakira hasta

artistas de la escena alternativa como la agrupación Dr. Krápula. El tropipop, un estilo musical basado en una actualización de la llamada música tropical colombiana, a su vez basada en la cumbia, tuvo gran acogida entre los jóvenes de estrato medio y alto en el periodo estudiado.

Resultados

El análisis de los diez videos musicales escogidos mostró que la mayoría recurre a símbolos específicos inequívocamente relacionables con algunas regiones colombianas: el sombrero vueltiao, las mochilas guajiras, los viejos jeep empleados para el transporte de café, las pulseras de colores, el café, la bandera tricolor, el acordeón vallenato, las máscaras del carnaval de Barranquilla, etc. Estos símbolos acompañan, rodean, visten y resaltan a mujeres y hombres jóvenes que pueblan los videos. Dan marca de identidad, anclan espacial y culturalmente a personajes que de otra manera podrían pertenecer a videos situados en otros países latinoamericanos. Un sombrero vueltiao es la primera imagen que se ve en el video de “El problemón”, de Bonka. Flota por el aire y finalmente corona al cantante de la agrupación, un joven vestido con ropa moderna juvenil occidental. La bella bailarina de ballet de “Dame tu amor”, de Fonseca, sale de clase con su mochila guajira. Jorge Celedón madruga a recorrer los paisajes de Colombia tomando un humeante café. La bandera tricolor ondea en el feliz momento del gol del equipo local en “El pibe de mi barrio”, de Dr. Krápula. Shakira mueve sus caderas al ritmo

de la cumbia vestida con una pollera blanca y despierta la admiración de los raperos norteamericanos que se unen al carnaval en “Hips Don’t Lie”. Los videos estudiados recurren una y otra vez a símbolos fuertes y sencillos que se han convertido en representativos para el público colombiano en las últimas décadas del siglo XX.

Los protagonistas de los videos son jóvenes menores de treinta años: mujeres seductoras de cuerpos delgados y atléticos que exhiben sin pudor y con total seguridad su belleza; hombres de contextura delgada que presentan alguna fragilidad: el cantante de Bonka no es aceptado por la mujer que le gusta, el cantante de “Dame tu amor” se esfuerza por seducir a la bailarina, el niño goleador de “El pibe de mi barrio” vive en una casa maltrecha y sin agua corriente, el cantante de “Te mando flores” apela infructuosamente a la música para atraer a su pareja perdida, el joven iniciado de “El diablo” cae en un antro de perdición en el cual finalmente aprende las reglas del prohibido mundo de la noche, una víctima masculina cuelga desnuda de un techo en “En la zona”. Los protagonistas de los videos tienden a ser de diferentes razas, desde caucásicos hasta afrocolombianos, que conviven armoniosamente en medio de la fiesta y la alegría.

Hay una cierta austeridad en la imagen de los personajes y en los espacios que recorren o habitan los videos. La moda no es la de los videos de hip-hop o reguetón. Los personajes visten ropa relativamente sencilla: camisetas, *jeans*, vestidos de algodón modernos. Un estilo juvenil y veraniego.

Se trata de personajes de clase media urbana que caminan, usan bicicletas o camionetas de trabajo. No hay mansiones, ni haciendas ni piscinas. No hay joyas, no hay servidumbre, no hay autos nuevos ni convertibles.

La heterosexualidad es la norma en la mayoría de los videos de la muestra. Los personajes trabajan, se esfuerzan, cumplen horarios, viven con cierta austeridad pero celebran en grupo con entusiasmo. Nuevamente, sólo los videos de San Alejo e Ilona se desvían de este patrón al mostrar mayor ambivalencia, ambigüedad y peligro.

El espacio que se vislumbra en los videos tiene ciertas características particulares: los espacios urbanos tienden a ser lugares amables, habitables, limpios, sin señales de pobreza o violencia. No hay congestiones de tráfico ni indigentes. No hay conflicto social, ni protestas. En “Te mando flores” y “Dame tu amor”, la ciudad es libremente navegable tanto de día como de noche. Es un lugar seguro y eficiente, recorrido de manera desenvuelta por los personajes. En “Esta vida”, esas mismas características se aplican a los entornos rurales. Colombia es un país habitable, acogedor, limpio y seguro. Es el lugar del trabajo, la productividad y la fiesta pacífica, decorado con símbolos patrios que sellan su identidad. En “Hips Don’t Lie”, algunos espacios cerrados son bastante modestos e incluso desvencijados, pero al ingresar los protagonistas al espacio urbano del carnaval, todo se llena de colorido, orden, alegría y luces. Incluso el barrio popular de “El pibe de mi barrio”, a pesar de la manifiesta precariedad

de la infraestructura y la estrechez de los espacios, es el lugar del encuentro de vecinos y la fiesta, donde se triunfa sin importar las limitaciones o dificultades. Los videos que enfatizan el mundo rural como “Somos pasión” y “No te pido flores” muestran una naturaleza desbordada, saturada de agua y luz.

Dos videos se desvían de esta tendencia para mostrar un lado más oscuro: “El diablo” nos lleva a un lugar subterráneo en una calle urbana, una cueva del diablo en la que florece el mundo del peligro y la corrupción; y “En la zona”, que alterna entre lugares extraños en los que se insinúan acercamientos eróticos transgresores, amenazas y peligro. Estos dos videos no incluyen símbolos de nacionalidad colombiana explícitos, podrían ilustrar espacios de cualquier lugar de Latinoamérica.

Conclusiones

Los videos musicales examinados en la investigación “El discurso nacionalista en los relatos audiovisuales, publicitarios y periodísticos 2005-2006”, aunque con matices y unas pocas excepciones, muestran un país particular: un lugar pacífico, seguro, tranquilo y agradable, habitado por jóvenes de una sola clase, una clase media que vive la vida con entusiasmo y pasión disciplinada.

La nación audiovisual que emerge de los videos es un espacio habitable y acogedor, el lugar del trabajo, el esfuerzo fructífero y la fiesta, un lugar marcado por ciertos símbolos patrios que sellan

su carácter. Claramente los videos intentan vender ciertas imágenes de los músicos que interpretan las canciones, pero para hacerlo recurren también a imágenes positivas de su lugar de vida como un argumento adicional de seducción.

Un repertorio perfectamente delimitado de símbolos claramente reconocibles por parte de los probables destinatarios reviste a los músicos de identidad, ancla espacial y culturalmente las propuestas de sentido y las representaciones de los videos. Los protagonistas los portan, los exhiben, los consumen felizmente, se empapan de sus propiedades míticas. La patria es fácil de consumir y al hacerlo los reviste de identidad positiva, de lugar mágico.

Una estética austera de clase media luchadora, atractiva pero modesta, conectada con lo moderno pero también con la naturaleza desbordada que caracteriza a la nación, está presente en la mayoría de los videos estudiados. El optimismo, la ausencia de conflicto social o de clases, la heterosexualidad, la autoafirmación femenina y el declive del machismo masculino se manifiestan una y otra vez. Lo tradicional es felizmente recibido y asumido por lo moderno. Las escasas tensiones que se ven en esta nación de los videos tienen que ver con el amor, con los límites de la seducción y con el cumplimiento de los horarios. Los habitantes de esta nación audiovisual conviven en armonía y superan sin esfuerzo las diferencias raciales, regionales o de género. La autoridad es innecesaria, los protagonistas de los videos no la necesitan, conocen perfectamente su papel, sus obligaciones y horarios.

Está por verse qué tan eficaces pueden ser los videos musicales como vehículos de relatos e imágenes de nación específicos. Los canales de videos atraen a un público numeroso pero inconstante y quizás, como afirma Jones: “Es más que probable que los videos musicales, que son un conducto probado de promoción de música, han sido menos eficaces a la hora de entregar su público a los anunciantes de otros productos e ideas” (Jones, 2005, p. 87). Pero sin duda, por la forma en que son recibidos habitualmente, repetida y desprevenidamente, como entretenimiento más que como publicidad, van contribuyendo a crear un régimen visual que privilegia ciertas maneras de ser y de entender el lugar en que vivimos por encima de otras. Recogen visiones contradictorias que circulan socialmente y las devuelven con matices y filtros que dibujan una ilusión de nación que termina convirtiéndose en hegemónica y que favorece intereses que no son los de las mayorías desprotegidas y marginadas de esa colcha de retazos a la que llamamos Colombia.

Bibliografía

Asthana, Sanjay (2003), “Patriotism and Its Avatars: Tracking the National-Global Dialectic in Indian Music Videos”, *Journal of Communication Inquiry*, 27:4, octubre, SAGE, pp. 337-353.

Aufderheide, Pat (1986), “Music Videos. The Look of the Sound”. *Journal of Communication*, vol.

36, No. 1, pp 57-77.

Baxter, R., De Riemer, C., Landini, A., Leslie, L. y Singltary, M. (1985), "A Content Analysis of Music Videos", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 29, No. 3, verano, pp 333-340.

Björnberg, Alf (1992), "Music Video and the Semiotics of Popular Music", *Studi e testi dal Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Universitá di Trento, pp 379-388.

Castells, Manuel (1999), *El poder de la identidad, La era de la información: economía, sociedad y cultura*, vol. II, México, Siglo XXI.

Fiske, John (1984), "Videoclippings", *Australian Journal of Cultural Studies*, Vol. 2, No.1, pp 99-113.

Foucault, Michel (1996), "Omnnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política", en *La vida de los hombres infames*, La Plata, Argentina, Editorial Altamira.

García, Alejandro (2007), *El folklore en videoclip. Tradición y estilo de época*, tesina, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación.

Grossberg, Lawrence (1988), "You (Still) Have to Fight for Your Right to Party: Music Television as Billboards of Post-Modern Difference", *Popular Music*, vol. 7, No. 3, pp 315-332.

Hall, Stuart (2004), “Codificación y descodificación en el discurso televisivo”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, No. 9, pp. 210-236.

Hardt, Michael y Antonio Negri (2002), *Imperio*, Barcelona, Paidós.

Johnson, Danette (2006), “Music Videos and National Identity in Post-Soviet Kazakhstan”. *Qualitative Research Reports in Communication*, vol. 7, No. 1, enero, pp 9-14.

Jones, Steve (2005), “MTV: The Medium was the Message”, *Critical Studies in Media Communication*, vol.2, No.1, marzo, Routledge, pp. 83-88.

Kaplan, Ann (1987), *Rocking Around the Clock*, Londres, Methuen.

Kinder, Martha (1984), “Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream”, *Film Quarterly*, vol. 38, No. 1, pp. 2-15.

Levis, Diego (2004), “Videoclips musicales: imágenes y sonidos para identidades efímeras”, en línea, www.diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/videoclip.pdf, consultado el 4 de enero de 2008.

Maigret, Eric (2005), *Sociología de la comunicación y de los medios*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Mendez, Julia y Blake Te'Neil Lloyd (2001), "Batswana Adolescents' Interpretation of American Music Videos: So That's What That Means!", *Journal of Black Psychology*, vol. 27, No. 4, noviembre, pp. 464-476.

Rincón, Omar (2002), "La nación de los medios", *Cuadernos de nación*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Ruiseco, Gisela y Thomas Slunecko (2006), "The Role of the Mythical European Heritage in the Construction of Colombian National Identity", *Journal of Language and Politics*, vol. 5, No. 3, pp 359-384.

Sedeño, Ana María (2002), "Música e imagen: aproximación a la historia del vídeo musical", *Área Abierta*, No. 3, julio, pp. 1-11.

Sedeño, Ana María (2006), "Videoclip musical: Desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales", *Ciencias Sociales Online*, marzo, vol. III, No. 1, Universidad de Viña del Mar, Chile, <http://www.uvm.cl/csonline>, consultado el 4 de enero de 2008.

Sedeño, Ana María (2007), "El videoclip musical en la creación de la identidad de las subculturas juveniles", *Trípodos*, mayo, Barcelona, Universitat Ramon Lull, pp. 79-87.

Turner, Graeme (1984), "The Music Roots of Video Clips", *Australian Journal of Cultural Studies*, vol. 2, No.1, pp. 122-124.

Walter, Chip (1996), "Can TV Save the Planet?", *American Demographics*, No. 18, pp. 42-43.

Representations and images of Latin America

Lisabete Coradini

When I decided to write my project, I asked myself what the future of the world's cities would be, and the first image that came to mind was of Los Angeles in the film *Blade Runner* directed by Ridley Scott. This immediately brought to mind the futuristic cities of some comics and portraits of cities from the science fiction by Ray Bradbury. I also reviewed the expressionist film images of Fritz Lang and the works of Aldous Huxley and George Orwell. Later, I abandoned the idea of virtual cities to consider the real, such as Mexico, Bogota, Buenos Aires and Sao Paulo.

In my thesis, I propose to analyze the memories of the future, or rather, the way that our cities—the cities of the end of the 20th Century – were imagined in the cinema, literature, tv series and through its architecture.

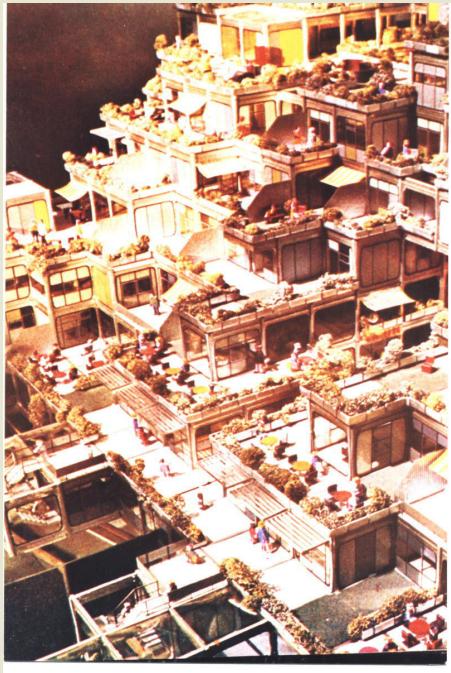
I begin from the premise that the cinema, architecture, literature, mass media, and comics are products of the collective imagination—they elaborated models for the unrest and uncertainty of the future that could be close or far, and utopian. But this curiosity about the future is not just from the art-

ists as these questions are recurring in western history. From Jules Vern to our day the unrest continues, and grows in such a way that it takes various forms. Thus, as the decades pass, certain aspects fade away, and form other points of view that re-contextualize the city. Meanwhile, none of these new constructs destroys the other; there is just a re-assigning of meaning. Which are they? Why are some highlighted and others not? Why were some commercialized and others not?

The present work attempts to show the different facets of the imaginary future of the city and compare it with the utopian urban projects elaborated in the 1950's and 1960's. It also attempts to show why the modern movement in architecture was considered a manner of constructing social utopias, evidenced by two proposals for urban utopias constructed under the influence of the modern movement: Brasilia and the Satellite City in Mexico.

On analyzing the visual texts (literature, periodicals, magazines) and audiovisual texts (films and videos) with the aim of describing the images that the same texts construct about the future, I perceived that we were dealing with different images that reflect the distinct facets of the imagination. Starting from the relationship between the imaginary and the visual, and the audiovisual media regarding the future, explore the possibilities of reading the city as a polyphonic space.

In this sense, this inquiry has various dimensions determined by innumerable studies developed by anthropologists, historians, architects, filmmakers, writers who translate in the articulation of these

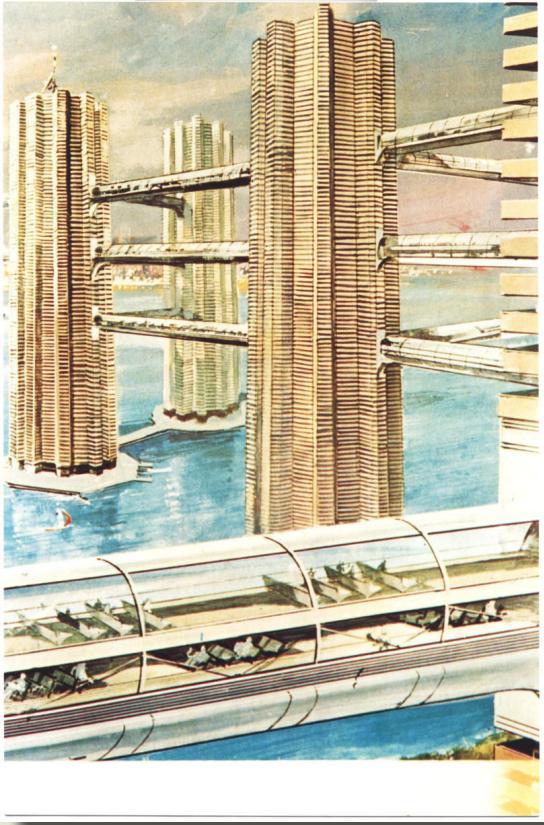
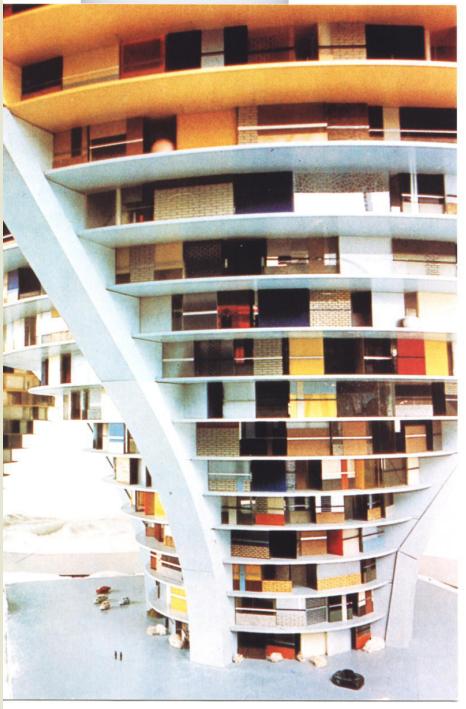


theoretical-conceptual references in the analysis of American cities. They discuss the concepts of modernity and the imagination, in relation to the analysis of the Latin American cities. The option to prioritize American cities was made for a simple reason: European cities spent the 1950's in a phase of renewal, leaving as they were from two World Wars, while American cities were going through a distinct phase and envisioned the future in a different way.

The theme of the modern metropolis always provokes reflections. The imagination present in these texts allows us to envision, paradoxically, the future in the past. Meanwhile, the future is present in the imagination of the entire society, where it doesn't always have the same weight, nor does it establish the same expectations and tensions of and with the past and the present.

The future was to be modern

The examples analyzed indicate also that during the proposed period there emerges a new methodology of thinking and projecting the city; we cannot say that we find a homogenous model, however the image that is highlighted most, and that is most commercialized in the cultural texts, was modernity. All this is not a coincidence, owing to the strong artistic



influence and North American architecture, starting from the 1930's, that tried to dominate the production and importation of a model of making cities.

