

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIANA MÓL GONÇALVES

FILMES DE ESTRADA E AMÉRICA LATINA:
caminhos de uma estética e narrativa própria

Belo Horizonte,
2014.

MARIANA MÓL GONÇALVES

FILMES DE ESTRADA E AMÉRICA LATINA:
caminhos de uma estética e narrativa própria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof^a Dr^a. Ana Lúcia Andrade

Belo Horizonte,
2014.

Gonçalves, Mariana Mól, 1980-

Filmes de estrada e América Latina [manuscrito]: caminhos de uma estética e narrativa própria / Mariana Mól Gonçalves. – 2014.

203 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Filmes de estrada – Teses. 2. Cinema Latino-americano – 1990-2010 – Teses. 3. Cinema – Estética – Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.4301

*Dedico este trabalho a todos os que sonham e lutam por uma
América Latina unida*

AGRADECIMENTOS

A *Márcio, Tuca, Marcelo, Márcio Henrique e Bárbara*, por serem os primeiros e eternos integrantes de minhas maiores viagens (físicas e emocionais), meu eterno obrigada.

Ao *Chichico*, mais novo integrante da turma, obrigada por sua alegria e novas experiências que traz com sua chegada.

Ao *Nísio*, parceiro das presentes e, certamente, futuras aventuras, agradeço o auxílio sempre luxuoso.

À *Ana Lúcia Andrade*, professora, orientadora e companheira dessa minha caminhada acadêmica, obrigada por sua gentileza, atenção e inteligência.

Aos professores *Heitor Capuzzo e Leo Cunha*, obrigada pelas orientações qualificantes e precisas.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, em especial *Zina e Sávio*, obrigada por todo o apoio necessário.

A *Capes*, agradeço o suporte financeiro.

A todos os amigos que já estavam e os que chegaram nesta minha viagem dos últimos quatro anos, obrigada pela companhia, carinho e paciência.

“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”

Chico Science.

RESUMO

Esta tese investiga os filmes cuja narrativa apontam características do Filme de estrada produzido na América Latina, no período entre 1990 e 2010. A pesquisa parte do princípio de que essas obras se utilizam dos elementos narrativos presentes na cinematografia estadunidense, mas que, na América Latina, ganham novos contornos que perpassam a estética e a própria narrativa. A partir da análise de nove obras selecionadas e de referências filmo e bibliográfica específicas, o intuito é levantar e cruzar dados para um mapeamento de elementos, características e particularidades que distinguem o Filme de estrada latino-americano contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE Filme de estrada, América Latina, Viagem, Cinema contemporâneo

RESUMEN

PELÍCULA DE CARRETERA Y AMÉRICA LATINA: caminos de una estética y narrativa propia

Esta tesis investiga las películas cuya narrativa apuntan características de la Película de carretera producida en América Latina entre las décadas de 1990 y 2010. Esta investigación supone que estas obras hacen uso de los elementos narrativos del cine americano, pero en América Latina ganan nuevos contornos que subyacen a la estética y la propia narración. A partir del análisis de nueve obras seleccionadas y referencias filmográficas y bibliográficas específicas, el objetivo es suscitar y cruzar datos para un mapeo de los elementos, características y particularidades que distinguen la Película de carretera latinoamericana contemporánea.

PALABRAS CLAVE *Película de carretera, América Latina, Viaje, Cine contemporáneo*

ABSTRACT***ROAD MOVIE AND LATIN AMERICA: paths of a proper aesthetic and narrative***

This thesis searches for films which narrative points out characteristics of the Road Movie produced in Latin America between 1990 and 2010's. This research assumes that these works make use of the narratives elements present in American cinema, but, in Latin America, they gain new shapes that pass by the aesthetics and the narrative itself. With the analysis of nine selected films and specific filmography and bibliographic references, the aim is to raise and cross data for a mapping of elements, characteristics and peculiarities which distinguishes the contemporary Latin American road movie.

KEYWORDS *Road movie, Latin America, Journey, Contemporary cinema*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Sol derretido, em Viajo porque preciso, volto porque te amo	50
Figura 2. Pati, em Viajo porque preciso, volto porque te amo	53
Figura 3. Forró na gafeira, em Viajo porque preciso, volto porque te amo	55
Figura 4. Pé na bunda e estrada, em Viajo porque preciso, volto porque te amo ...	60
Figura 5. Dom Justo e Roberto, em Histórias mínimas	65
Figura 6. María e Dom Justo ao fundo, em Histórias mínimas	67
Figura 7. Estradas infinitas e desertas da Patagônia, em Histórias mínimas	69
Figura 8. Mobilidade é ideia fixa, em Histórias mínimas	72
Figura 9. Caminhão é o oitavo personagem, em El viaje hacia el mar	75
Figura 10. Vida perto do mar, em El viaje hacia el mar	78
Figura 11. Posicionamentos da câmera, em El viaje hacia el mar	83
Figura 12. Quatro gerações na casa rodante, em Família rodante	92
Figura 13. Troca de olhares e primeiríssimos planos, em Família rodante	94
Figura 14. Abuela Emília, em Família rodante	99
Figura 15. Estrada através do carro fúnebre, em Guantanamera	107
Figura 16. Viagem dos mortos e dos vivos, em Guantanamera	109
Figura 17. Romance de estrada de Gina e Mariano, em Guantanamera	111
Figura 18. Luisa, Julio e Tenoch, em E sua mãe também	114
Figura 19. Câmera deixa narrativa e adentra realidade, em E sua mãe também ..	118
Figura 20. Paisagem entra no jogo duplo, em E sua mãe também	122
Figura 21. Carona na estrada, em Qué tan lejos	130
Figura 22. Tristeza e Esperanza miram direções contrárias, em Qué tan lejos	132
Figura 23. Melodrama no filme e na televisão, em Qué tan lejos	135
Figura 24. Paisagens rurais e esvaziadas, em Qué tan lejos	141
Figura 25. O sertanejo e o alemão, em Cinema, aspirinas e urubus	145
Figura 26. Sonhos distintos e de olho no futuro, em Cinema, aspirinas e urubus .	149
Figura 27. Jogo de olhares e interesses, em Cinema, aspirinas e urubus	152
Figura 28. Cinema e sonho na palma da mão, em Cinema, aspirinas e urubus ...	157
Figura 29. Um convite à descoberta, em Diários de motocicleta	160
Figura 30. Três momentos: estrada e paisagem, em Diários de motocicleta	163
Figura 31. Impacto de Machu Picchu, em Diários de motocicleta	167
Figura 32. Ernesto brinda a igualdade latina, em Diários de motocicleta	170

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FILMES DE ESTRADA	19
1.1 Iconografia básica	24
2. CINEMA LATINO-AMERICANO	29
2.1 Características contemporâneas	38
3. RELATO MÍNIMO	46
3.1 Viajo porque preciso, volto porque te amo	47
3.1.1 Viajar é preciso	56
3.1.2 Trocar a ausência pela presença (ou pela voz)	58
3.2 Histórias mínimas	62
3.2.1 Deserto lá fora, calor humano aqui dentro	67
3.2.2 Estrada versus televisão	70
3.3 El viaje hacia el mar	73
3.3.1 Custo mínimo, aproveitamento máximo	81
3.3.2 Viagem para o lado de dentro	83
4. VIAGEM COLETIVA	88
4.1 Família Rodante	89
4.1.1 Novo cine argentino	95
4.1.2 Filmes como a vida mesmo	98
4.2 Guantanamera	102
4.2.1 Críticas en el camino	108
4.2.2 Sons e estradas de Cuba	112
4.3 E sua mãe também	113
4.3.1 México de contrastes	120
4.3.2 Associações entre E sua mãe também e Na estrada	123

5. FORÇA DO REAL	126
5.1 Qué tan lejos	128
5.1.1 Parada para o drama	134
5.1.2 Viagem: processo de transformação	140
5.2 Cinema Aspirinas e urubus	144
5.2.1 Viajo para conhecer minha própria geografia.....	148
5.2.2 Amizade, alteridade e encontros	156
5.3 Diários de Motocicleta	158
5.3.1 O impacto do real	165
5.3.2 Em busca de uma identidade latino-americana	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	182
FILMES CITADOS NA TESE	191
ANEXOS	195

INTRODUÇÃO

*“Nos road movies você precisa se expor:
não é possível se esconder e viver uma aventura.
Você deve estar preparado para viver.”*

(Wim Wenders, cineasta alemão).

A humanidade tem como essência o movimento. O ser humano para sobreviver, se adaptar a climas e ambientes, caminhou, emigrou, se moveu por toda a superfície da Terra. Da mesma forma, o cinema, antes mesmo de sua história oficial, experimentou invenções óticas e espetáculos públicos que davam sensações de viagens no tempo e no espaço e, ainda, registrou universos exóticos, lugares distantes e, até mesmo, paisagens inimagináveis desde o final do século XIX.