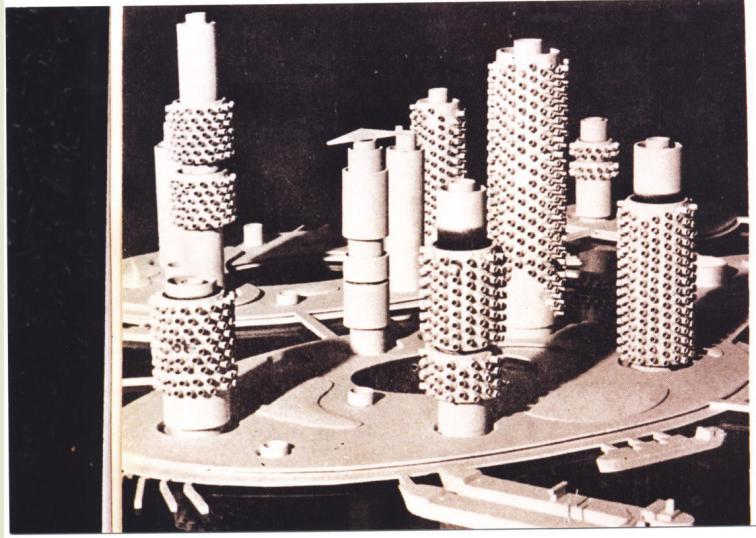
The elements present in the modernist discourse were linked to a political conjuncture and ideology. Concepts such as science, technology and progress were amply utilized, many times to legitimize an interventionist position of the State in the city. The intervention of the State in the big cities of Latin America gave the same time starting with the 1950's. These cities enjoyed at that time the rapid process of modernization. The intention to implant such a model of development was to construct a present that sought to break with the



past and guarantee a better future for all, a tangible future, possible to be achieved.

In the countries of Latin America, emerged starting from the post war experience of diverse types of constructions, renovations, be it from the participation of the State, be it with the participation of their own inhabitants occurred. During this time, the concern arises for the use of alternative sources of energy and for the search for local material and technologies. This concern is also present in the architectural proposals and visionary writers. For this reason, we can simplify the amplitude of the futurist experiments. Finally, the search for the future is in being modern.

The model of the city projected before the second half of the 20th century was considered incapable of resolving formal, sanitation, and social problems, and yielded to a reconfiguring of the concept of a city, without

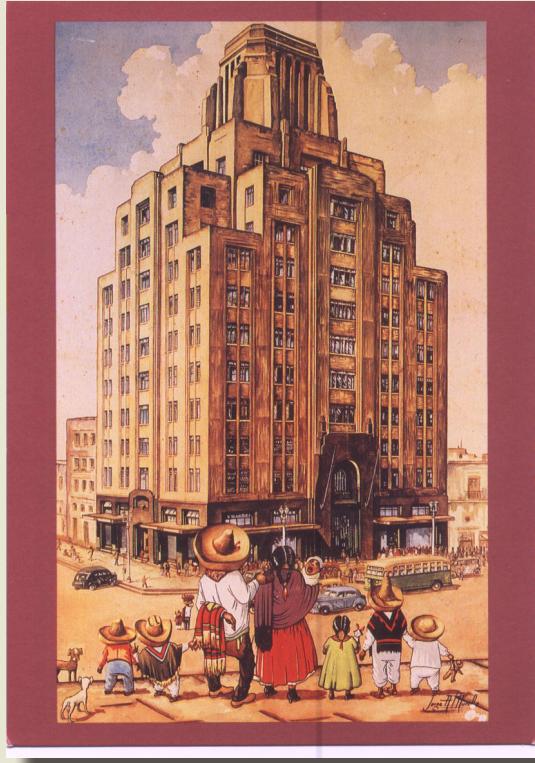


ornaments and technically advanced, as we can see in the examples by visionary architects, such as the proposal of the *Ville Radieuse* of Le Corbusier, in the *cidades tetraedro* of Buckminster Fuller, in the *intrapolis* of Walter Jonas, in the *metropolis* of Richard Dietrich and even in *cidades lunares* of Tyler and Asiala.

The cities and their ambiguities

Modernity is also the city and its ambiguities. In the post-War period, society is modernized. Houses possess equipment, such as: electric irons, electric floor waxing machines, washing machines, sewing machines, air conditioners, refrigerators, televisions, greenhouses, sound systems, curtains, table lamps, electric blankets, tiles, impermeable things, etc.

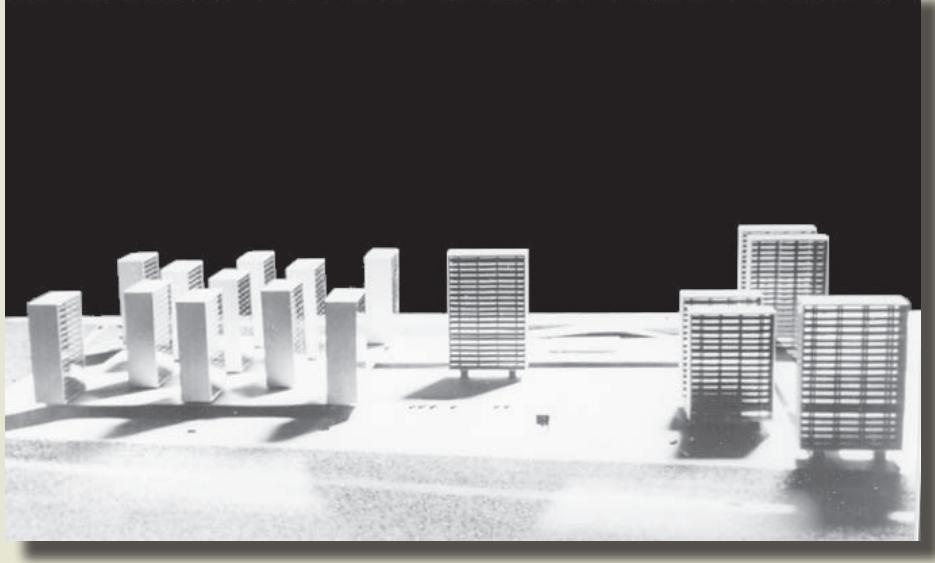
Modernity indicated new ways of living; modernity



means condominiums, buildings above pilotis, houses with glass and concrete. The designs are rational and functional and the style that prevails is from the atomic age.

What is imposed is to construct, demolish and reconstruct. Modernity provokes new ways of seeing the city and imposes a new model of "being modern urban". The architect also incorporates the modern: sky-scrappers, fast roadways, towers linked by bridges that connect one building to another; the city should be controlled by machines and technology.

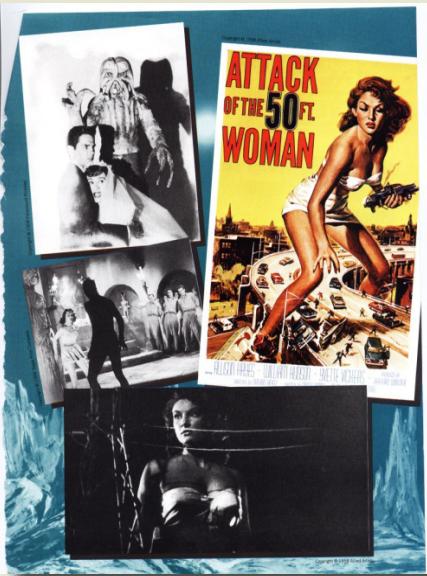
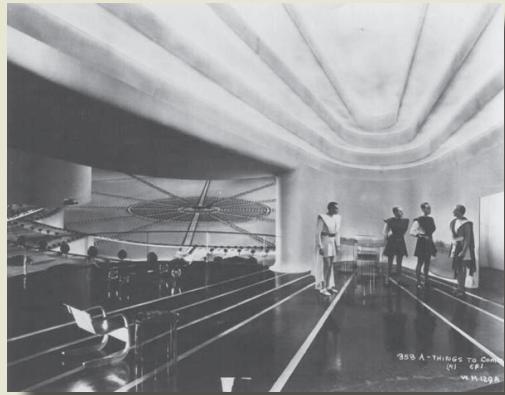
In my opinion, the best example from the past century in the search for a



modern urban utopia was the Brazilian dream of building a city to be the capital of the new millennium, Brasilia. A model city that did not work. Brasilia was the dream of urbanization and modernity. Another example of urban utopia is explicit in the thoughts of Mario Pani, mainly in the construction and in the urbanization of the Satellite City, which also represented the arrival of modernity, since its publicity already announced a near and happy future.

The Futuristic Anticipations in Science Fiction

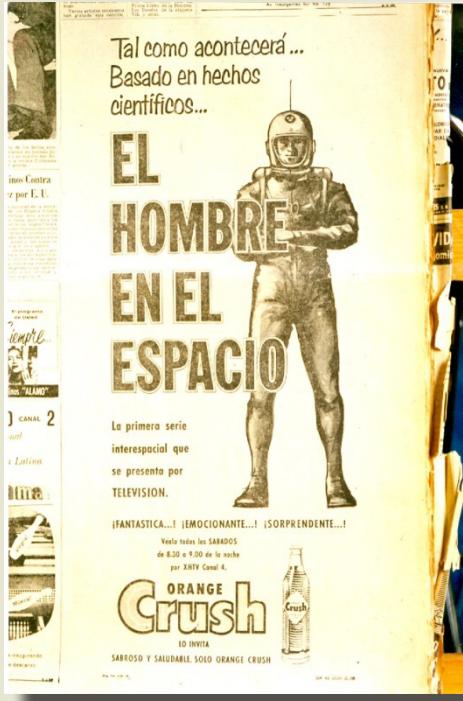
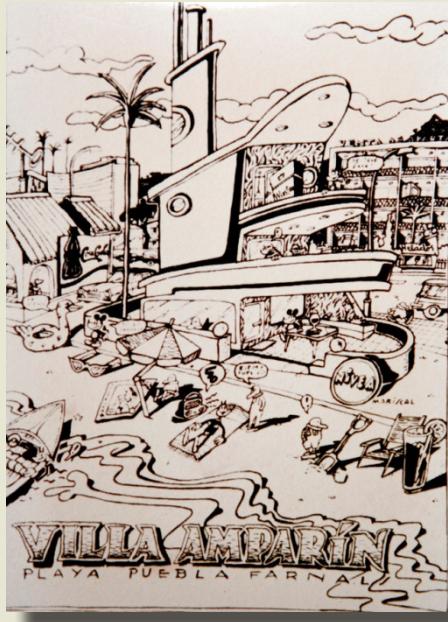
This search for the future is present in films such as *Things to come*, 1936, *Forbidden Planet*, 1956 and *Barbarella*, 1968, where the most recent modern constructions appear



with pilotis and wide windows; the houses replete with electric appliances, plastic or acrylic furniture and clothes. These films belong to modernity: a post-war modernity, marked by technological advances and mass consumption. Unlike our post-modern time, which is characterized by speed, means of communication, computers, the architecture of mirrored fronts.⁴

The films from this period are obsessed with physical, psychic or genetic transformations or extra-terrestrials that possess human bodies, such as: *The Mystery of the other world*, *Conquering Space*, *The Invasion of the Body Snatchers*, *The Terror that came from space*, *The Day Mars invaded the earth*, among others.

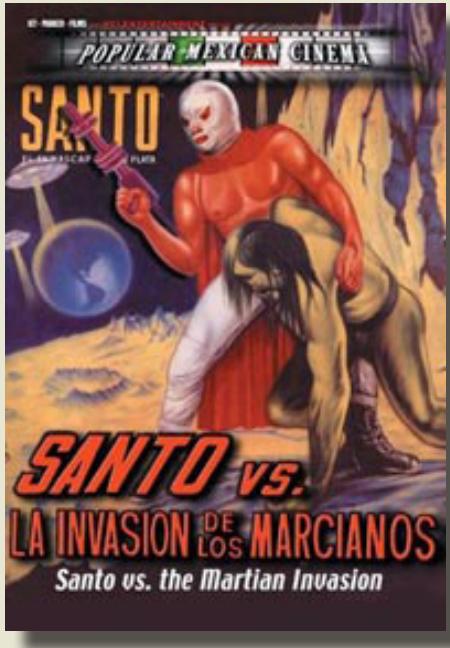
In the 1950's and the 1960's, there is a distinct way to approach the future, as there are



deeper speculations about the consequences of the war, the atomic bomb, and the development of scientific experiments. The films of this era are true celebrations of the modern. Sophisticated technology, robots, unknown planets, interplanetary travel, flying saucers, populated the imagination of the time. Scientific pragmatism was sought to be reconciled with the romantic dream: the conquest of space.

Meanwhile together with advances in technology grew the fear of their consequences, above all the dehumanization. Science fiction was one of the instruments of these sentiments: belief in the future and fear of (self) destruction.

The Mexican science fiction films dialogue with advanced technologies from the age, as for example: *The Aztec mummy versus the Human*



Robot (1957), *Planetary Giants* (1965), *Infernal Spiders* (1968), the *Planet of the women invaders* (1965), *Monster Ships* (1959), *Santo against the Martian Invasion* (1966). Santo is a charismatic character—a type of Mexican hero—and his films deal with, among other themes, the end of nuclear testing and the search for a peaceful world. In Brazil, in relation to this period I would like to highlight two films that are practically unknown by the greater public: *The Cosmonauts of Victor Lima* and *The Fifth Power* by Alberto Pieralisi, 1962.

For David Pringle (1990,11) science fiction “es una forma de narrative fantastica que explora as perspectivas imaginativas da ciencia moderna”. Science fiction is as old as the travels of Jules Vern who began to write in 1870, and older than the scientific novels of H.G. Wells. As Pringle notes, the scientific cosmo-vision became the



collective patrimony of the end of the 20th century. During that time the Newtonian concept of the physical universe and the evolutionist theory of Darwin had gained popularity. For the author these scientific advances opened new perspectives of imagination for common men and women—perspective of space (stars and galaxies), of the past (dinosaurs and cavemen) and future (the end of the human race and the Earth).

John Cluteen in, *The Illustrated Encyclopedia*, affirms that “one of the most absurd accusations that has been made about science fiction is that it is incapable of predicting the future. This is not the objective; what it does is teach its readers to look into the future”.

The capacity to explore, predict, prophesize, and imagine distant worlds, extraordinary man and animals, makes science fiction a rich universe that incites its exploration.

Feature films take us to cosmic space as scenery. They project onto space their most reducible fears and anxieties. The totalitarian governments of machines and organizations that serve them are lo-

cated in other planets. In this way they manifest their obsession in fearing a type of place in the near future, a type of man ,and a type of civilization that would not be humans except for in appearance. Science fiction is imaginative in its conceptualization of weapons, extraterrestrial beings, personal objects, food, radically distinct civilizations equipped with machines. Space can be the carrier of all that provokes calamities and catastrophes. Often the invaders assimilate with man: they are racist, cruel, and avid. However , the catastrophic generates its inverse, the redeeming fiction of the sky can make beneficent beings appear. In literature as in the cinema there is a somber spot above the city that is based, without a doubt, on the very urban experience. It is the reflection of the great urban concentration generated by the development of the industry and the metropolis of the 20th century. In one war era, population growth and the international social crisis, the images of the city suffer accelerated development.

Post-war modernity suffers from an obsession by the future and the fear of destruction, however at the same time the enchantment for progress and technology. Tomorrow everything is possible. An example is in the book by Huxley, where an elite aims to maintain the technical movement and the demand of the masses. The ambition in this period was to make sense of the future.

The futuristic expectations are impregnated with the concepts provoked by scientific and technological discoveries of the period, the new technologies with plastic, transportation, the atomic bomb, aviation, vaccines. The innovations transform daily life of the period. For this, modernity sustains the utopia

while contributing to the invention of what is to come and point to new equipment and imagination.

In the post war years the arrival of man on the moon was the apex of technology. Since then, to have already worked on something as revolutionary as walking on the moon: a network of decentralized computers that would not cut communications was developing. The network evolved and transformed in what today is known as the Internet. From the technology of the war, a major tool for getting closer and communication, never before created, was born. McLuhan's theory made concrete. The communication satellites that emerged in the beginning of the 1960's and revolutionized the world were imagined and described by Arthur C. Clark, author of 2001 a space Odyssey, which was screened in 1945 and predicted that such objects should be maintained in static positions with relation to the planet. To reach the 50 million people the radio needed 38 years; the television needed 13 to arrive at the same mark; however, the Internet needed just 4 years. According to some post-modern theories, the world was prepared to receive the net. Perhaps for this reason, the post modern theories speak of the triumph of the individual over the masses and present the world of simulation, made possible by the computer.

With the pretense of concluding

On the other hand, the visual and audiovisual texts propose hell: greenhouse effect, ecological

imbalance, pollution and disease of all types circulating the atmosphere; impersonal relationships and extremely individualized; sex converted into a purely artificial or virtual act; the acute disappearance of traditions in the name of total globalization of cultures, which would bring with it the overvaluing of the plastic, the synthetic, the canned, fast food; the submission and the dominion of man by machine; the monopoly of information by means of communication, by scientists and governmental authorities that restrict liberties; an environment always painful and without hope for mankind in which the machine actually can substitute man confusing it with him like in Blade Runner. However, on the other hand, also promising a marvelous life, without stress, full technological comfort, well managed by computers and robots, with just a push of a button to have all of the fastidious domestic chores done; a world in which there would be more time for love, more dialogue, more leisure to create; a world in which world peace would be assured by the disappearance of different cultures; where democracy reigns; where education is no longer for the privileged few; where youth would be eternal and health would be guaranteed by the overdevelopment of technology; where death would be an option.

Some writers admit that in the future, with the increased automation, leisure time will also increase; other studies predict the lack of food, water and land to support the ever increasing population; other predictions point to contamination and the lack of housing as one of the main problems in the future. Still, the group of visionaries have one thing in common—the big city—despite all of the problems it will offer a better life. Thus, from the utopian fantasy to the practical projects, the city has been the

main character of these visionaries that search in one way or another to better the quality of life and the human habitat in the future.

The perspectives of a better future have provoked the imagination of many architects, writers, and filmmakers. The distinct possibilities on the technological plane, economic, social and urban offer a series of reflections about the history of the city and its future life. They are different visions, different perspectives that provoke new questions and new themes. Since it is not possible to address all the questions referring to this theme, I hope to provide sources, examples and inspiration to other researchers so that they can envision some suggestions, starting from the information presented here.

I believe also that we live in a time on the edge of change— perhaps a new lifestyle will be invented, just as those described in science fiction. I believe also that there is no past history in a “pure state”, as the past is a retrospective interpretation based on present beliefs. We can affirm that the more we study the city, the more we perceive that this can't be understood in isolation.

The more we study the future, the more we perceive that this is the carrier of innovation, which makes us re-chart the determinist point of view that affirms what the future is including in the past and consequently could not be totally new or unpredicted. Meanwhile, it is not possible to predict the future because we are not sure even of the present; there is always a margin of ambiguity, always an uncertainty.

In the end, everything is uncertain anyway.