Sair por aí, cruzar fronteiras, seguir por caminhos nunca vistos, conhecer novos destinos, ou seja, deslocar faz parte da natureza humana nômade. Desde os panoramas estacionários e animados e os *travelogues* do Primeiro Cinema¹, a viagem à lua proporcionada pela genialidade de Georges Méliès ou a chegada do trem à estação realizada por meio dos irmãos Auguste e Louis Lumière, paisagens, viagens e meios de transporte sempre estiveram emoldurados pela tela do cinema. O objetivo inicial (e, porque não dizer, atemporal) era maravilhar o espectador.

Filmes e automóveis são grandes invenções e paradigmas da vida moderna e, a partir do século XX, movimento e velocidade se tornam desejos e adjetivos empregados para relacionar as duas tecnologias. Talvez por isso, o aqui chamado “Filme de estrada” possa ser compreendido como um gênero recorrente – desde sua denominação como tal a partir do final dos anos 1960 – e, ao mesmo tempo, fascinante para o espectador que a cada nova obra recebe um convite para desbravar novas paisagens, “vivenciar” caminhos, encontrar-se com o outro e manter-se em movimento. Mesmo permanecendo ali, sentado, imóvel, o espectador do Filme de estrada pode se envolver totalmente na experiência da viagem ao desconhecido.

¹ Para saber mais sobre o Primeiro Cinema, período entre 1895 e 1908, ver COSTA, Flávia Cesarino **Erro! Indicador não definido.** *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação.* São Paulo: Scritta, 1995.

Se a ideia de mobilidade não é nova na história do cinema mundial, ela é reincidente na cinematografia latino-americana contemporânea. Na América Latina, desde a década de 1990 até os anos 2010, diversos filmes (entre ficção e documentário) enfatizam a viagem e têm marcas como a errância, a passagem e o deslocamento em suas histórias. Segundo a pesquisadora Alessandra Brandão (2012), esse cinema está povoado de sujeitos “que erram e se (des)encontram, em filmes que nos *co-movem* e explodem em imagens des/reterritorializadas” (BRANDÃO, 2012, p. 75 – *grifo da autora*). Prova dessa constante no cinema latino-americano contemporâneo é que, para além das nove obras selecionadas para o *corpus* desta tese, estão inventariados mais de 50 longas-metragens ficcionais produzidos na América Latina, entre os anos de 1990 e 2014 (ano de finalização da pesquisa), que destacam a viagem e outras formas de deslocamento em suas histórias (ver Anexo B). A partir da lista houve uma tentativa de mapear a produção recente desta modalidade dramática na América Latina, que mesmo apresentando números expressivos, ainda circula pouco fora de suas próprias fronteiras.

Segundo Thaís Bueno (2012), no artigo “Mapeamento como método de interpretação”, o mapeamento não se relaciona somente aos estudos geográficos, nem é um método meramente quantitativo. A autora defende o mapeamento para pesquisas nas ciências humanas e afirma que um mapa pode ser uma paisagem a ser contemplada e interpretada. “Por isso, entre tantos sentidos, denotativos e figurados, que a palavra mapa abarca no dicionário, está o de promover a ampliação dos limites da nossa memória para não restringir a produção de conhecimento, mas ordená-lo” (BUENO, 2012, p. 98).

Esta pesquisa, portanto, investiga os filmes cuja narrativa apontam características dos Filmes de estrada produzidos na América Latina, no período de 1990 a 2010. A tese parte da hipótese de que essas obras se utilizam dos preceitos das combinatórias narrativas do *road movie* como gênero, mas que, na América Latina, ganham novos contornos que perpassam a estética e a própria narrativa. Assim como a ideia de mapeamento, esta tese deseja utilizar tal método para o levantamento e cruzamento de elementos, características e particularidades que distingam o Filme de estrada latino-americano contemporâneo, a partir de referenciais filme e bibliográficos específicos, embasando a análise de obras consideradas referência dessa modalidade dramática, a saber: *Guantanamera*

(Cuba / Espanha / Alemanha – 1995), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío; *E sua mãe também* (*Y tu mamá también* – México – 2001), de Alfonso Cuarón; *Histórias mínimas* (*Historias mínimas* – Argentina / Espanha – 2002), de Carlos Sorín; *El viaje hacia el mar* (Uruguai / Argentina – 2003), de Guillermo Casanova; *Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Alemanha / Argentina / Brasil / Chile / EUA / França / Inglaterra / México / Peru – 2004), de Walter Salles; *Família rodante* (Argentina / Brasil / Espanha – 2004), de Pablo Trapero; *Cinema, aspirinas e urubus* (Brasil – 2005), de Marcelo Gomes; *Qué tan lejos* (Equador – 2006), de Tania Hermida; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Brasil – 2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