List of images

Photo1- Maquette of *La Ville Radieuse*, architect Le Corbusier, 1935, with those proposed to resolve the imminent housing and circulation crisis in the big cities. Le Corbusier achieved important urban initiatives where he always tried to conjugate man, nature and machine. Source: Image: home.worldline.dk

Photo2 – Inrtapolis, city by the Swiss architect Walter Jonas composed of gigantic funnels—there are thirty eight funnels and some central buildings that constituted a basic unit corresponding to 100,000 inhabitants. Source: Intrapolis by Walter Jonas in Schippke, the future: images of the world of tomorrow, 1970, p. 72.

Photo 3—Metropolis is proposed by the German architect Richar Dietrich, a hill of prefabricated homes as if bridges above the streets and squares and finally, unite forming a mountain of homes.

Source: Schippke, the future: images of the world of tomorrow, 1970, p. 70.

Photo 4 The Ocean City: resident towers by the Japanese Kiyonori Kikutake that appear to be

hair curlers set vertically. They penetrate the water and become in this way floating bodies. The author finds the underwater homes especially enchanting.

Source: Schippke, the future: images of the world of tomorrow, 1970, pg.72

Photo 5—The rational city of Tyler and Asiala.

Source: Schippke Future: images of the world of tomorrow, 1970, 68.

Photo 6 – Untitled by Jorge Murillo (1947) col. Hermanos Sabinas, *cronos y cromos*.

Photo 7- Multi-family German President (1949). Mario Pani, Mexican architect, was influenced by the ideas of Le Corubusier and by the modernist movement, with futurist concerns, built the satellite city with a circulation system where there are no corners, designed for the automobile. He planned the construction of the commercial center that afterward became known as the commercial satellite center, the first commercial center in Latin America.

Source: Larrosa, M. Mario Pani, architect of his age, 1984.

Photo 8 – Mock up of the commercial and banking center of Brasilia.

Source: public archive DF, no identification.

Photo 9 – *Things to come* (1936). Inspired by *The Shape of things to come* by H.G.Wells, presents a futuristic vision of life in England during the second World War.

Source: J. A. Ramirez, *la arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*, p. 263.

Photo 10 – Source: Chaslin, Francois. *A arquitetura na historia em quadrinhos*, Sao Paulo, Martins Fontes, 1985, p. 13.

Photo 11- *A mulher de 15 metros* (attack of the 50 foot woman) 1958—is a masterpiece of the B-movie or “trash” of the 1950’s. The film stars a socialite from California, Nancy Archer (Alisson Hayes) who had her genetic structure altered by extraterrestrials, and began to grow, becoming a gigantic woman of 15 meters high. The doctors try to contain her in the lab to reverse the procedure but to no avail. With a parachute material she makes a mini skirt and top and goes out to seek revenge, but ends up electrocuted by power lines.

Source: Ackerman, *Science Fiction*, pg. 106.

Photo 12 – *Planetary Giants* by Alfredo Crevenna, 1965.

Photo 13 – *The Aztec Mummy against the Human Robot* by Rafael Portilho, 1957. Shows the saga of a resuscitated Aztec mummy and its battle with a human robot.

Photo 14- The Monster Ship by Rogelio Gonzales, 1959. It is a film about the story of a woman from Venus who collects monsters, with the actress Lorena Veazquez. The photography is from an advertisement published in the newspaper Excelsior, 12, January 1966.

Photo 15 – The Man in Space. The first interspatial series made for Mexican television. Excelsior, January 24, 1966.

Photo 16 – Santo versus the Martian invasion by Alfredo Crevenna, 1966.

END NOTES

1. A summarized version of one chapter of the Doctoral Dissertation titled—*Memorias del futuro: Imagenes y discursos de la ciudad latinoamericanas*, defended at the Universidad Nacional Autonoma de Mexico. (IIA/UNAM, 2000).
2. Professor of the Department of Anthropology and the Graduate Program in Anthropology and Social Sciences at UFRN.
3. Starting with the archive of images it was possible to produce a CD-ROM, interactive, titled “Memorias do Futuro”. The initial objective was the gathering of didactic material to be used in the

classroom in the undergraduate and graduate courses in Anthropology, Architecture and Cinema. The ability to juxtapose the text, fixed images in movement and sound, opens innumerable possibilities, not only in the distribution of the results but also in the production of knowledge in the Social Sciences. For a deeper reading see, Coradini (2004).

4. According to Nelson Brissac Peixoto, “O futuro do passado. O pos-modernismo in science fiction” in Roberto Cardoso de Oliveira et alii. *A Pos-Modernidade*, Campinas, Editora da Unicamp, 1987.

Ackerman, J. Forrest, **Ciencia ficción**, Colônia, Evergreen, 1998.

Aumont, Jacques. **A Imagem**. Papirus Editora. Campinas, 1993.

Chaslin, François. **A arquitetura na história em quadrinhos**. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

Coma, Javier. **Diccionario de los comics. la edad de oro**. Barcelona, Plaza & Jane Editores, 1991.

Coradini, Lisabete. *Memórias del futuro: Imágenes y discursos de la ciudad latinoamericana*, Tese de doutorado defendida na Universidad Nacional Autônoma de México, IIA/UNAM, 2000.

Coradini, Lisabete. **Algumas questões em torno da produção de um CD-ROM**. Texto apresentado na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), Olinda, PE, 12 a 15 de junho de 2004.

Dubois, Philippe. **O Acto Fotográfico**. Ed. Vega. Lisboa, 1992.

Feldman-Bianco, Bela & Moreira Leite, Míriam, Orgs. **Desafios Da Imagem**. Campinas: Papirus, 1998.

Gattegno, Jean. **La ciencia ficción**, México, Fondo de Cultura Econômica, 1985.

Gasca, Luis. **Cine y ciencia ficción**, Barcelona, Jarama, 1990.

Harvey, David. **A Condição Pós-Moderna, Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo, Edições Loyola, 1992.

Koolhas, Rem. **Delirius New York, Nueva York**, The Monacelli Press, 1994.

Ramirez, J. A. **La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro**, Madrid, Alianza, 1995.

Samain, Etienne, org. **Do Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

Schippke, Ulrich. **Futuro. Imagens do mundo de amanhã**. São Paul, Círculo do livro, 1970.

O caveirão do Huck [The Huck's big skull]⁵²

Mariarosaria Fabris

Em 1º de outubro de 2007, a *Folha de S. Paulo* publicava o desabafo do animador de “O caldeirão do Huck”, programa veiculado nas tardes de sábado pela Rede Globo. O texto, intitulado “Pensamentos quase póstumos” (HUCK, 2007), iniciava com o apresentador imaginando como seria noticiado seu falecimento, se não tivesse escapado incólume de um assalto à mão armada:

Luciano Huck foi assassinado. Manchete do “Jornal Nacional” de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno policial. E, quem sabe, uma homenagem póstuma no caderno cultura.

Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destroçada. Uma mul-

52 - Este texto é uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada no âmbito do seminário temático História e cinema: dimensões históricas do audiovisual, integrante do XIX Encontro Regional de História, promovido pela Seção São Paulo da Associação Nacional de História na Universidade de São Paulo, de 8 a 12 de setembro de 2008, cujo tema foi Poder, violência e exclusão.

tidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio.

Por quê? Por causa de um relógio.

A reação provocada pela divulgação pública do acontecido foi descomunal. Causou uma enxurrada de artigos e cartas de leitores, principalmente depois que a mesma seção “Tendências/Debates” que havia hospedado o texto de Huck, uma semana depois acolheu “Pensamentos de um ‘correria’”, no qual Ferréz (2007), sem citar explicitamente o apresentador, rebateu seus argumentos, imaginando o que teria se passado pela cabeça do assaltante na hora de cumprir sua “missão”. Dessa forma, à “biografia edificante” (SILVA, 2007) da celebridade global contrapunha a vida de agruras de um “correria”

anônimo da periferia de uma megalópole⁵³, concluindo:

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria com o relógio.

Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.

53 - Emprega-se aqui o termo utilizado por Barbara Freitag (2007, p.153-154, 156) para referir-se a “uma cidade gigante (megacidade) com uma população em torno de 10 milhões de habitantes ou mais, cujo crescimento vertiginoso aconteceu nas últimas três ou quatro décadas do século XX, período em que a população urbana se multiplicou de cinco a oito vezes. Essa explosão demográfica em relativamente pouco tempo deve-se menos ao crescimento vegetativo que às grandes levas migratórias, via de regra, do campo para as cidades, com várias estações intermediárias. A afluência dessa população migrante a cidades ‘despreparadas’ para recebê-la manifesta-se na forma de déficits (de emprego, moradia, escola atendimento de saúde, serviços urbanos básicos como suprimento de água, esgoto, transporte). As diferenças sociais e culturais dos habitantes das megalópoles refletem-se no tecido urbano, onde se mesclam construções de luxo da arquitetura pós-moderna, reunidas em condomínios fechados, e favelas, cortiços [...], invasões. Nas palavras de Neira Alves, trata-se do encontro entre a ‘cidade legal’ e a ‘cidade real’, resultante de assentamentos espontâneos ilegais. Essa ‘cidade real’, parcialmente ‘ílegal’, cresce num ritmo bem mais rápido que a chamada cidade ‘legal’, tanto vegetativamente quanto em decorrência de movimentos migratórios (entre cidade e campo, cidade e cidade, bairro e favela, favela e favela)”. Segundo a autora, São Paulo e Rio de Janeiro são as duas cidades brasileiras que podem ser consideradas megalópoles, ou seja, as que teriam resultado “de transformações estruturais nacionais e internacionais, incluindo a globalização da economia mundial da segunda metade do século XX [,] na economia, política, cultura e sociedade”.

Estava instaurada, assim, uma espécie de foco de luta de classes – o povo, de um lado da baricada; a elite⁵⁴, do outro –, com as opiniões divididas entre o ataque e a defesa do artigo de Luciano Huck e da réplica do escritor e rapper paulistano. “A elite branca brasileira ganhou um rosto. Ele é nari-gudo, casado, tem 36 anos e um patrimônio estimado (há cinco anos) em US\$ 6 milhões.” – anunciava a revista *Época* (MASSON & FERNANDES, 2007, p. 89), enquanto os “espoliados” das periferias, mais

54 - Antonio Cicero (2008), ironizando o emprego indiscriminado do termo e de conceitos como “maldade” e “culpa” – incompatíveis com o pensamento de Karl Max, para quem “a relação das diferentes classes sociais entre si é determinada em primeiro lugar pelo caráter das relações de produção vigentes na formação sócio-econômica em consideração” –, procura mostrar como “a vulgarização da teoria das elites [...] pôde dar subsídios exatamente para a execração das elites. É que, já que a denominação destas não se explica pela estrutura econômico-social, mas pela sua putativa superioridade, é concebível que essa ‘superioridade’ se reduza ao maquiavelismo com que se supõe que elas submetem as massas por meio da doutrinação, da violência, da intimidação, da intriga, da corrupção, do engodo: em suma, do ‘mal’. Só a facilidade dessa inversão vulgar do sentido da teoria das elites já seria suficiente para evidenciar sua inanidez teórica. Mas isso não é tudo. Além de não ser capaz de explicar coisa alguma, a noção de ‘elite’ é vaga demais para ter qualquer eficácia cognitiva. [...] o fato é que, cada vez mais, também a classe média tem sido chamada de ‘elite’ pela esquerda. Consequentemente, como as estatísticas indicam que o Brasil é cada vez mais um país de classe média, trata-se sem dúvida de um país em que, segundo a esquerda, quase todos fazem parte da elite. Será a pior elite do mundo, como muitos afirmam? Não sei; mas é sem dúvida a mais autoflagelante”. O poeta, no entanto, parece esquecer que a elasticidade do termo elite deve-se também à “auto-inserção” da classe média na “classe dominante”.

uma vez, tinham em Reginaldo Ferreira da Silva⁵⁵, que nasceu nesse meio, um de seus paladinos. Ao criticar a postura do apresentador, o cantor maranhense Zeca Baleiro (apud: MASSON & FERNANDES, 2007, p. 90) afirmou:

A nossa elite – se é que merece ser assim chamada – é mesmo patética. Só mostra indignação com a situação do país quando tem seu Rolex roubado. Queria ver Luciano Huck escrevendo um texto tão indignado caso presenciasse uma chacina no Capão Redondo.

Ao defendê-la, Roberto da Matta (apud: MASSON & FERNANDES, 2007, p. 91) asseverava: “A reação ao Huck é um exemplo de neofascismo. Qualquer um tem direito de denunciar a injustiça de que foi vítima”⁵⁶. A pecha de neofascistas atribuída pelo antropólogo aos detratores de Huck, no entan-

55 - Nome verdadeiro de Ferréz, o qual, por causa de “Pensamentos de um ‘correria’”, foi chamado a depor em inquérito policial, aberto em dezembro de 2007, a pedido do Ministério Público, para apurar se havia feito apologia ao crime. O caso foi arquivado depois que o escritor afirmou, em seu depoimento, que o texto “foi uma ficção que mostrava o roubo pela visão de alguém de fora da elite”, conforme foi relatado em nota publicada pela Folha de S. Paulo, em 19 de junho de 2008.

56 - A revista Época (que integra o holding da Globo), no rodapé das páginas 90-91, intitulado “Os protestos e a razão”, ao dar destaque às declarações de Ferréz, Zeca Baleiro, Alba Zaluar e Roberto da Matta coloca a do escritor e a do cantor (pardos) à esquerda, portanto como protesto, e as dos dois antropólogos (brancos) à direita, sob a égide da razão (com “razão” em negrito mesmo). Na página seguinte, em outro rodapé, destaca: “Na ditadura, música e arte faziam apologia da transgressão” (GIRON, 2007, p. 92).

to, não levava em consideração que este, num dos trechos menos comentados de seu texto (HUCK, 2007), ao apelar para as forças da ordem, reais ou ficcionais – “Onde está a polícia? Onde está a ‘Elite da Tropa’? Quem sabe até a ‘Tropa de Elite’! Chamem o comandante Nascimento!” –, clama, em suma, pelo BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar), com suas ações táticas de combate ao crime que tanto dividem a opinião pública⁵⁷ e com seus VBTPs, ou seja veículos blindados de transporte de pessoal, popularmente chamados caveirões, sucessores dos paladinos e dos brucutus com que, nos anos 1960, o Batalhão de Choque da PM dispersava as manifestações contrárias ao regime (TARDÁGUILA, 2008, p. 24).

57 - A “licença para matar”, concedida a grupos policiais especiais, não é uma novidade na sociedade brasileira. No fim dos anos 1950, havia surgido o Serviço de Diligências Especiais, que contava em seus quadros com egressos da Polícia Especial do Estado Novo. A corporação podia adotar as “medidas drásticas” que julgasse necessárias para “limpar” a cidade do Rio de Janeiro da marginalidade. Constituía-se, assim, o Esquadrão da Morte, conhecido também como Turma da Pesada ou Homens de Ouro, do qual derivaria a Scuderie Le Cocq – criada em homenagem ao mítico delegado Milton Le Cocq de Oliveira, morto pelo bandido Cara de Cavalo –, cujo símbolo era uma caveira com duas tíbias cruzadas. (VENTURA, 1994, p. 34-35, 42).

Parece que o apresentador, pelo fato de divertir as pessoas e presidir uma ONG⁵⁸ – confundindo, como tantos outros, obras de caridade com combate à desigualdade econômica – acreditou ser imune à violência social, pela qual não se sente responsável e para a qual só despertou ao ser atingido por “um assalto para chamar de seu” (HUCK, 2007) e ao ser “transformado num obelisco da desigualdade social brasileira”, nas palavras de Elio Gaspari (2007). Assim mesmo, ao contrário do que afirma Fernando de Barros e Silva (2007), a polêmica não o ajudou a “cair na real”, isto é, a pensar a serviço de quais interesses ele está, que ideologia defende, que modelo de sociedade perpetua com seu programa.

Como observou o missivista Henrique Stecanella Cid, no “Painel do Leitor” da *Folha de S. Paulo*, em 10 de outubro de 2007:

58 - Luciano Huck (2007) escreve textualmente: “Passo o dia pensando em como deixar as pessoas mais felizes e como tentar fazer este país mais bacana. TV diverte e a ONG que presido tem um trabalho sério e eficiente em sua missão. Meu prazer passa pelo bem-estar coletivo, não tenho dúvidas disso”. A “indústria da benemerência”, como a denominou Paulo Camargo, com sua “falta de ética, oportunismo e corrupção que assolam nosso país desde seus primórdios”, foi o tema de *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), que, segundo seu diretor, Sérgio Bianchi, é uma obra “sobre usar como mercado as pessoas pobres, desfeitos, mendigos. Discute uma indústria burguesa que ganha dinheiro em cima de um desajuste social” (apud: ARAUJO, 2007, p. 154, 146). Nos dizeres de Denize Correa Araujo (2007, p. 144, 146), o filme mostra nitidamente como as ONGs, ao terem por objetivo “minimizar desigualdades sociais e raciais [...] se propõem a ajudar as faixas mais baixas da população, continuando o *status quo*, ou seja, criando uma indústria da miséria”.

Presidir uma ONG não deixará Luciano Huck livre de ser assaltado e não resolverá os problemas sociais que afigem as camadas mais pobres da população.

Não só Huck mas todas as emissoras de TV deveriam refletir sobre sua programação. Será que se houvesse programas que incentivasse um pensamento mais crítico em relação a problemas sociais, políticos etc. não haveria uma cobrança maior da população em relação ao governo?

Em vez de ficar pensando que poderia ter morrido ou botar a culpa nas pessoas marginalizadas que vêm apenas o crime como meio de vida, não só Huck mas todas as pessoas que de algum modo atingem um grande público deveriam refletir sobre a responsabilidade que têm quando um assalto ou outro tipo de crime acontece.

Ou, como resumiu a leitora Susane Peixoto, no box “Uma polêmica no ar”, à p. 91 da revista *Época* de 15 de outubro de 2007:

Para acabar com a hipocrisia precisamos sim, cobrar as ações do poder público, mas também parar de achar que montar

uma ONG (e faturar muito com isso em imagem, é claro) é fazer o seu papel.

Invocado pelo apresentador, o capitão Nascimento, protagonista de *Tropa de Elite*, embora ainda não tivesse chegado às telas, era conhecido do público, uma vez que DVDs com o copião dessa obra de José Padilha já circulavam bem antes de sua estréia. Com o lançamento de sua versão final, a polêmica pró ou contra o filme, iniciada quando da circulação das cópias piratas, atingiu o clímax. Tachada de fascista e acusada de fazer a apologia da tortura, de um lado; aplaudida por desmistificar a “vida bandida” e por atacar a ambigüidade da sociedade com relação ao consumo de drogas, de outro, essa produção de 2007 desencadeou uma forte reação no meio cinematográfico e na imprensa – destacando-se as seções de cartas de leitores e a internet –, e acabou transformando seu personagem principal, no herói ou no anti-herói por excelência.

A atitude hipócrita, que, na visão de Padilha, a burguesia teria para com o consumo de maconha e outros “baratos” se explicita na seqüência em que alunos do primeiro ano de Direito de uma universidade particular da zona sul do Rio (a PUC, a qual, embora nunca nomeada, é o cenário das filmagens) discutem a truculência empregada pelos policiais na repressão às drogas – das quais, depois se saberá, alguns são usuários. Segundo João Pereira Coutinho (2008), esse é o momento-chave de *Tropa de Elite*:

quando os universitários discutem com aprovação do professor, Vigiar e Punir, o estudo de Foucault sobre o sistema prisional como instrumento de submissão e poder. Toda a gente aplaude Foucault, transplantando as suas teses para o Rio dos nossos dias: a polícia é a face da repressão, os criminosos são vítimas e etc.

No meio dessa orgia de irracionalismo, é Matias, o policial-estudante que fala com experiência, quem coloca as coisas na sua devida proporção: os bandidos são bandidos, alguns policiais são corruptos; mas a fonte do mal está em meninos de classe média ou alta que “romantizam” a marginalidade e, ao mesmo tempo, alimentam o tráfico. Silêncio na turma. E aplauso em mim.

No meio acadêmico, no entanto, a seqüência elogiada pelo articulista português causou polêmica. Sem deixar de reconhecer a existência do consumo de drogas nas universidades, muitos intelectuais reprovaram o modo simplista como foi estabelecida a equação entre os estudantes usuários de estupefacientes e a violência resultante do tráfico, atribuindo-o a uma postura moralista do diretor, o qual, assim, esposaria a visão estereotipada e homogeneizadora da polícia com relação à *intelligentsia* (OLIVEIRA, 2007).

É isso que parece ter incomodado mais os que não aplaudiram *Tropa de elite*, ou seja, o maniqueísmo ao retratar a luta entre o bem (o impoluto efetivo do BOPE) e o mal (a corrupção que grassa nas esferas públicas; a questão das drogas que torna cúmplices usuários endinheirados e traficantes favelados), luta para a qual só existem medidas extremas, isto é, o aniquilamento impiedoso de quem a ocasionou, sejam os filhos da burguesia executados pelos marginais, sejam os bandidos eliminados pelas forças da ordem. Além do fato de a narração ser guiada pela voz-off do protagonista. Numa entrevista, Padilha declarou: “É um erro primário confundir o meu ponto de vista com o dos personagens” (apud: SOUSA, 2007, p. 23), parecendo esquecer que o recorte dado à narrativa, a posição da câmera vêm reforçar a visão de mundo levada para as telas.

Angustiada diante do tratamento dado por *Tropa de elite* à questão da violência, que lhe lembrou a época da ditadura⁵⁹, a cineasta Lúcia Murat (2007) asseverou:

Eu efetivamente tenho uma outra opinião não somente em relação ao filme, mas ao que ele propõe em relação ao combate ao tráfico de drogas (ou talvez fosse melhor a ordem inversa: eu tenho uma opinião diferente da forma como ele vê este mundo e portanto uma outra opinião em relação ao filme que

59 - Como lembra Zuenir Ventura (1994, p. 26), “a democracia brasileira nunca esteve habituada a visitar prisões”, seja com a abertura política iniciada em 1945, seja com a outra redemocratização do País mais de três décadas depois.

se origina desta visão).

O fato é que, nessa obra cinematográfica, apesar das declarações de seu realizador, não há uma crítica aos excessos de comportamento do capitão Nascimento. Sua crise, seu pânico, suas dúvidas dizem mais respeito a uma moral de paladino da justiça, que construiu para si, do que a uma moral social. E o desconforto nasce diante da “moral da história”: no estágio atual da sociedade brasileira, a violência só pode ser combatida com mais violência; a barbárie só pode ser vencida pela barbárie⁶⁰. Conforme afirmou o cineasta, em outra entrevista: “Como está dito no filme, o policial tem três escolhas: ou ele se corrompe, ou se omite ou vai para a guerra” (apud: CARNEIRO, 2007, p. 83). Ir para a guerra é o que faz o protagonista, torturando, matando, temperando o caráter de seu sucessor. Um retrato cru, se assim aprouver, mas também a “mais desoladora desistência” do resgate de valores

60 - Já em 1993, entretanto, um grupo de cientistas sociais, procurava refletir sobre os sentimentos ditados pela desinformação e pela irracionalidade que permeavam a visão que o “lado de cá” tinha dos habitantes dos morros cariocas. Para combater a que ele denominou Cultura do Medo, um subproduto da Cultura da Violência, o antropólogo Luiz Eduardo Soares propunha “converter o medo e o ódio revanchista em preocupação cívica”, salientando que a ação do poder público nos bairros pobres não podia limitar-se à presença de seu braço armado: “Não há cidadania possível sob fogo cruzado” (VENTURA, 1994, p. 138-143). Luiz Eduardo Soares – subsecretário de Segurança Pública e coordenador de Segurança, Justiça e Cidadania do Estado do Rio de Janeiro, entre janeiro de 1999 e março de 2000, e secretário nacional de Segurança Pública, de janeiro a outubro de 2003 – é co-autor de dois livros que retratam a guerrilha urbana entre policiais e marginais na capital fluminense: *Cabeça de porco* (2005), no qual contou com a colaboração de MV Bill e Celso Athayde, e *Elite da tropa* (2006), escrito em parceria com André Batista e Rodrigo Pimentel, que deu origem ao filme *Tropa de elite*.

éticos, como observou Jurandir Freire Costa (2007), ou a falta total de uma escapatória, nos dizeres de Paulo Sant'Ana (2007):

É um filme nauseante, como toda obra que pretende ser realista. Não há saída para todo o elenco de personagens, policiais, bandidos, consumidores de drogas, estão todos eles condenados por uma sentença moral que acaba atingindo a inteireza do meio social [...].

Isso ficou bem patente na adesão de boa parcela do público às seqüências de tortura, acolhidas não raras vezes com palmas ou gargalhadas, o que levou o roteirista do filme, Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE, a afirmar que existe “um pacto velado da população com a tortura” (apud: GARÇONI & VILAS, 2007, p. 37). De fato, segundo Ignacio Cano (apud: CARVALHO, 2008):

Historicamente, a tortura sempre foi um mecanismo de controle das camadas populares. As primeiras polícias do Brasil foram criadas para diversas missões, entre elas a de açoitar os escravos que fugiam.

A polícia no Brasil tortura como parte de seu trabalho desde que foi criada no começo do século XIX. Tortura no Brasil só é

escândalo quando aplicada contra inocentes. Só vira escândalo quando atinge o alvo errado.

Para o sociólogo, o combate às lesões corporais e às execuções sumárias praticadas pelas forças da ordem não é uma prioridade nem do governo federal nem dos governos estaduais⁶¹, e a prática da tortura parece estar tão entranhada na cultura nacional a ponto de ser considerada normal não só por agentes do Estado como por algumas de suas vítimas, enquanto ato punitivo. É dessa naturalização da violência em geral e da tortura em particular que nascem as manifestações de apoio a crimes cometidos em nome da lei, seja na realidade⁶², seja na ficção. Na opinião de Roberto Schwarz (apud: STRECKER, 2008):

Estimulado pela farda, pela empatia com os atores, que são astros, e pela missão justiceira, o espectador pode se identificar à violência desvairada e aprovar inclusive a tortura. [...]

61 - O delegado Sivuca, que, em 1964, participou do cerco a Cara de Cavalo, se elegerá deputado estadual com o lema “Bandido bom é bandido morto” (VENTURA, 1994, p. 47).

62 - Um representante do Rio de Janeiro na Câmara dos Deputados chegou a apresentar um projeto de lei para transformar em patrimônio cultural daquele Estado a farda preta do BOPE e seu símbolo – uma caveira atravessada por uma arma branca e duas de fogo (AUGUSTO, 2008).

É verdade também que o espectador sem queda para os prazeres sádicos pode encarar os heróis com distância horrorizada, como anti-heróis. Nesse caso, ele vê a polícia dividida entre a corrupção e o enlouquecimento, o que não é banal e não deixa de ser instrutivo. [...]

Em Tropa de elite, dependendo do ângulo, os fanáticos da justiça vão mais longe que os piores malfeiteiros. São exemplos da desigualdade degradada, ou das afinidades de fundo entre os pólos sociais [...]⁶³.

A degeneração do tecido social tem levado as pessoas a aceitarem medidas coercitivas, entrin-

63 - Em outro trecho de sua entrevista, Schwarz detecta, no pendor para a trapaça, o que mancomuna as forças sociais no Brasil, tomando como exemplo *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi: “Este mostrava uma burguesia chateada de não viver em Nova York e revoltada com a falta de segurança em casa. Noutras palavras, os beneficiários da situação brasileira a achavam uma porcaria e se sentiam prejudicados. Do outro lado estavam os trabalhadores, impregnados do imaginário anti-social dos patrões e querendo viver como eles, contemplando a degradação. Acossados pelo desemprego, pela criminalidade, pela prostituição, pelo terror e pela manipulação política, os pobres esperneavam como podiam, sem projeto de luta coletiva. Formando o denominador comum aos dois campos, a disposição generalizada para o trambique” (apud: STRECKER, 2008).

cheirando-se progressivamente na “arquitetura do medo”⁶⁴ (atrás de muros e grades em suas casas ou em condomínios cada vez mais auto-suficientes), circulando em veículos blindados, freqüentando templos de consumo exclusivos, pagando pela própria proteção, ao contratarem seguranças particulares ou se sujeitarem às milícias, como tem acontecido em vários condomínios fechados do Rio de Janeiro ou até mesmo em muitas favelas cariocas dominadas por estes grupos paramilitares que destronaram os traficantes. São as cidades transformadas em “fobópoles”, tomando-se aqui emprestado o neologis-

64 - *Arquitetura do medo* é o título de uma exposição fotográfica, em que André Gardenberg “se volta para o aprisionamento do homem moderno”, enquanto vítima e algoz desse estado de coisas. Com essa mostra, apresentada na Pinacoteca do Estado (São Paulo) entre junho e agosto de 2008, o fotógrafo buscou revelar ao público “o processo que ele chama de ‘descivilização’ para o qual caminhamos” (PERSICCHETTI, 2008). A expressão, no entanto, é anterior, pois surgiu na década de 1980, quando, com a escalada progressiva do tráfico de drogas, o temor diante do “lado de lá” começou a instalar-se nas cidades brasileiras: “Não o medo natural, indispensável como legítima defesa da vida e do patrimônio, mas o ‘medo reativo’, histérico, o medo transformado em paranoia ou pânico, habitante de bunkers, condomínios fechados, cidadelas medievais” (VENTURA, 1994, p. 138).

mo criado por Marcelo Lopes de Souza⁶⁵. Segundo este autor (apud: MANSO, 2008):

O modelo social capitalista produz maciça e crescentemente fatores de estímulo a diversos tipos de violência. Não me refiro somente a desigualdades materiais, que se associam muitas vezes a sentimentos de revolta e frustração por parte daqueles que não podem satisfazer suas necessidades e seus desejos de consumo, mas também a fatores como a desregulamentação do sistema financeiro internacional e, com isso, as facilidades para a lavagem de dinheiro sujo, ao estresse e a psicopatologias diversas associadas aos ritmos e modos de vida, entre muitos outros fatores. Por outro lado, ao mesmo

65 - O título da obra de Marcelo Lopes de Souza, publicada pela Bertrand Brasil do Rio de Janeiro, é *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Um bom exemplo de como seria a vida numa “fobópole” por excelência pode ser visto no filme mexicano *La zona (Zona do crime, 2007)*, de Rodrigo Plá. Brincando ironicamente com os efeitos da violência nas cidades brasileiras, principalmente em São Paulo, os arquitetos Isay Weinfeld e Márcio Kogan haviam realizado, em 2004, a exposição *Happyland vol. 2*, na qual montaram alguns ambientes que refletiam a “paranóia de uma sociedade que busca paliativos à violência, mas não soluções capazes de pôr fim a uma das clivagens sociais mais clamorosas do planeta”: arame farpado decorado; um portão com armas de fogo; um muro móvel, que segue as oscilações do pregão da Bolsa de Valores; guaritas de vários estilos arquitetônicos; um carro com o porta-malas adaptado para o conforto da vítima num seqüestro-relâmpago; um kit-assalto, com relógio Rolex, brincos Tiffany's, caneta Mont Blanc, cigarreira Louis Vuitton (devidamente falsificados), cartão de crédito e notas de dólares; etc. A primeira edição de *Happyland* – uma série de maquetes realizadas em 1995 e apresentadas na 25ª Bienal de São Paulo (2002) – já mostrava a “utopia negativa” de uma cidade que procura precaver-se contra o terror gerado pela violência (FABRIS, 2005, p. 67).

tempo [em] que cria essas condições, esse modelo se mostra incapaz de enfrentá-las com eficácia.

Acossadas pelas disparidades sociais, auto-segregadas pelo medo, as pessoas, na opinião da urbanista Raquel Rolnik, tendem a ver a cidade como “um espaço de qualidade para poucos, enquanto as maiorias ficam de fora” (apud: COSTA, 2007, p. 24) confinadas às franjas periféricas cada vez mais distantes do centro. O que deveria ser espaço de convívio se torna “campo de guerra” – usando uma expressão do arquiteto Marcelo Ferraz (apud: FERNANDES, 2008, p. 13) –, quando os que lhe são “estranhos” o adentram, cobiçando os signos de prestígio que os *happy few* alardeiam. Para Renato Mezan (2007, p. 4):

Como os poderosos são em pequeno número, usar um objeto de marca prestigiosa é também sugerir que pertencemos ao conjunto seletivo dos que “podem” – e mandam. Eis por que, além de servir a fantasias de exibição fálica, a roupa, a carteira, o carro (e o relógio) se tornaram ícones identificatórios que seu portador faz parte de um grupo valorizado, do qual a maioria está excluído.

Dessa forma, o Rolex roubado de Luciano Huck não marcava as horas, mas media seu *status*⁶⁶, enquanto, segundo Eliane Robert Moraes (2007, p. 5), “os dois anônimos assaltantes sem nome nem voz próprios não podem ser outra coisa senão excluídos”. Diante disso, por que não considerar o texto de Ferréz como uma forma de emprestar ao menos uma identidade aos que não têm nenhuma ou como mais uma tentativa de chamar a atenção para desigualdade que há entre “gente” e “subgente” (SOUZA, 2008) na sociedade brasileira? Por que não avaliar se, efetivamente, “o rolo não foi justo pra ambas as partes”? Mais porque “as reiteradas manifestações de Luciano Huck desde a ocorrência do assalto não fazem outra coisa senão reforçar seu espaço, já nada desprezível, na mídia” (MORAES, 2007, p. 5), do que por outro motivo.

Se o apresentador, na óptica do modelo neoliberal tão bem representado pela rede televisiva na qual trabalha, ainda ficou no lucro, então para que o alarido público⁶⁷? Por que fazer frente à violência

66 - Idéia emprestada do psicólogo social Bernardo Jablonski para quem a percepção distorcida da idéia de justiça social pode ser atribuída, em parte, ao preço cobrado por um Rolex: “O valor é desproporcional, o relógio não mede horas, mede status. [...] As pessoas se revoltam com a ostentação, mas não é assim que se resolve” (apud: MASSON & FERNANDES, 2007, p. 91).

67 - Vale ressaltar que Huck não fez boletim de ocorrência.

com a “*violência legítima*”⁶⁸, invocando logo o capitão Nascimento e seu caveirão da morte? Será que não haveria uma desproporção entre a infração cometida e a punição pretendida⁶⁹? Ou ele achou que, ao expor a própria fragilidade, provocaria uma comoção nacional por ser um “cidadão exemplar”? Ora, mas o Huck não sabe que, neste País, os que não são imortalizados pela revista *Caras* e não pertencem à esfera das celebridades e das “pessoas bonitas”, não passam de um bando de ressentidos?

68 - Expressão de Jorge da Silva, soldado da Polícia Militar com Mestrado em Ciência Política, que, para resolver o problema do desarmamento nas favelas cariocas, prefere a aplicação da lei à pura e simples repressão policial: “Há quem queira enfrentar a violência com a lógica da *violência legítima*. Quando se sinaliza para os policiais que a política dos direitos humanos só aproveita aos bandidos (*sic*), está-se incentivando a lei de talião” (apud: VENTURA, 1994, p. 258).

69 - O advogado criminalista Roberto Delmanto Jr. (2008) ressalta que o Código Penal brasileiro, com sua inclinação a proteger a propriedade privada, peca pela desigualdade punitiva, pois “o furto de um CD player de um carro, quebrando-se o vidro, tem a mesma pena mínima do crime de peculato, que é assalto aos cofres públicos!”. Já em 1962, numa crônica para a revista *Senhor*, Clarice Lispector, ao alertar para a disparidade entre o crime e o castigo, bem como para a inútil brutalidade das forças da ordem, evocando a morte do bandido Mineirinho, executado com treze tiros pelo Esquadrão da Morte, escrevia: “Suponho que é em mim [...] que devo procurar porque está doendo a morte de um facínora”. Como resume Zuenir Ventura: “os dois primeiros tiros lhe deram alívio e segurança. O terceiro deixou-a alerta, o quarto, desassossegada. O quinto e o sexto a cobriram de vergonha; o sétimo e o oitavo a encheram de horror; no nono e no décimo a boca ficou trêmula; no décimo primeiro ela chamou por Deus; no décimo segundo pelo irmão”. E finalizava a escritora: “O décimo terceiro tiro me assassinou – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (VENTURA, 1994, p. 37).

Referências bibliográficas:

ARAUJO, Denize Correa. “*Quanto vale ou é por quilo*: imagens dos excluídos, da era braçal à digital”. In: *Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2007, p. 144-164.

AUGUSTO, Sérgio. “Truculência também é cultura?”. *O Estado de S. Paulo*, 2 mar. 2008.

CARNEIRO, Marcelo. “A realidade, só a realidade”. *Veja*, São Paulo, ano 40, nº 41, 17 out. 2007, p. 80-83.

CARVALHO, Mario Cesar. “‘Tortura é um problema cultural’, diz sociólogo”. *Folha de S. Paulo*, 4 set. 2008.

COSTA, Carlos. “Pensar a cidade como lugar para todos”. *Getúlio*, São Paulo, ano 1, nº 5, set. 2007, p. 24-31.

COSTA, Jurandir Freire. “O ano em que daremos férias à tropa de elite”. *O Estado de S. Paulo*, 7 out. 2007.

COUTINHO, João Pereira. “Bendita seja a doença!”. *Folha de S. Paulo*, 15 abr. 2008.

DELMANTO, Roberto Jr. "Reforma penal e tolerância zero". *Folha de S. Paulo*, 19 mar. 2008.

FABRIS, Annateresa. "Da Tropicalia a Happyland". *Ágalma – Rivista di studi culturali e di estetica*, Roma, nº 10, set. 2005, p.56-70.

FERNANDES, Pedro. "Nenhuma arquitetura é sagrada". *Muito*. Supl. de *A Tarde*, Salvador, 1 jun. 2008, p. 8-13.