A escolha por estes nove longas-metragens se deveu ao fato de, primeiramente, dar continuidade ao trabalho desenvolvido no mestrado em Artes na Escola de Belas Artes (UFMG), produzido entre 2005/2007, dedicado ao cinema ficcional do diretor brasileiro Walter Salles, que apresenta características do Filme de estrada; além de abarcar o maior número de produções de países latino-americanos diferentes (acrescentando exemplares de cinematografias menos conhecidas, como do Equador e Uruguai), no sentido de construir um painel do Filme de estrada na América Latina. Muitas vezes assistimos a mais filmes de continentes distantes, como Europa e Ásia, e a produção cinematográfica de nossos vizinhos latino-americanos pouco conhecemos. A circulação desses filmes é difícil e escassa, assim como o acesso à bibliografia específica. Dessa forma, a escolha por estes nove exemplos se deu entre aqueles que foram exibidos em festivais de cinema no Brasil e também aqueles que podem ser adquiridos em DVD – este último se relacionando mais a um modelo de acesso do público geral do que uma decisão mercadológica.

O objetivo da pesquisa é comprovar que essas obras apresentam temáticas, narrativas, técnicas e estéticas específicas, apesar de se apropriarem do *road movie* clássico – por exemplo: se os norte-americanos seguem por auto-estradas eficientes, aqui temos estradas de terra e vias muito mal cuidadas; enquanto eles viajam em carros e motocicletas, viajamos de ônibus, caminhões velhos e mesmo *motor homes*. As viagens pelo continente, as singularidades de seus personagens viajantes, o caminho por onde se guiam estes personagens em relação à geografia, dentre outros elementos presentes nos filmes são rotas, possibilidades e direções que a tese mapeia para destacar os traços comuns e a estética latino-americanas

impressas nesses filmes. A busca é por características e elementos que configurem o Filme de estrada da América Latina contemporânea, em suas variadas propostas.

O primeiro capítulo, “Filmes de estrada”, traz a gênese, através de exemplos de filmes, apontando características e elementos que distinguem o *road movie* do cinema norte-americano. Autores especialistas em *road movies*, como os norte-americanos David Laderman, Steven Cohan e Ina Era Hark estão presentes nessa conceituação, assim como o professor brasileiro Samuel Paiva (da Universidade Federal de São Carlos) que, há alguns anos, se dedica à pesquisa de Filmes de estrada no Brasil. O capítulo levanta alguns dados referentes às combinatórias narrativas do gênero que são, em seguida, analisados e comparados nos filmes.

No capítulo 2, “Cinema Latino-Americano”, há uma breve trajetória das principais características e preocupações do cinema produzido nos países latino-americanos até os anos 2010. Este segundo capítulo, como o primeiro, intenciona reunir elementos que servem de base para a análise dos filmes do *corpus* deste trabalho. A partir de textos de pesquisadores e autores do Brasil, Uruguai, Cuba e, até mesmo, dos Estados Unidos, o capítulo também objetiva criar um mapeamento da produção contemporânea.

O capítulo 3, “Relato Mínimo”, agrupa as análises de *Viajo porque preciso, volto porque te amo, Histórias mínimas* e *El viaje hacia el mar* no sentido de discutir os elementos relacionados à narrativa destes filmes. Este terceiro capítulo destaca narrativas que trazem relatos íntimos e como o ponto de partida das motivações dos personagens para suas viagens é, digamos, mínimo – o que não quer dizer que estes filmes sejam apequenados, ou que tratem de histórias menores ou que não se agigantem a medida de sua exibição. As análises demonstram que a escolha por temas ordinários não está dissociada de beleza e significação. Ainda há que se mencionar que mínimas também se relaciona à questão formal, de poucos procedimentos técnicos e narrativos.

O capítulo 4, “Viagem Coletiva”, trata dos personagens viajantes (elementos cênicos e essenciais), em *Família Rodante, Guantanamera* e *E sua mãe também*. As histórias mostram três, cinco e até mesmo doze personagens que compartilham o percurso da viagem. Neste capítulo, a ideia de coletividade é ainda estendida aos

meios de transporte e de produção cinematográfica da América Latina representada nesses filmes.