"Ferréz depõe em inquérito sobre apologia ao crime". *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 2008.

FERRÉZ. "Pensamentos de um 'correria'". *Folha de S. Paulo*, 8 out. 2007.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas: Papirus, 2007.

GARÇONI, Ines; VILAS, Juliana. "Notícias de uma guerra particular". *Brasileiros*, São Paulo, nº 4, out. 2007, p. 37-38.

GASPARI, Elio. "O socialismo precisa de um Rolex". *Folha de S. Paulo*, 10 out. 2007.

GIRON, Luís Antônio. "Marginal e **herói**". *Época*, São Paulo, nº 491, 15 out. 2007, p. 92.

HUCK, Luciano. "Pensamentos quase póstumos". *Folha de S. Paulo*, 1 out. 2007.

MANSO, Bruno Paes. “O medo que impregna a vida na cidade”. *O Estado de S. Paulo*, 29 jun. 2008.

MASSON, Celso; FERNANDES, Nelito. “Ele merecia ser roubado?”. *Época*, São Paulo, nº 491, 15 out. 2007, p. 88-93.

MEZAN, Renato. “Prazeres expressos”. *Mais!*. Supl. da *Folha de S. Paulo*, nº 811, 14 out. 2007, p. 4.

MORAES, Eliane Robert. “Jogo dos incluídos”. *Mais!*. Supl. da *Folha de S. Paulo*, nº 811, 14 out. 2007, p. 5.

MURAT, Lúcia. “Resposta de Lucia Murat à carta de Andrucha Waddington”. *Almanakito*, São Paulo, out. 2007. Reprodução, em revista eletrônica, do texto veiculado pelo jornal carioca *O Globo*.

OLIVEIRA, Michele. “Universidade reage ao seu papel em filme”. *Folha de S. Paulo*, 28 out. 2007.

PERSICCHETTI, Simonetta. “Arquitetura que dialoga com o medo”. *Caderno 2. Supl. de O Estado de S. Paulo*, ano XXI, nº 7.385, 6 jun. 2008, p. D5.

SANT'ANA, Paulo. “O mesmo caldeirão”. *Zero hora*, Porto Alegre, 12 nov. 2007.

SILVA, Fernando Barros e. “Qual é, Mano Huck?”. *Folha de S. Paulo*, 8 out. 2007.

SOUZA, Ana Paula. “Herói torturador”. *Carta Capital*, São Paulo, ano XIII, nº 465, 10 out. 2007, p. 22-26.

SOUZA, Jessé. “A ralé eternizada”. *O Estado de S. Paulo*, 16 jul. 2008.

STRECKER, Marcos. “O grande leitor”. *Folha de S. Paulo*, 22 jun. 2008.

TARDÁGUILA, Cristina, “Dentro do caveirão”. *Piauí*, São Paulo-Rio de Janeiro, ano 2, nº 19, abr. 2008, p. 22-25.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

A construção da metrópole em tempos de crise: *Terra Estrangeira e Mundo Grua*

Marina Cavalcanti Tedesco

Lugares sobrepostos: a cidade no cinema e o cinema na cidade

É perceptível o surgimento, nos últimos anos, de uma série de pesquisas que procuram estudar de modo mais aprofundado os vínculos entre o cinema e a modernidade (e com isso pretende-se afirmar o fortalecimento de uma temática, e não seu ineditismo). De fato, as afinidades são muitas. Ambos compartilham a velocidade, a mobilidade – fortemente marcada pelo paradoxo do espectador estar imóvel, uma fragmentação que, na verdade, é mobilizada a fim de obter uma totalidade, a efemeridade...

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas invenções talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel,

a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso que o cinema. (Charney & Schwartz 17)

Mais interessante que destacar as características compartilhadas por ambos é perceber, todavia, o quanto o cinema, mesmo não tendo o poder de revolucionar imediatamente vidas e relações das mais diversas espécies como o telégrafo ou o trem, foi importante para esse período do apagar das luzes do século XIX e alvorecer do XX:

Nos seus primeiros anos como um fenômeno urbano, o cinema teve múltiplas funções: como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes. (Charney & Schwartz 21-2)

Percebe-se, a partir da citação acima, as muitas formas através das quais é possível se acercar à questão. Neste artigo, entretanto, interessa principalmente o primeiro ponto destacado, ou seja, a cidade como espaço de um fenômeno que tem na modernidade seu marco temporal. E que, portanto, é marcado pelo urbano.

Urbano e cidade: dois conceitos que se inter-relacionam, duas palavras que (embora sejam muitas vezes utilizadas de tal forma) não são sinônimas. Segundo Lefebvre, as cidades são obras mais que produtos, são “centros de vida social e política onde se acumulam não apenas as riquezas como também os conhecimentos, as técnicas, as obras (obras de arte, monumentos)” (“O direito à cidade” 4). Já o urbano, para o mesmo autor, é um conceito cujo desenvolvimento ainda não está acabado, e que aponta para um movimento – igualmente incompleto, potencial – que reúne, forma e trans-forma aquilo que concentra (e nesse sentido cria), não sem conflitos (“A revolução urbana”).

Feito tal esclarecimento pode-se complementar o argumento que estava sendo anteriormente desenvolvido, dotando-o de maior densidade teórica: as cidades, ou melhor, as grandes cidades da sociedade urbana, são indissociáveis da prática cinematográfica. Elas não apenas abrigaram, desde o início, um número maior de salas exibidoras como, para a maior parte das cinematografias, foram e são o ambiente de um grande percentual das obras produzidas.

Via de regra, mesmo quando é no campo onde se situa a história (para falar de estruturas narrativas, posto que este é o caso dos filmes que serão aqui estudados), ele é construído a partir de um olhar da cidade – o que é possível precisamente pelo urbano ser capaz de transcender os limites daquela. Daí visões tão comuns como as do rural idílico ou atrasado.

O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adul-

tos juntos. O filme é testemunha do desenvolvimento que transformou as cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, onde vivem milhões de pessoas [em uma só palavra: metrópoles]. O filme viu arranha-céus e guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. (Wenders 181)

Alterações sociais e paisagísticas que se fizeram presentes nas grandes telas das mais diversas formas; desde ficções científicas com seus prognósticos pessimistas sobre o destino da humanidade, as quais se passam em alguma grande metrópole em um futuro cada vez menos distante, até filmes de denúncia que se valeram de uma estética realista para criticar algum (ou vários) aspecto(s) do capitalismo.

A relação cinema e cidade, contudo, (como o próprio termo “relação” já sugere) não é ocorre em apenas um sentido, não é unilateral.

Desde que o cinema filma a cidade (...) as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não impede a representação de viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segun-

do sistemas de representações variáveis e determinados. O momento da história das cidades, contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com os modelos cinematográficos, ou se inspira neles. (Commolli 153)

São Paulo e Buenos Aires – cidades cruciais para o desenvolvimento dos filmes *Terra Estrangeira* e *Mundo Grua*, respectivamente – participam, sem dúvida alguma, dos fenômenos observados por estes dois autores. Além de pertencerem a uma rede mundial de metrópoles mobilizada pelo capital financeiro e caracterizada pela homogeneização paisagística das principais áreas envolvidas, serviram de locação (e mesmo de personagem) para uma infinidade de realizações audiovisuais. *Las luces de Buenos Aires*, *Buenos Aires Vice Versa*, *São Paulo S.A.* e *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* são apenas alguns dos títulos que podem ilustrar esta afirmação.

Brasil, Argentina, e a(s) crise(s) nos anos 1990

Para compreender o colapso político, econômico e social que se instaurou no Brasil nos primeiros anos desta década é necessário retornar a 1989, ano da eleição de Fernando Collor de Mello para a presidência da república. Uma vitória histórica – desde 1960 o povo não podia comparecer às urnas a fim de escolher seu principal governante – que terminou com sabor bastante amargo.

Já no dia seguinte a sua eleição, portanto em 16 de março de 1990, a Ministra da Economia Zélia Cardoso anuncia um novo pacote econômico para o país. Este era composto por uma série de medidas polêmicas: “para estabilizar a moeda, o Plano Collor congelou preços, confiscou provisoriamente e reduziu parte da riqueza financeira das classes médias e empresariais. Assim, além de atingir a riqueza material, ameaçou a segurança jurídica da propriedade privada” (Sallum Jr 59).

As reações foram as piores possíveis em todos os segmentos sociais: falências de pessoas físicas e empresas, quebras na bolsa, retirada de capital estrangeiro do país, demissões em massa... Além disso, o recém empossado presidente ainda conseguiu abalar de modo irreversível a aliança entre os grupos que tinham tornado possível sua eleição e se veria, paulatinamente, cada vez mais isolado no cenário nacional e internacional.

Durante o período Collor [março de 1990 a dezembro de 1992], as licenças e as barreiras não tarifárias à importação foram suspensas e as tarifárias alfandegárias foram definidas, criando-se assim um programa para sua redução progressiva ao longo de quatro anos. Ao mesmo tempo, programou-se a desregulamentação das atividades econômicas e a privatização das companhias estatais que não tivessem protegidas pela Constituição, a fim de recuperar as finanças públicas e reduzir aos poucos o papel do Estado no incentivo à indústria

Ao final do processo, pode-se afirmar que nada disso foi capaz de solucionar os problemas visados pela sociedade como prioritários naquele momento; a hiperinflação seguia crescendo a cada mês, a distribuição da renda não se tornou menos desigual, a corrupção entre a classe política continuou sendo prática corriqueira... E foi justamente este último ponto que precipitou sua saída do poder (já desejada por muitos e importantes setores).

Após investigação, a Comissão Parlamentar de Inquérito encarregada de apurar irregularidades no governo conseguiu reunir provas contra Collor de Mello e seu tesoureiro de campanha, Paulo César Farias. Irreversivelmente atrelado a desvios de verbas públicas e ao tráfico de influência política, empreendedor do plano de recuperação econômica mais impopular da história do Brasil e abandonado por seus principais aliados, o destino do então presidente não poderia ser outro: em 22 de dezembro de 1992 ele deixa o cargo, cabendo ao seu vice Itamar Franco conduzir o país até o fim do mandato.

Se a eleição presidencial de 1989 desde muito cedo passou a ser considerada trágica no Brasil, demorou mais de uma década para que este diagnóstico se popularizasse na Argentina. Afinal, embora tenha enfrentado forte resistência por parte de alguns setores da sociedade, Carlos Menem pôde cumprir seus dois mandatos (de 1989 até 1999) com relativa tranqüilidade e gozando de alta popularidade

a maior parte do tempo.

No final da década de 1980, a Argentina era apenas mais um dos vários Estados latino-americanos a atravessar um grave período de hiperinflação e recessão. A fim de resolver tais problemas e alinhar o país com as tendências econômicas recomendadas pelos fundos multilaterais às chamadas nações em desenvolvimento, seu novo governante promoveu uma série de transformações.

Nesse momento teve início no país um importante processo de reformas para reestruturar a economia e redefinir o papel do Estado dentro da mesma. A privatização das principais empresas estatais (autorizada pela Lei de Reforma do Estado de 1989) se constituiu em uma das linhas principais da nova política, cujo objetivo primordial era a estabilização dos preços, passo fundamental para conquistar a confiança e a credibilidade dos investidores e a subsequente entrada de capitais necessários para o crescimento da economia. (Ministerio de Economía y Producción 5)

Também foi promovida uma profunda reforma monetária, cuja medida mais importante e famosa foi a Convertibilidade. Esta atrelava dez mil australes ao dólar americano (em seguida foi criada uma moeda denominada peso argentino, com valor fixado em um dólar). Ao Banco Central Argentino coube,

através de suas reservas em moeda estrangeira, respaldar a novidade.

Os efeitos foram imediatos. Uma política econômica como essa limita muito a capacidade do governo de emitir moedas sem ter condições reais de fazê-lo. Isso, obviamente, teve influência direta na contenção da hiperinflação. Ao mesmo tempo, ao implementar mudanças tão radicais, o governo demonstrou uma estabilidade política e institucional incomum em território latino-americano, o que foi mais um incentivo para os tão desejados investidores externos.

No entanto, já no ano de 1994, o Secretário da Fazenda Ricardo Gutiérrez admitiu que somente na administração pública nacional haviam sido demitidos 350.000 funcionários. Quadro que só se agravou, apesar das inúmeras leis aprovadas na Reforma Trabalhista para solucionar o problema. “Durante a segunda metade da década de 1990, o aumento muito evidente do desemprego e da pobreza começou a caracterizar um país dividido entre um grupo crescente de pobres e uma parte apreciável da sociedade que ainda se beneficiava da política econômica” (Sallum Jr 33).

O esgotamento do modelo econômico implantado por Carlos Menem se refletiu nas urnas. Em 1999 a população rechaçou seu candidato, optando por Fernando de la Rúa para governar o país. Este, no entanto, não alterou substancialmente as estruturas deixadas pelo antecessor, limitando sua atuação a medidas paliativas.

Quando em dezembro de 2001 o então presidente anunciou um limite para o saque de fundos dos bancos e o fechamento do mercado de câmbio o protesto social se generalizou e a nação viveu momentos em que suas ruas se converteram em campos de batalha (19 e 20 de dezembro de 2001). As mobilizações populares obrigaram de la Rúa a renunciar e se sucederam diversos presidentes em poucos dias, até que Eduardo Duhalde foi o escolhido definitivo para completar os dois anos de mandato deixados vagos. A Argentina viu-se obrigada a declarar moratória de sua dívida externa e iniciar uma desvalorização (e, consequentemente, uma série de falências) que não poderia mais ser adiada.

A crise na metrópole cinematográfica

Terra Estrangeira indica ao espectador através de legendas e fatos verídicos – estes muito conhecidos pelo público brasileiro – que o filme inicia em 1990, primeiro ano do mandato do presidente Fernando Collor de Melo. Conforme visto no ponto anterior, eram tempos instáveis: inflação a níveis exorbitantes, abertura do mercado nacional aos investimentos estrangeiros, privatizações...

Quando a então Ministra da Economia anuncia o confisco do dinheiro depositado no banco, Manuela, uma costureira que passara a vida inteira poupando as parcias sobras de seu trabalho, não suporta o choque, sofre um ataque cardíaco e morre. Desorientado e sem condições materiais para

sobreviver por muito tempo, Paco, seu filho e aspirante a ator, decide realizar o sonho da mãe – voltar a San Sebastián, a cidade de seus avós.

Para alcançar tal objetivo, aceita levar mercadoria ilegal para a Europa. Seu destino é Lisboa, de onde, ao ser pago, pode partir. Só que as coisas não saem como o esperado e seu destino acaba se cruzando com o de Alex, também brasileira, também de São Paulo, que vive com um músico que faz parte da mesma quadrilha de contrabando com a qual Paco se envolve.

Em *Mundo Grua*, embora não se encontre nenhuma marca que indique precisamente quando a história acontece, nada na sua construção diegética parece sinalizar para outro momento que não o presente. Muito pelo contrário. Sabe-se que, embora sempre tenham existido desempregados na Argentina, foi durante o segundo mandato de Carlos Menem que o índice de falta de ocupação chegou a níveis jamais vistos.

Dentro deste contexto se insere Rulo, o protagonista. Músico de sucesso no passado, mais velho, gordo e com problemas de saúde encontra muitas dificuldades para conseguir trabalho. A despeito disso, a narrativa começa mostrando um período no qual sua vida aparentemente caminha para a estabilidade – ele agora é operador de grua e começa a construir um relacionamento.

O frágil equilíbrio é desfeito quando Rulo não é aprovado nos exames médicos e a empresa de

construção o dispensa. Tendo um filho e a si próprio para sustentar, e sem perspectivas na capital, se vê obrigado a migrar de Buenos Aires para Comodoro Rivadavia, cidade situada a 1829 km ao sul do país, onde surgira uma oportunidade.

Como se pode perceber, no campo temático há muito em comum: o problema do desemprego, o enfraquecimento do status de “terra das oportunidades” em duas das principais cidades latino-americanas – Buenos Aires e São Paulo, o fenômeno da migração, a instabilidade como elemento com o qual é preciso conviver cotidianamente...

Para retratar as realidades acima listadas, o repertório de opções estéticas e cinematográficas à disposição dos diretores é quase infinito. E o mesmo se pode afirmar sobre a reconstrução fílmica dos ambientes nos quais elas e os agentes que as vivem se espacializam.

Já à primeira vista se destaca o fato das duas obras apresentarem fotografias em preto e branco. Sabe-se que não por suas características intrínsecas, e sim devido a construções sociais, escolher hoje tal paleta de cores para realizar um filme confere quase automaticamente ao que é visto características como tristeza, melancolia e descompasso espaço-temporal, entre outras.

Também é bastante evidente o fato de nos dois casos se buscar uma estética – e um clima – realista. Não há enquadramentos ou ângulos inusitados, a iluminação e as sombras que ela produz são

verossímeis, assim como as escalas e proporções de tudo o que é visto dentro do quadro, os objetos de cena, as locações, os figurinos e mesmo a interpretação dos atores. O que, claro, não quer dizer que todos estes elementos participem da diegese da mesma forma como se encontram no mundo “extra-cinematográfico”.

Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção real. O “realismo” dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas. É preciso lembrar que nem sempre o cinema foi sonoro, nem sempre foi colorido e que, quando conquistou som e cores, seu realismo se modificou singularmente com o correr dos anos: a cor dos filmes dos anos 50 parece-nos, hoje, bem exagerada, mas a dos filmes desse início dos anos 80, com seu recurso sistemático ao pastel, deve muito a moda. Ora, a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista. O realismo parece, então, como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação. Esse ganho, porém, é infinitamente renovável, em consequência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais

é atingida. (Aumont135)

A partir dessas constatações percebe-se que tanto em *Terra Estrangeira* como em *Mundo Grua* a imagem, da maneira como foi captada e apresentada, reforça intencionalmente alguns aspectos das tramas que serão desenvolvidas, contribuindo (mas não determinando) para que o filme seja, desde o princípio, recebido pelo espectador de determinada forma.

Entretanto, no que tange às grandes metrópoles latino-americanas que são atravessadas pela crise nas produções aqui estudadas, uma caracterização panorâmica e geral como a até então apresentada não é suficiente. Em primeiro lugar por não ser capaz de explicitar os mecanismos através dos quais espaços conhecidos por parte considerável de seu público (pelo menos o nacional) são transpostos para as telas.

Em segundo, porque poderia sugerir uma afinidade no tratamento dispensado às duas cidades cinematográficas e ao trânsito de seus habitantes por elas que não necessariamente poderia ser sustentada após uma análise mais detalhada. Faz-se necessário, portanto, investigar de modo minucioso ambas realizações, a fim de escapar das armadilhas recém apontadas.

Terra Estrangeira começa com uma imagem que sintetiza muito bem o que é, no âmbito do filme, a experiência dos personagens privilegiados pela história em São Paulo (e quem sabe em qualquer

outra metrópole, posto que, quando cruzam o Atlântico e se mudam para Lisboa, a situação parece ficar ainda pior).

Em Plano Geral, vê-se um prédio cercado. A sua esquerda está um outro edifício. A sua direita, um pedaço do que parece ser um anúncio gigante de calcinha. À frente, um pedaço do que se supõe ser um viaduto. Acima não há nada. O quadro foi composto de modo a não ter nenhum horizonte. A estrutura cinzenta, quadrada, monótona, quase sem vida é seu próprio limite (Fig. 1).

Só é possível perceber luz acesa através de uma das janelas. Em todas as demais, apenas a escuridão. Dentro daquela, um homem caminha de um lado para o outro, declamando um texto escolhido para ser o centro da atenção da banda sonora. Parece fazer um grande esforço para se concentrar, o qual é continuamente ameaçado pela presença ruidosa de uma cidade que invade de maneira agressiva seu “espaço privado”.

Pode-se afirmar que a São Paulo de *Terra Estrangeira* opõe tanto quanto a situação de vulnerabilidade social que se encontram aquelas pessoas – que tem profissões que não são bem-remuneradas, que moram em lugares “degradados”, que ficam à mercê de governos imprevisíveis... Nesse sentido, a imagem do viaduto que envolve o edifício é emblemática. Não por acaso ela será um dos “planos de paisagem” do filme com maior duração (Figs. 2 e 3) .

Até que este apareça, o espectador (com exceção daquele que conhece o Viaduto do Minhocão) sabe apenas da pista que passa em frente ao prédio. Quando Manuela morre, a que o contorna é exibida, em uma construção plástica que se assemelha a um coração que parou de bater – metáfora reforçada pelo fato de não passar nenhum veículo durante a tomada.

Contudo, ao mesmo tempo em que se refere à morte da mãe, este segmento também é carregado de significados sobre o que são as relações nas grandes metrópoles, especialmente em tempos de crise: o isolamento, a fragmentação, o vazio que marcam profundamente boa parte de seus habitantes.

O assalto de um modo de produção capitalista às subjetividades se materializa, ainda, na convivência intensa e cotidiana das personagens com alguns de seus principais símbolos. No início do plano em que Manuela se dirige ao seu edifício, verificamos a presença acintosa da publicidade no próprio prédio (Fig. 4).

Mais que uma marca temporal útil para a reconstrução de uma época e um indício da desvalorização da área habitada por mãe e filho, os anúncios chegam a ser comentários irônicos, tamanho é o contraste entre a beleza e viço dos modelos que vendem roupas íntimas masculinas e femininas e a aridez das relações que serão acompanhadas no centro de São Paulo.

Até sua mãe morrer e ficar totalmente desorientado, não se vê Paco interagindo com a cidade.

Apesar do Viaduto do Minhocão estar praticamente dentro do seu quarto, ele o ignora – talvez já esteja acostumado. Nos poucos planos em que o filme mostra o personagem fora de casa não se acompanha seu trajeto.

A seqüência em que espia o ensaio de uma peça de teatro é exemplar nesse sentido. A passagem do plano do filho se levantando em casa, dizendo para a mãe que está atrasado (que pertence à anterior), para ele já escondido atrás da coxia se dá através de um corte seco. Um tipo de elipse que é o padrão na parte paulistana de *Terra Estrangeira*, até determinado momento.

A situação muda quando o aspirante a ator fracassa no teste para o qual tanto ensaiara, e que, em suas circunstâncias atuais, seria uma esperança, agora que se encontrava sozinho e sem muito dinheiro. Pela primeira vez Paco sai vagando pelas ruas de São Paulo (Fig. 5), as quais parecem contribuir apenas para intensificar seu estado de espírito.

Não sevê nada de bom, animador ou ao menos acalentador nelas. A metrópole que lhe cabe é fragmentada, instável, barulhenta, desconexa. O personagem não passa por nenhuma parte “bonita” da cidade. Seus muros são descascados, seus cartazes, incompletos, suas construções, precárias, suas crianças moram nas ruas...

A São Paulo desta obra cinematográfica é uma cidade na qual o amor só é demonstrado quando

a partida do outro é irreversível (Fig. 6). Fala-se no filme, sobre Lisboa, que ela é “o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se a si próprio”. A julgar pelo desenvolvimento da narrativa e pelos fatos que se sucedem nas duas metrópoles em questão, a belíssima frase parece se aplicar muito mais ao caso brasileiro.

Ao contrário do que se verifica na obra brasileira, não se encontra na Buenos Aires apresentada por *Mundo Grua* nenhum ponto de referência relativamente famoso que seja reiterado e explorado muitas vezes durante a narrativa. Está ausente, por exemplo, o Obelisco da Praça da República. A região da Casa Rosada aparece apenas uma vez e a presença da Estação Constituição é inevitável devido à própria história. Se Rulo precisa pegar um trem para Comodoro Rivadavia não poderia tê-lo feito em nenhum outro lugar.

Muito pelo contrário, se percebe a preocupação em não situar a história em nenhum bairro ou região específicos. Não há placas com nomes de ruas, os estabelecimentos comerciais tampouco são identificados pelas suas localidades. Nem mesmo quando o protagonista vai com Milly ao cinema a fachada (um possível elemento de identificação para o público local, assim como o é o Viaduto do Minhocão de *Terra Estrangeira*) é acessível ao espectador.

Claro que pelo perfil das personagens e por algumas características paisagísticas certas localidades podem ser descartadas. É bastante improvável que trabalhadores da construção civil, donos de

mercadinhos ou mecânicos vivam em Palermo ou na Recoleta. Contudo, ainda sobram muitas possibilidades dentro da cidade.

A rigor, é impossível garantir, com base nas informações fornecidas pelo filme, se Rulo mora em algum bairro periférico desta ou em alguma outra cidade da Grande Buenos Aires (Fig. 8). A única certeza possível é que ele trabalha na capital, posto que apenas ela poderia apresentar o horizonte de prédios que se vê do alto da construção em que trabalha (Fig. 9).

Mais uma vez se diferenciando de *Terra Estrangeira*, em *Mundo Grua* o personagem principal interage com imagens típicas de metrópole, porém apenas quando está trabalhando, e enquanto dura sua jornada diária. É emblemática a seqüência em que Rulo opera a grua pela primeira vez, e dentro dela um plano detalhe de sua mão – em primeiro plano – com a cidade desfocada ao fundo (Fig. 10).

Esta associação fonte de renda – metrópole faz com que a última adquira um caráter oposto ao que foi conferido a São Paulo na produção anteriormente analisada. No caso argentino ainda há uma possibilidade de acesso à cidade e, consequentemente, do direito à cidade como o pensa Lefebvre (“O Direito à cidade”), o que é apresentado como desejável. Não obstante esta se dá através da oportunidade de exercício de uma profissão, e apenas para aqueles que a tem e conseguem, por sorte ou mérito, conservá-la.

Os planos de grua contra o céu (Fig. 11) parecem reforçar essa ascensão/sublimação através do trabalho. Não se trata, contudo, de uma ética protestante aderida às imagens e sons de *Mundo Grua*. Tal obra está muito mais para o diagnóstico e a crítica social do sombrio quadro de crise iminente na Argentina do final dos anos 1990.

Um último ponto referente ao recorte adotado neste artigo em que os filmes brasileiro e argentino se afastam diz respeito à possibilidade de momentos ou mesmo períodos de felicidade na metrópole. Ainda que se dêem principalmente nos “espaços privados” – cinema, oficina mecânica, casa de alguém – e que fique claro que a tendência dominante é a da diferenciação e mesmo da expulsão sócio-espacial, é inegável que eles fazem parte da existência de Rulo.

Pode-se afirmar, portanto, que *Terra Estrangeira* e *Mundo Grua* transpõem para o audiovisual duas das principais metrópoles latino-americanas em tempos de crise através de estratégias convergentes que, no entanto, constroem sentidos diferentes. Ambas se valem de uma estética realista, de uma fotografia em preto e branco e de planos fixos, abertos e com grande profundidade de campo no que diz respeito às cidades.

Ao mesmo tempo, o roteiro condiciona que elas tenham sentidos muito diferentes. Até onde se acompanha a trajetória de Paco, este não volta para a cidade da qual saiu fracassado profissionalmente e onde não deixou nenhum vínculo forte. Já Rulo, ao que tudo indica, pois se trata de outro final

aberto, volta para seu lugar de origem, o que neste caso significa mãe, filho, amigos e uma possível namorada.

Constatações que, metodologicamente, reforçam a certeza da impossibilidade de se fazer afirmações sobre um filme, qualquer que ele seja, sem uma análise aprofundada de seus diferentes níveis. Pelo fato do cinema se constituir da união de materiais expressivos de naturezas diversas, à primeira vista um pode obscurecer o outro, o que leva a conclusões precipitadas.

No que tange à linguagem, os resultados aqui encontrados permitem corroborar críticas a uma série de generalizações muito difundidas sobre a temática, a saber, aquelas que associam enquadramentos, ângulos, entre outros elementos que envolvem o posicionamento e a movimentação da câmera com significados construídos a priori. *Terra Estrangeira* e *Mundo Grua*, com todas as afinidades temáticas e estilísticas acima apresentadas, são excelentes exemplos do quanto esse tipo de concepção é errôneo, ao mesmo tempo em que provam a pluralidade de olhares possíveis para as realidades latino-americanas e suas cidades no cinema contemporâneo da região.

Figuras Citadas

FIGURA 1: PLANO DE ABERTURA DE *TERRA ESTRANGEIRA*

FIGURA 2: O VIADUTO DO MINHOCÃO “ENVOLVE” O PRÉDIO DE PACO.

FIGURA 3: IMAGEM DE SATÉLITE DE LOCAÇÃO DE *TERRA ESTRANGEIRA*

FIGURA 4: A PUBLICIDADE EM UMA ÁREA “DEGRADADA” DA METRÓPOLE

FIGURA 5: PACO VAGA PELAS RUAS DE SÃO PAULO

FIGURA 6: A PERDA DA MÃE

FIGURA 7: RULO COM A MÃE E AMIGOS NA REGIÃO DA CASA ROSADA

FIGURA 8: ENTORNO DE ONDE RULO MORA

FIGURA 9: O HORIZONTE DE PRÉDIOS VISTO DO TRABALHO DE RULO

FIGURA 10: RULO OPERA A GRUA PELA PRIMEIRA VEZ

FIGURA 11: A SUBLIMAÇÃO ATRAVÉS DO TRABALHO

FIGURA 12: RULO BUSCA MILLY PARA IREM AO CINEMA

Referências citadas

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 2002.

Buenos Aires Vice Versa. Dir. Alejandro Agresti. Perf. Vera Forwill, Nicolas Pauls, Fernán Miras. 1996.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. *La Ville Filmée. Regard sur la Ville*. Paris: Centre George Pompidou, 1994.

“El proceso de privatizaciones en la Argentina desde una perspectiva de balance de pagos”. *Ministerio de Economía y Producción*. 11 de fevereiro de 2009 <<http://www.mecon.gov.ar/cuentas/internacionales/documentos/privatizaciones.doc>>.

Las luces de Buenos Aires. Dir. Adelqui Millar. Perf. Carlos Gardel, Sofía Buzán. 1931. DVD.

AMER, 2003.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

---. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

Mundo Grua. Dir. Pablo Trapero. Perf. Luis Margani, Adriana Aizemberg, Daniel Valenzuela. 1999. DVD. Crane World, 2004.

SALLUM JR., Brasilio. *Brasil e Argentina hoje: política e economia*. Bauru: EDUSC, 2004.

São Paulo S.A.. Dir. Luís Sérgio Person. Perf. Valmor Chagas, Eva Wilma, Darlene Glória, Ana Esmeralda. 1965. DVD. VideoFilmes, 2006.

São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole. Dir. Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny. 1929.

Terra Estrangeira. Dir. Walter Salles e Daniela Thomas. Perf. Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Luis Melo, Alexandre Borges, Laura Cardoso. 1995. DVD. VideoFilmes, 2005.

WENDERS, Wim. *Emotion Pictures*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Imagens da diversidade: cidade e feminino no cinema brasileiro contemporâneo

Sandra Fischer

Gente e banalidade, interioridade e reflexão: imaginando um?

Este texto em que me proponho a apresentar algumas linhas que tratem de cinema e gênero é uma experimentação. Um devir, uma experiência em curso, na qual trago o desejo de deflagrar, a partir do recorte constituído por uma seleção de filmes, algumas reflexões sobre a questão da representação do feminino/masculino pelo crivo de uma outra ótica, diferente daquela que ainda parte do pressuposto de que a coisa toda se resume, afinal, à eterna centralidade de um lugar do masculino que precisa ser “tomado” pelo feminino. O propósito deste artigo é, assim, apresentar uma reflexão a respeito das imbricações verificáveis entre as configurações urbanas e as relações de gênero representadas e tematizadas em três filmes brasileiros contemporâneos: *Uma vida em segredo* (2002, Suzana Amaral), *Durval discos* (2002, Anna Muylaert) e *O céu de Sueley* (2006, **Karim Aïnouz**). Ajustado a partir dos deslocamentos de personagens que, motivadas por acontecimentos banais do cotidiano, se movimentam no espaço filmico de cada uma das referidas obras, o foco da análise recai naquilo

que, nas respectivas tramas, se refere 1) ao caráter arejado e germinal das imagens da cidade em contraposição ao caráter claustrofóbico e deletério das imagens da casa e 2) à presença dinâmica e decisiva do elemento feminino em contraposição à presença lacunar, rarefeita e quase estática do elemento masculino. Interessa-me, particularmente, a diversidade dos discursos que se originam do jogo relacional cidade/feminino/masculino, em especial no que é afeto as implicações que daí advêm em termos de visibilidades e invisibilidades, de construção e desconstrução de identidades e de estereótipos identitários e, ainda, de produção de subjetividades no panorama brasileiro atual em termos de cinema e de sociedade.

No cenário contemporâneo do cinema brasileiro há um segmento que vem se ocupando da representação da experiência cotidiana que se desenrola na existência de pessoas ditas comuns, na rotina urbana de uma gente não olímpiana, não heróica, que vive no “aqui e agora” das cidades que constituem a maior parte da malha do tecido social de um país permeado por desigualdades e exclusões de toda ordem. Um segmento composto, assim, por um cinema que tende a desvelar imagens, ao menos à primeira vista, banais e corriqueiras. Essa tendência, em um tempo pontuado por cenários urbanos que primam pela espetacularização do privado e pelo apagamento dos limites entre o particular e o público, caracteriza-se por priorizar a tematização de um certo intimismo digamos, tardio, que traz à tela a ambigüidade de silêncios e lacunas característicos da interioridade, da subjetividade, da solidão. Carrega, também, o germe de um discurso feminino que desencadeia um movimento embrionário que,

se não revolciona, intriga e faz pensar. Um movimento que, ao agitar e remexer as estabilidades e certezas que estruturam o universo estratificado das relações de gênero (com seus papéis, posturas e lugares pré-fabricados), tece uma delicada, maleável e extensa rede de imagens comprometidas com singularidades, instabilidades, provisoriiedades. Uma rede que, por sua vez, estende-se por todo o espaço diegético e acaba por determinar as configurações urbanas que, em cada um dos filmes, serão apresentadas não apenas como cenário, mas, principalmente, como espaço metafórico que constrói o discurso fílmico.

Uma vida em segredo, *Durval discos* e *O céu de Sueley* são representativos desse nicho constituído por filmes coalhados de personagens desalojadas, às voltas com interdições e dúvidas, hesitações e invisibilidades. Filmes marcados por recursos expressivos e narrativos significativamente comprometidos com as rupturas do poético e do estranhamento, perfazendo um cinema no qual a beleza emerge da trivialidade cotidiana, da miudeza, da leveza e do peso que revestem o reconhecimento e a aceitação daquilo que é próprio do humano: o drama repetitivo e esgarçado de uma gente de qualquer tempo e de qualquer lugar. Mulheres e homens. Cindidos, todos. Para sempre incompletos, solitários, errantes. Quase rotos. Nada de muito eloquente, pouca ou nenhuma extraordinariedade. Apenas o escoar implacável e lento das horas, dos dias, do abandono e da procura. Feiúras e bonitezas, larguras e estreitezas de dores e doçuras, de amores e amarguras. Desesperanças, desalentos, insistências.

Dentre as várias facetas da banalidade e cotidianidade reveladas nesse cinema, recorto aquelas constituídas pelas imbricações verificáveis entre as configurações urbanas e as relações de gênero representadas e tematizadas nos três filmes referidos – imbricações promotoras de discursos que, de certa maneira questionam, desestabilizam e re-alocam, no tecido social de um país extenso e multifacetado como o Brasil, os papéis e lugares estereotipados e tradicionalmente atribuídos ao feminino e ao masculino. Geograficamente díspares (um ambientado em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, na aurora do século XX, outro no grande centro urbano da São Paulo da década de noventa, e o último em uma diminuta cidade-passagem encravada no sertão do Ceará contemporâneo), todos se encontram no entrecruzar de olhares que imaginam e tecem a discussão do dia a dia do indivíduo enredado em malhas de contradições identitárias e de entraves relativos à instalação da subjetividade, acuado face à urgência de dar conta das particularidades de seu momento, de seus temores e de seu desejo. Curiosamente, todas as três produções parecem colocar no foco de suas atenções os deslocamentos do feminino, a figura feminina a movimentar-se pelo espaço urbano de cidades desiguais. As formas desse feminino se destacam sobre o pano de fundo constituído pela família – ou pelo que ainda resta daquilo que se convencionou por família, aqui entendida como a família nuclear freudiana –, por agrupamentos familiares alojados em variados tipos de interiores domésticos.

É de forma atrelada ao universo constituído por esse conjunto de imagens de paisagens representativas de exteriores urbanos e de interiores domésticos que pretendo aqui examinar, por meio de

algumas considerações crítico-analíticas, as relações de gênero e, particularmente, os movimentos do feminino nos três filmes em questão. A noção de feminino e de masculino que proponho se pretende diversa da noção tradicional que entende o feminino como um não-todo quase sempre assujeitado (ou em luta para conquistar mando e poder) e o masculino como um todo de dominação e poder (frequentemente posto em combate a fim de manter tal situação). Tampouco falo, necessariamente, em fusão ou complementaridade. Falo em diferenças e diferenciais, em supressão de hierarquias, em diversidades topológicas. Diversidades que não necessariamente implicam extinção de lugares, mas que instalam lugares provisórios, ou seja: não a permanência, sim a transitoriedade. Transitoriedade do movimento ininterrupto, em suma, o que implica um feminino e um masculino em devir – devir que

implica a dissolução e a transformação inerentes ao vir a ser, tornar-se, criar-se e recriar-se⁷⁰. É da representação do fluxo permanente desse devenir que me vou ocupar aqui, considerando a movimentação, a dinamicidade das cidades e das mulheres representadas nos filmes em tela.

Imagens I: O feminino em segredo

Uma vida em segredo acontece em uma cidadezinha do interior de Minas Gerais. Biela, uma

70 - Embora este texto não esteja efetivamente comprometido com as teorias desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, as noções de *movimento* e *devir* estão aqui entendidas na perspectiva de sua obra *Mil platôs*: "...devir potencial por desviar do modelo. (...) o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo. O problema não é nunca o de obter a maioria, mesmo instaurando uma nova constante. Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário. As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres. (...) as minorias (...) devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontroláveis e de desterritorializações da média ou da maioria. (...) Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e o da Dominação. (...) O devir minoritário como figura universal da consciência é denominado autonomia. (...) é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventarmos um devir específico autônomo, imprevisto."

(DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.52-3)

moça já não tão jovem, órfã e solteira, deixa sua fazenda natal para juntar-se à família de um primo que vive na área urbana. Ainda que pequena e interiorana, a cidade em que residem Conrado e Constança é bem diversa da zona rural, o Fundão de onde emerge Biela. Desalojada, silente e contida, a caminho de sua nova vida, a protagonista assoma na tela conduzida pelo primo – montada, todavia, em seu próprio cavalo. A câmera acompanha partes do trajeto, mostra o terreno difícil e acidentado percorrido pelos viajantes. Biela abriga-se sob uma sombrinha vermelha, reluzente de tempo e de cor. Botinas austeras nos pés, roupas de chita no corpo delgado. Na chegada, recusando a ajuda oferecida pelo primo, apeia do cavalo e estaca na calçada que se estende em frente à casa de Conrado. Ereta, apoiada na sombrinha fechada, constrange-se perante a curiosidade dos olhares dos familiares e empregados que a recepcionam, postados por entre os vãos das portas e janelas que dão para a rua. Em sincronia com esses olhares, a câmera se aproxima e passeia vagando em silêncio: as pedras do calçamento, a poeira nas botinas gastas, o vermelho da sombrinha, a longa amplitude da saia, a blusa cerrada até o pescoço. Por instantes, detém-se em perscrutar a personagem: alta, magra, angulosa. Tímida? Despida de adereços, metida em panos quase grosseiros, estandarte colorido de um cíntalo meio amarronzado, indefinido, apagado. Gestos toscos, desarranjados.

Esta seqüência inicial funciona como uma espécie de prólogo para a narrativa filmica, anuncianto aquilo de que se vai tratar no filme: onde o ser nessa mulher que chega da sombra? Ensaia ou encena? Que vida, essa que vem com ela, que prenúncios?

Enquadrada quase sempre em meio às demais personagens, enfocada de corpo inteiro, a princípio a protagonista é apresentada por meio de uma câmera que a contempla com certo distanciamento, de forma impessoal. A narrativa segue lenta, quase arrastada. Relutante e triste, Biela perambula feito um robô pelos interiores da casa e pelo jardim, buscando ocupar espaços que lhe são estranhos – mas que Conrado e a mulher garantem serem seus por direito e dever –, tentando adaptar-se aos costumes, aos novos trajes que lhe oferece prima Constança, procurando aceitar um casamento arranjado. Titubeante, submissa. O corpo adestrado e ocioso senta-se à mesa da sala de jantar, entabula conversas artificiais na sala de visitas. Emite sinais, todavia, de alma rebelde e ativa: tem fome da quentura do prato servido à beira do fogão, do aconchego tranqüilizante da prosa na cozinha. Saudades de interiores remotos, dos exteriores de outrora. Das pedras do rio, do barulho das águas, do monjolo. Inconformada, desencanta-se. E o movimento de marcha tranqüila que caracteriza a diegese vai, progressivamente, sendo alterado. Biela desenvolve-se nas profundezas de cenas mornas, domésticas, envoltas em modorra: suas imagens crescem, aproximam-se e ocupam a tela, mais e mais. Os movimentos ganham ritmo e intensidade, *closes* do rosto vão tomando o espaço. E ela vai aos poucos deixando os interiores da casa e os limites que lhe são impostos pelas roupas modeladas pela prima, pelos lugares que lhe são designados pela família, pelos comportamentos e posturas que as circunstâncias exigem. Ganha a rua e perambula pela cidade que se oferece, que promete ocupá-la com subidas e descidas, entretê-la com salas de casas alheias. Cidade que promete – quem sabe? – a possibilidade de um

trabalho, um ofício, uma construção que seja sua.

Em crise, após constatar que o noivo que lhe fora impingido sumira no mundo, decompõe-se em frente ao toucador no quarto, sôfrega e violenta, mirando-se no espelho tripartido. Exterior e interior se juntam, então, e Biela, transformada, caminha até a cozinha, estacando junto ao pilão que lá se encontra. Forte e decidida, escolhe e renasce – ou nasce? – laboriosa: as mãos juntam-se à mão do pilão e ela põe-se a pilar⁷¹.

Enveredando pela via psicanalítica que entende o falo como elemento simbólico que confere poder a seu portador, olharíamos a cena em que a personagem adentra a cozinha e toma a mão do pilão como metáfora de um falo conquistado pela protagonista que se debate em busca de si mesma; poderíamos dizer que a partir dessa cena Biela assume o troféu obtido e, consequentemente, toma o

71 - *"A câmera, inicialmente em plongée, aproxima-se vagarosamente e enquadra Biela deitada em posição fetal (...). Num gesto lento, senta-se na cama. No espelho tríplice da penteadeira, contempla-se demoradamente. Engole em seco, a face crispada. Sorri, e do sorriso passa ao riso, depois às gargalhadas. Novamente engolindo em seco, começa um pranto silencioso que se transforma em choro convulsivo, ao mesmo tempo em que arrebenta os botões da parte de cima seu traje, arrancando-a. De saia e corpete, violentamente desmancha o coque, liberando os longos cabelos, espalhando-os pelo rosto desfeito em lágrimas. Acalmando-se, passeia as mãos pelo colo, pelos seios, pelos braços nus. Contempla-se outra vez, longamente, agora já sem chorar. Na manhã seguinte, Biela apresenta-se frente à prima vestindo os trajes que usava quando chegara do Fundão. Nos ombros, o xale de crochê que fora da mãe. Cumprimenta Constança com voz firme, mirando-a nos olhos. Deixa a sala, dirigindo-se à cozinha. Lá chegando, fala aos empregados, com doçura. Em passos firmes, vai até o pilão. Despe o xale, toma a mão do pilão, e começa socar. Com força, decisão." (NASCIMENTO & FISCHER, 2005)*

poder sobre sua vida. Mas se nos concentrássemos na atividade de pilar, na energia do movimento que um vivente produz ao manejar um artefato pesado como a mão do pilão, poderíamos também dizer que ao adentrar a cozinha, cumprimentar as pessoas que ali se encontram, despir-se do xale colocando-o de lado, tomar a mão do pilão e começar vigorosamente a pilar, Biela está simplesmente deixando seu estado de inércia (ou de aparente inércia), colocando-se em movimento, pondo-se a trabalho e assumindo – para os outros e para si – que é sujeito de sua vida a partir do momento em que, impulsionada pelo desejo de ser, se coloca no mundo e produz⁷². Da cozinha da casa dos primos Biela – Gabriela da Conceição Fernandes – caminha rumo a um quarto todo seu (ainda que seja o quarto dos fundos) e dali sai para as ruas da cidade, trilhando calçadas que a conduzem a espaços outros, a cozinhas de outras casas e, finalmente, ao encontro feliz com um cão, vira-lata e perdido, ao qual recolhe em seu quarto e batiza com o nome de Vismundo. Vismundo que uma Biela encharcada vislumbra no meio da chuva, também ele encharcado de água e de lama, desalojado na noite, a seguir-lhe os passos que

72 - *“Biela deixa de freqüentar a mesa da sala de jantar, passando a comer na cozinha com os empregados. Desocupa o quarto da frente, que lhe fora destinado por Constança, mudando-se para um outro, de pequenas dimensões, situado nos fundos do quintal da casa. Começa a movimentar-se sozinha em andanças pela cidade (...) Sem se importar com a opinião alheia (...) recupera as vestes originais com que chegara à cidade. Passa a olhar de frente, não mais de soslaio. Os gestos adquirem firmeza e vigor, anda com mais desenvoltura (...) gestos e passos que a personagem desenvolve atuando nos espaços periféricos pelos quais optou: o quarto isolado (...), as áreas de serviço. (...) Significado especial pode ser atribuído à recuperação do xale da mãe – o mesmo usado na ocasião em que, ao ser apresentada ao padre da cidade, anunciara-lhe protocolarmente seu nome completo, prenúncio do auto-batismo que só agora, ao final de seu percurso, poderia verdadeiramente enunciar: ‘Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes.’”* (NASCIMENTO & FISCHER, 2005)

avançam no escuro.

Vendo na tela o movimento de Vismundo, vagabundo e viramundo, escolho a segunda hipótese.

Imagens II: O feminino hipertrofiado

Durval discos apresenta, de maneira *sui generis*, o clássico caso do filho único atado às saias da mãe dominadora. Na faixa dos quarenta anos de idade, Durval é um menino crescido enclausurado na asfixia da casa materna – um sobrado envelhecido encravado numa rua qualquer de uma cidade decadente – onde o único sinal de que um dia existiu uma possível figura paterna é, além do próprio Durval, a presença de uma cama de casal no quarto da mãe. Durval vive em companhia da mãe, Carmita, e não sai da residência nem mesmo para trabalhar: vende discos de vinil em sua loja de nome “Durval discos” – um estabelecimento comercial instalado na sala da frente do sobrado. Na loja, em pleno decorrer do ano de 1995, estão disponíveis apenas e tão somente discos de vinil; Durval recusa-se a entrar na era do CD. Carmita, por seu lado, reluta em aceitar sua dificuldade para dar conta dos cuidados da casa e de seus afazeres. A monotonia cotidiana da vida de mãe e filho é subitamente interrompida pela entrada inesperada de um elemento estranho no restrito e diminuto universo familiar: uma menina trazida por uma pseudo-empregada doméstica contratada após muita insistência de Durval junto a

Carmita. A chegada da criança deflagra uma série de acontecimentos que movimentam o ambiente e alteram o ritmo da narrativa filmica – até o ponto em que, instada por Kiki, Carmita admite um cavalo⁷³ no interior do sobrado. Dada a exigüidade do espaço da casa, o bicho acaba confinado no quarto de Carmita, encurralado no canto entre a cama e a janela. Uma vez encantonado o cavalo – reunidos no mesmo cômodo o animal, a menina, o filho, a mãe e o cadáver em decomposição de uma mulher assassinada por Carmita – Durval abre a janela e, ao final do filme, consegue deixar a casa.

Tomando o filme do ponto de vista do filho entende-se que a figura da mãe, hipertrofiada, ocupa todos os espaços e toma conta do sobrado (casa sem homem que funciona como uma espécie de útero atrofiado pelo tempo) e da vida do filho (espécie de feto envelhecido e paralisado) até as raias do insuportável. O cavalo, que pode ser interpretado, metaforicamente, como a materialização do desejo reprimido do filho, ao invadir o reduto da casa desarranja a ordem estabelecida e viabiliza o escape desse último. Todavia, se desviarmos o foco das atenções para essa figura feminina da mãe – coisa relativamente fácil, na medida em que é representada por uma mulher de proporções físicas bastante avantajadas – veremos uma mulher que, feito um disco rodando no prato da vitrola, gira sobre si própria às voltas com uma casa decadente que dirige sozinha. Obesa e em idade avançada, Carmita movimenta-se com esforço e dificuldade – mas movimenta-se. Circula pela casa e por vezes ganha a

73 - O cavalo, figura recorrente no tempo e no espaço diegético, perambula por toda a narrativa filmica.

rua, tudo em ritmo bem mais acentuado do que o faz (*quando faz*) Durval. O cavalo, nesse caso, poderá ser interpretado, metaforicamente, como a materialização do desejo recalcado da mãe; ao invadir o reduto da casa e desarranjar a ordem estabelecida viabilizaria, então, o escape dessa última.

Contribui para com essa visada que desviando o foco acaba tendo a figura feminina como ponto de partida o fato de que o desenvolvimento e a progressão da narrativa filmica são sempre impulsionados por mulheres: é uma mulher – Loli, proprietária da doceria vizinha – que abre o filme, a movimentar-se na calçada em frente ao sobrado carregando nos braços um menino (cena em que Carmita, postada no alto da janela, acena para ambos enquanto Durval, do interior da vitrine da loja, contempla a rua). É a partir do gesto de uma mulher – Célia, a seqüestradora travestida de empregada contratada por Carmita – que uma criança do sexo feminino se infiltra no decadente universo doméstico ocupado por Carmita e seu filho homem. Quanto à menina seqüestrada, é a mãe – a empresária Cristina Botelho – que se põe a procurá-la, surgindo na tela do filme emoldurada por uma tela outra, a da televisão; não há sequer menção a respeito de um eventual pai em busca da cria desgarrada. É por obra e graça de Carmita que o cavalo, em meio aos protestos de Durval e aos incentivos de Kiki, vindo da rua adentra o sobrado. E é também uma mulher (Elizabeth, empregada da doceria) que desencadeia a sucessão de acontecimentos que acabam por culminar na abertura da casa – abertura que se viabiliza porque ao final do filme a mulher do início, novamente enquadrada a movimentar-se na calçada defronte ao sobrado, que agora apresenta o filho na janela anteriormente ocupada pela mãe, concorda em atender

ao pedido desse último e aciona a polícia.

O ritmo da coreografia desenvolvida por Carmita, cujo corpo pesado e desajeitado está sempre a circular pelo espaço fílmico, sinaliza a presença de um desejo (de que?) invasivo que a coloca em ação. Desejo tanto e tamanho que incha, literalmente, a personagem. Presente na grande maioria das cenas, ela movimenta-se por interiores e exteriores: agita-se em trabalhos domésticos, sobe e desce escadas, sai para a cidade rumo às compras e retorna carregada de pacotes, corta fios telefônicos, ganha o espaço da calçada primeiro para negociar passeios de charrete e mais tarde para viabilizar a entrada do cavalo em casa, remexe o armário do quarto, troca de roupa. Inchada, a andar em círculos aos trancos e barrancos nas derradeiras cenas do filme, Carmita é a encarnação de uma figura feminina que não pode mais represar a emergência de um brutal desejo de, talvez, mudança. De abertura de portas – e do conseqüente alargamento de espaços que implica deixar o doméstico e ganhar o urbano.

Arrisco o desvio do foco.

Imagens III:.....estrada feminino e estrada masculino estrada.....

Hermila Guedes é uma jovem mulher que volta à sua cidade natal, a pequena Iguatu no interior do Ceará, depois de passar dois anos em São Paulo. Saíra de casa grávida e retorna após ter tentado

a vida na cidade grande com o pai de seu filho. Espera inutilmente pelo companheiro, que prometera juntar-se a ela em Iguatu. Ao descobrir-se abandonada e com um filho pequeno no colo, Hermila decide tornar a deixar seu reduto e a novamente buscar um grande centro urbano, ou melhor: buscar um lugar que seja, dentro de suas limitadas posses, o mais longe possível de Iguatu. Para obter as condições financeiras necessárias para a empreitada, ocorre-lhe a idéia de promover uma rifa de si mesma, adotando o codinome Suely. Corre a rifa, obtém o ganhador contemplado o prêmio prometido, e corre Hermila para a rodoviária. Acomodada no ônibus, parte em direção à bem longe dali – e fim do filme.

Simples assim – ou nem tanto. Há angústia em Hermila, nota-se. E dúvidas, também, percebe-se. E a evidência de que é perpassada – tomada, habitada, mesmo – por permanente dinamicidade.

A partir da movimentação da protagonista que se agita mergulhada no sufoco do calor abrasador e na ardência da claridade azul de Iguatu, *O céu de Suely* tematiza a fragilidade nossa de cada dia – tanto no que se refere ao que é do âmbito do feminino quanto do masculino –, a dificuldade que permeia a empreitada do indivíduo em busca de se colocar no mundo, tateando entre clarões e trevas para descobrir o próprio desejo e assim tornar-se sujeito.

Imagens excessivamente iluminadas, vibrantes e fortemente coloridas alternam-se com outras de denso pretume e intensa escuridão – recurso que acaba por acrescentar às cenas um tom surreal, temperando com onirismo e irrealdade a banalidade e o realismo do filme. Sinesteticamente, por meio

de uma fotografia que compõe um céu paradoxal tingido de um azul incandescente, as imagens do filme evocam a sensação de entorpecência, do torpor que parece tomar conta da protagonista perdida no meio do nada, sem destino, partindo rumo a qualquer lugar que seja o mais longe possível dali, até o limite do que possa pagar, simultaneamente à espera e em busca de, o nada sempre à espreita. O sertão brasileiro tingido por um clima de desolação e desamparo que remete aos *road-movies* norte-americanos coalhados de *easy-riders* montados em suas motos barulhentas, cavaleiros cavalgando o aço, o fio da navalha. Movimentando-se de um lugar a outro, sempre no meio do mesmo.

Diminuta cidade entrecortada por rodovias e ferrovias, a quietude sempre rasgada pelo som de caminhões e motos que, além do trem de carga, atravessam o lugar, a Iguatu do filme configura-se ela mesma como uma espécie de posto de passagem, de estrada. Entretanto, mesmo em meio a toda ariedez e aparente monotonia que brotam do asfalto quente dessa tal estrada, tudo no universo diegético do filme transforma-se, transmuda-se, movimenta-se. Hermila está em permanente estado de movimentação: desloca-se sem descanso, sem trégua, sem restrição. Não apenas é impelida a essa movimentação como parece mesmo não conceber a existência em descanso. Não se movimenta porque é *livre de embaraços*, mas sim *porque em embaraços*, ou seja: seu estar no mundo, se não é solto e desimpedido, é à vontade no embaraçado, articula-se mesmo a partir do apertar e afrouxar de nós que se sobrepõem e confundem ou alteram a direção dos fios. Tão paradoxal quanto o céu – cuja intensa claridade azul não remete ao azul gelado que tinge o branco da geleira, mas sim ao azul carregado do

amarelo incandescente que permeia o calor do fogo.

A noção de movimento que emprego aqui deve ser entendida literal e metaforicamente, na medida em que Hermila transita tanto de um lugar a outro quanto de uma situação a outra. Antes mesmo de a narrativa ter início já estava em mudança: engravidada, sai da cidade acompanhada do namorado Mateus, permanece por algum tempo em São Paulo, volta para o lugar de onde saíra – já então sem namorado e carregando um bebê – muda inclusive de nome, assume papéis, não hesita em deixar o filho (também chamado Mateus) e em abrir mão do afeto de João, o antigo namorado que se quedara a esperá-la. Não vemos Hermila chorando, lamentando ou reclamando por estar só com um filho para criar, nem se oferecendo em sacrifício (renunciando, amorosa e extremada, a tudo pelo tal filho). Não há traços significativos de amargor e ressentimento pela atitude do ex-companheiro Mateus, ou de inveja por tal atitude; não há, tampouco, resignação – ela faz, simplesmente, o que entende que tem de fazer. Falas e diálogos afloram, parecendo carregados de naturalidade e espontaneidade. Esta movimentação se desencadeia a partir da protagonista e se estende a todas as mulheres do filme (a avó, que funciona para Hermila como um misto de mãe e de avó, por exemplo, trabalha costurando para fora, mas também cozinha e cuida da casa; a tia homossexual, que não esconde sua queda pela prostituta da cidade e trabalha como “motoboy”, é mais uma amiga do que propriamente uma tia) e não apenas a elas: bem olhado, percebe-se que os homens também estão, de certa maneira, postos em movimento e um tanto despidos dos trajes de seus tipos tradicionais, ou seja – também o masculino

se reinventa e surpreende. Há o homem que, na rodoviária (e não é à toa que esta cena se passa na rodoviária) se recusa a tomar como objeto a mulher que, em irreverente e provisória atitude, está ela mesma a oferecer-se como tal (e sem qualquer traço de vergonha, sem desqualificar-se com essa reificação voluntária); outros, ainda, entram no jogo e compram a rifa, o ganhador desfruta o prêmio com naturalidade. Há o rapaz que foi deixado pela fêmea que sumiu no mundo em busca da cidade grande – e ali na cidadezinha ficou, numa atitude tipicamente “feminina” a esperar por essa mulher que, por sinal, ao retornar, acaba por nem querê-lo (ainda que não o despreze: simplesmente não deseja tê-lo como par porque ele parece não caber em suas expectativas de vida – sejam lá quais forem); esse homem, por seu turno, não se mostra ultrajado por ser rejeitado em sua dedicação sincera e amorosa: insiste e vai atrás dela, até o limite do que lhe parece razoável, ou seja, até um pouco adiante do ponto em que se situa a placa que indica a saída de Iguatu. Também ele, a partir daí, não se queda em choro e lágrima: simplesmente faz a volta e continua, postado em sua motocicleta, então em direção a Iguatu. O rosto impassível, forte, humano.

No céu de Suely, parece-me, brilha tal diversidade de constelações que não cabe tentar recolher o discurso de uma ou de outra facção, de um ou de outro gênero – mas sim o debruçar-se sobre discursos múltiplos, intercambiantes, flutuantes, em permanente mutação. A metáfora do movimento espalha-se pelo filme e impregna o todo diegético com a idéia de que lugares, papéis e posturas se interpenetram e se inter-relacionam em fluxo contínuo, em mistura muito característica da pós-moder-

nidade. Na medida em que tudo ali é mixagem que faz e desfaz e contraria expectativas, talvez cumpra mesmo questionar a eficácia de uma episteme analítica que se proponha a lançar sobre as cenas um olhar que imagine e *ouça* – assim um tanto quanto à moda da compartmentalização e da estereotipia, da jaula e do adestramento – exclusivamente discursos “do feminino” ou “do masculino”.

Em *O céu de Suely*, estrela a estrada.

Três significantes outros: imaginando dois?

O primeiro filme tem início com imagens de exteriores rurais que se transmudam em imagens de interiores domésticos que se alternam entre o apaziguador e o sufocante e se transmudam em imagens exteriores de uma pequena cidade do interior; o segundo, com seqüências de imagens da cidade grande sucedidas por seqüências de claustrofóbicas imagens domésticas que ao final serão, por seu turno, substituídas por imagens da rua, da exterioridade; o terceiro, finalmente, articula-se em imagens de estradas pontuadas por seqüências que alternam imagens de uma diminuta cidade-passagem no meio do sertão – em larga escala descaracterizada, desprovida das características típicas das cidades interioranas, como que contaminada pela decadência dos centros urbanos contemporâneos – com breves imagens de interiores domésticos escuros e exíguos.

A cidade em *Uma vida em segredo* é uma cidade palco para as andanças e invencionices comportamentais da protagonista. Uma cidade que oferece à caipirice teimosa de Biela a companhia de um cachorro vira-lata, o bicho possível na cidade, o bicho urbano, traço e resquício do mato na figura do animal domesticado, urbano, abandonado à própria sorte (mais ou menos na mesma situação da personagem). As imagens configuradas pela mulher deslocada e pelo bicho desolado vagando em meio à pequena cidade interiorana, pontilhada de ladeiras e ruas íngremes, subidas e descidas alternando-se, parecem sugerir a ideia de movimento, de modificações que se encontram em curso de dentro para fora e de fora dentro: um espaço que se altera para alojar um feminino outro.

A cidade em *Durval discos* apresenta-se como uma extensão da casa de Carmita e Durval: enquanto a casa se mostra caindo, ruindo, a cidade se mostra poluída e, em certa extensão, em processo de deterioração. Um espaço urbano que, na medida em que não mais se sustenta da forma como se encontra, parece estar se modificando para, a partir dos próprios destroços, ter a possibilidade de se reconstruir diferentemente: suas ruas pontilhadas de automóveis são forçadas a aceitar o diferente (o cavalo que, puxando uma charrete conduzida por um mendigo andarilho e ocupada por uma velha gorda, um homem infantilizado e uma criança perdida, passeia pelo asfalto cinzento das avenidas movimentadas), a acolher as personagens da mãe e do filho que, desalojados, relutantemente deixam os interiores do espaço doméstico. Casa e cidade se interpenetram ao final do filme, como indica o terreno que, liberado das paredes da casa, solo promissor de construções futuras, se oferece e se integra ao

movimento da cidade.

A cidade em *O céu de Suely* é uma estrada, uma passagem. Ressemantizada e ressignificada, é uma cidade que se configura de maneira indefinida e se coloca a meio caminho entre o que está posto e o porvir: de forma paradoxal e contrastante, é claustro e fechadura (o céu abrasador, claustrofóbico, o sol inclemente) mas é também porta e abertura (a rodoviária, o movimento constante de motos, o barulho de caminhões, os ônibus). As personagens masculinas e femininas, desterritorializadas, e as conseqüentes relações de gênero encontram-se em situação análoga à da cidade: estão em movimento, em transição, agitando-se em andanças por uma estrada vibrante, quente e comprida que vai dar não se sabe onde.

O movimento que descreve a protagonista de *Uma vida em segredo* – que deixa a Fazenda no Fundão rumo à cidade, depois troca o desconforto de seu lugar previamente marcado à mesa da sala de jantar pelo aconchego de um lugar que na mesa tosca da cozinha é um seu escolhido, e depois ainda abandonando o quarto de frente que pelos primos lhe é destinado na casa para apossear-se do quartinho dos fundos e apegar-se a um cachorro vira-lata ao qual batiza com o nome de Vismundo – pode ser entendido como o vislumbre de um feminino que se aquece e se ilumina e a partir do calor e da luz do *dentro* tateia e vê o *fora*. Os percursos de Biela, tanto aqueles que se enveredam pelo social quanto os que se embrenham pelas interioridades do emocional, são trilhados em lenta, quase secreta

caminhada. Mas as passadas, que começam curtas e titubeantes e acabam largas e firmes, interferem no traçado de outras trilhas e alteram-lhes ritmo e rumo: no universo familiar em que se insere Biela, a coreografia das relações convencionais de autoridade e poder que regem a vida do casal de primos é afetada pelo descompasso de seus gestos. Insondável, prima Biela duas ela – matuta e mundana, tímida e decidida – revolve a vida do homem Conrado e da mulher Constança; esse revolver contamina-lhes filhos e empregados, bem como os parceiros de jogo de Conrado e as visitas de Constança; escapa da casa e alcança as relações sociais que se estendem porta afora.

O cavalo-desejo que perambula em *Durval discos* – perpetrado, conduzido e introduzido no interior do reduto doméstico por meio da mistura de intervenções diretas de personagens femininas e indiretas de personagens masculinas⁷⁴ – “funde-se”, por assim dizer, com as figuras da criança, do filho, da mãe e da casa. Apresenta e representa a proposição de um feminino (e, quem sabe, também de um masculino) inconformado que, transmudado, explode e alcança um outro lugar, uma outra condição. Não se sabe exatamente *que lugar* e *que condição* – posto que o filme não mostra a saída da mãe, uma vez aberta a porta, apenas a do filho – mas *diversos* da situação inicial. Em sua derradeira cena Carmita é mostrada sentada na cama, arrumada em trajes de gala, assustada – porém pronta para uma eventual saída – e indagando (deliberando, talvez), apreensiva: “...onde você acha que essa

74 - Lembrar que é o filho quem incita a mãe a admitir uma estranha em casa, e que o cavalo que adentra o sobrado surge no filme atrelado à charrete de um andarilho.

porta vai dar?"

A movimentação que revolve homens e mulheres em *O céu de Suely*, aliada à simultaneidade com que se alternam e se renovam posturas, lugares e papéis, pode ser lida como metáfora de uma relação de gêneros cambiante, em estado de mutação, à procura de. Uma relação que se despe, sem alarde, censura ou disparidade, de velhas investiduras – à moda de quem se desfaz de roupas que não servem mais – e que coloca em circulação o movimento de um feminino e de um masculino outros que não aqueles pautados pela existência de um lugar de mando, de centro que tem de ser assumido por um lugar de periferia.

No que se refere à diversidade dos discursos que a produção cinematográfica da contemporaneidade apresenta e sustenta, espiar nas entre-imagens, nos entre-ditos desses três filmes brasileiros permite vislumbrar contornos e entreouvir murmúrios de um cinema que recolhe no social e traz à tela o germe de uma mudança que produz um discurso, ainda cifrado, advindo de uma laboriosa (e de certa forma inusitada) espécie de diálogo entre homens e mulheres que se olham – seres singulares, carne-espírito cada qual, na pluralidade de suas respectivas singularidades e peculiaridades – para uma tentativa de “decifra-me ou decifra-me e então poderemos”. Algo um pouco no gênero de *Todo sobre mi madre*, do espanhol Pedro Almodóvar, que questiona e atenua os limites entre papéis, lugares e posturas, entre o que é da ordem do masculino e o que é da ordem do feminino em prol de um

refazer-se infinito. Algo muito no ritmo da cena final de *Hable com ella*, também de Almodóvar, em que o movimento cadenciado de homens e mulheres reunidos na sensualidade da dança contrasta com a cena de abertura em que o feminino e o masculino, isolados, debatem-se em angustiante coreografia obstaculizada por cadeiras. Tudo sempre na dimensão da provisoriaidade, do intercâmbio, da construção contínua, ininterrupta.

Para terminar, ainda que por ora e inconclusivamente, sustento a hipótese de que esse cinema parece estar se alinhando com a percepção e com a revelação de uma necessidade fundamental para a viabilização, nos tempos que correm, do estar no mundo de homens e mulheres e para a compreensão do que significa esse estar no mundo que implica delicada articulação entre singular e plural: a necessidade de se inventar significantes. Configuram-se – na dita realidade social e na suposta ficção da tela – imagens de significantes outros para feminino, masculino, família. Imaginando dois que se movimentam na vida como dois, e não como dois que se paralisam no isolamento da dominação/submissão ou no aniquilamento da fusão, cria-se um significante outro para *feminino*, um outro significante para *masculino*; e essas duas novas imaginações criam, fatalmente, um novo significante para *família*. Tudo imaginado e concebido a partir não do uno, mas do múltiplo.

Seria o discurso de um cinema que se dá conta de que suas lentes capturam no mundo dito real a imaginação germinal de uma cena outra, desterritorializada – na qual as relações de gênero não mais

suportam lugares que comportam o masculino empunhando espadas e o feminino dissimulando armadilhas em eterna disputa por cetros e centros, mas sim movimentam olhares que articulam masculinos e femininos lábeis, líquidos, intercambiantes – e, assim, se reinventa?

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- BELLOUR, Raymond. (1997) *Entre-imagens*. Campinas: Papirus.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1995) *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DERRIDA, Jacques & ROUDINESCO, Elisabeth. (2004) *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FISCHER, Sandra. (2006) *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- FISCHER, Sandra. (2006) “Durval discos: interiores devassados” (in: *Caligrama – Revista de*

- estudos e pesquisas em linguagem e mídia). São Paulo: CJE/ECA/USP.
- FREUD, Sigmund. (1981) *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JAKOBSON, Roman. (1990) *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva.
- KAPLAN, Ann. (1998) *A mulher e o cinema*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LACAN, Jacques. (1978) *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.
- LACAN, Jacques. (1987) *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. (1999) "As formações do inconsciente" (in: *O seminário, Livro 5*). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LOPES, Denílson. (2004) "Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros" (in: *Comunicação, mídia e consumo – vol.1, ano1, nº1*). São Paulo: ESPM.
- MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecilia A. de; PEDRO, Vanessa. (2005) "Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey" (in: *Revista estudo feministas – vol. 13 nº 2*). Florianópolis: UFSC.
- MULVEY, Laura. (1983) "Prazer visual e cinema narrativo" (in: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*) Rio de Janeiro: Graal.

MULVEY, Laura. (1996) “Cinema e sexualidade” (in: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*). Rio de Janeiro: Imago.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do & FISCHER, Sandra. (2005) “Uma vida em segredo: o livro e o filme” (in: *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*. nº 23). São Paulo: Annablume.

ROUDINESCO, Elisabeth (2003). *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

XAVIER, Ismail. (Org.) (1983) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

XAVIER, Ismail. (2003) *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.

About the authors

Adolfo Soto

factorkamikaze@yahoo.com

Master de Escritura para la Televisión y el Cine-Universidad Autónoma de Barcelona, España; realizador de vídeo; Profesor Coordinador de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Autónoma de Baja California, México; miembro Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales y de Observatorio Global Mediático de Frontera; Director de la Muestra Internacional de Cortometrajes Golosina Visual y Codirector de la Muestra de Cine/Video Vision Frontera. Temas de interés: las narrativas audiovisuales y el desarrollo del cine documental de autor.

Adrián Ferrero

adrianferrero@ciudad.com.ar

Nació en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, República Argentina, en 1970. Se graduó como Profesor en Letras y Licenciado en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se ha visto beneficiado con tres becas bianuales de investigación consecutivas y un Subsidio para Jóvenes Investigadores de su Universidad, entre los años 2000 a 2006. Temas de interés: estudios culturales, exploración visual, tecnologías industriales.

Ana Amélia Brasileiro

ana.amelia.brasileiro@gmail.com

Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e Mestre em Sociologia com concentração em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Desenvolve pesquisas nas áreas de antropologia das artes, emoções e imagem, performances rituais e cênicas, subjetividades e individualismos contemporâneos.

Carolina Rocha

crocha@siue.edu

Assistant Professor of Spanish at Southern Illinois University Edwardsville. She has published numerous articles on contemporary Argentine cinema and literature. She is currently preparing a monograph on representations of masculinity in Argentine cinema.

David William Foster

David.Foster@asu.edu

Regents' Professor of Spanish and Women and Gender Studies, Arizona State University 480-965-3752; fax 480-965-0135. Edna Gene and Jordan Davidson Eminent Scholar in the Humanities, Florida International University, Spring 2009. Studies urban culture in Latin American, with emphasis on women's history, gender construction and Jewish diaspora society. His essay in this volume is part of a larger project being conducted by the Hispanic Research Center at Arizona State University to construct a record of positive images of Latinas/os in U. S. cultural production.

Denize Correa Araujo

denizearaaujo@hotmail.com

PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes pela University of California, Riverside, EUA; Coordenadora do Mestrado em Comunicação e Linguagens e da Pós lato sensu em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná; Secretária Geral da Compós; Editora da revista eletrônica Interin; Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Contemporaneidade. Temas de interesse: cinema brasileiro e internacional, comunicação visual, virtualidades.

Eliska Altmann

eliskaaltmann@gmail.com

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com bolsa sanduíche na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) sob orientação de Néstor García Canclini. Tem se dedicado ao campo da Sociologia Cultural. Professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Temas de interesse: sociologia da cultura, com ênfase em cinema, movimentos artísticos e recepção de bens culturais

Juan Carlos Valencia

valencia.juan@javeriana.edu.co

PhD in International Communication Macquarie University, Sydney. Australia. Professor Universidad Javeriana Bogota. Colombia. Themes of interest in research: Electronic Media, Cultural Studies, Post-Coloniality, Radio, Sound, Popular Music, Audience Research, Critical Theory

Lisabete Coradini

lisabete.coradini@hotmail.com

Doutora pelo Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidade Nacional Autônoma de México (IIA/UNAM, México). Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Programa de Pós Graduação em Antropologia (PPGAS) e Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da UFRN. Interesses de pesquisa: cinema, estudos sobre futuro, cidades latinoamericanas, modernidade.

Mariarosaria Fabris

neapolis@bol.com.br

Doutora em Artes (Cinema) pela Universidade de São Paulo, onde fez toda a sua carreira. Foi Presidente da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. É autora de *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994), *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura* (1996), dentre outros textos. Temas de interesse: cinema italiano, cinema brasileiro, literatura e cinema.

Manuel Ortiz

mortiz49@yahoo.com

Posdoctor por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Doctorado en Comunicación por la Universidad de La Habana; Maestro en educación por la Universidad Autónoma de Baja California y Licenciatura en Comunicacion por la UNAM.; Líneas de investigación: “Ciudadanía y Democracia” y “Culturas Juveniles y Cultura Ciudadana”; Coordina el Observatorio Global Mediatico de la Frontera y el área de Investigación del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de

la Comunicacion.

Marina Tedesco

ninafabico@yahoo.com.br

Mestra em Geografia pela Universidade Federal Fluminense, onde se graduou em Comunicação Social, habilitações Cinema e Publicidade. Atua como cineasta, fotógrafa e professora de audiovisual. Suas áreas de interesse são: cinema latino-americano; documentário; cinema militante; gênero.

Sandra Fischer

sandrafischer@uol.com.br

Doutora em Cinema pela ECA-USP –Universidade de São Paulo. Professora e pesquisadora do Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Pós-Doutorado em andamento na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Interesses de pesquisa: Cinema, Televisão, Moda, Processos Comunicacionais.

Sobre essa edição

Download

Esse livro pode ser baixado gratuitamente no site editoraplus.org. Versão 1.0.

Copyright

O copyright desse trabalho pertence aos autores, únicos responsáveis pelo conteúdo apresentado aqui. Pedidos ou permissões de uso dessa obra devem ser dirigidos diretamente aos autores. Essa obra é licenciada sob a chancela da Creative Commons Uso Atribuído - Não Comercial - Não derivativo. Para ver uma cópia dessa licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/br/>.

O que você pode fazer com esse livro

A você é dado direito de distribuir esse livro, tanto faz se for em meio impresso ou eletrônico (por email, website, CD, pendrive ou outros meios). Você pode copiar e passar adiante para todo mundo. Esse livro não pode ser alterado de nenhuma forma, e você não pode cobrar nada por ele.

Sobre a Editora Plus

A Editora Plus, ou Projeto para o Livre Uso do Saber, tem como objetivo publicar livros inéditos e gratuitos, exclusivamente em formato eletrônico, sem custo algum para autores e leitores. Para conhecer nosso catálogo e nossa proposta, visite editoraplus.org.