No quinto capítulo, “Força do Real”, os filmes *Qué tan lejos*, *Cinema, aspirinas e urubus* e *Diários de motocicleta* estão agrupados por trazerem dados do realismo e de seu impacto não só no registro das imagens, como também na intenção dos autores em tratar a realidade. Analisa-se aqui o realismo presente no conteúdo (temáticas), na forma (modos de produção, registro das imagens) e, conseqüentemente, na estética e na política dessas obras. Reconhece-se a complexidade e importância de diferentes autores, escolas e vertentes que se dedicaram ao tema do realismo em suas obras e pesquisas e, desde já, justifica-se o não aprofundamento nos estudos desta categoria, por questões de recorte da pesquisa. Mas, ainda, cabe atestar que se apropriou dos termos “real” e “realismo”, nesta tese, de uma forma mais generalizante e mais próxima à ideia de real como valor do registro documental (BAZIN, 1991) e da herança neorrealista. Uma afirmação de Ismail Xavier (2005) sobre Bazin e sua teoria realista pode ser esclarecedora: “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de construir um mundo ‘à imagem do real’.” (XAVIER, 2005, p. 83).

Os três capítulos com as análises dos filmes criam um mapa da produção dos Filmes de estrada latino-americanos, a partir das próprias obras e suas análises, conseqüentemente, ressaltando suas principais características. Os nove filmes foram agrupados nestes três blocos, ou melhor, nestas três grandes orientações de direção desta cartografia do gênero proposta. Vale reiterar que os elementos apontados como títulos desses capítulos não são características exclusivas nas análises dos seus respectivos filmes, mas norteadores de uma necessidade quase didática de primeira identificação e organização de dados sobre narrativa, estética, política, registro e produção que se misturam, se repetem e se destacam nas obras. Finalmente, as “Considerações Finais” estabelecem o cruzamento dos elementos característicos dos capítulos anteriores e a conceituação do que seriam, então, os Filmes de estrada da América Latina.

A metodologia se dividiu em três etapas: [1] Pesquisa referencial – os eixos temáticos que nortearam este trabalho foram baseados em textos, artigos e livros sobre Filme de estrada, Cinema Latino-americano, dentre outros relacionados a movimentos diversos que influenciaram o cinema produzido na América Latina.

Textos escritos por cineastas, críticos e teóricos, brasileiros, latinos e de outros países, fazem parte do corpus da pesquisa; [2] Pesquisa documental – o material empírico, os nove filmes em longa-metragem, constituem documentos de primeira mão e, por isto, o trabalho optou por recorrer a materiais que não haviam recebido tratamento analítico devido ou cuja análise foi reelaborada de acordo com os objetivos desta tese; [3] Análise de conteúdo – que, por sua vez, também foi desenvolvida em três fases: pré-análise (textos e filmes); exploração do material escolhido e análises dos filmes; tratamento, inferência e interpretação dos dados, para torná-los, ao longo do processo da tese, válidos e significativos. Como mencionado, a pouca bibliografia disponível sobre o cinema latino-americano contemporâneo levou a uma maior presença de artigos e matérias de jornais e *sites* como fontes de pesquisa secundárias; em decorrência disto, há uma análise mais detida no cinema argentino do que no de outras cinematografias.

Outra decisão metodológica seguiu a metáfora do percurso de uma viagem. Partindo do específico para o geral, os filmes analisados foram ordenados e posicionados ao longo do texto numa lógica crescente. O último filme de cada bloco se relaciona fortemente com o elemento em destaque do capítulo seguinte. O último filme dos três blocos, *Diários de motocicleta*, é, assim, eleito como uma espécie de filme síntese do que a tese deseja afirmar.

O interesse mais profundo desta tese é dar voz à diversidade do cinema produzido nos países da América Latina e eu desejo é que este estudo seja uma janela para que se possa reconhecer nossas formas cinematográficas e também descobrir como, por meio dos nossos filmes e os de nossos *hermanos*, são formados traços comuns no cinema e, por que não, em consequência, do povo latino-americano. Antes, porém, de finalizar a introdução e adentrar no texto propriamente dito, faz-se necessário declarar, por questões de recorte metodológico, a tese não adentra as discrepantes questões políticas e socioculturais dos países de origem dos filmes abordados.

Certa vez, Jorge Ruffinelli perguntou a Gabriel García Márquez: “Por que acredita que, com todos os enormes trabalhos, dificuldades e frustrações que implicam em fazer cinema, os cineastas latino-americanos continuam filmando?”.

García Márquez respondeu: “Porque se não filmarem, eles morrem” (RUFFINELLI, 1998, p. 83). Sobre essa importância de se apreciar, estudar e entender o cinema latino-americano, esta tese concorda com os autores e também acredita que os espectadores poderiam morrer – ou a qualidade de vida humana diminuiria a ponto de se assemelhar à morte –, se não existisse o cinema, o nosso cinema.

Capítulo 1 – FILMES DE ESTRADA

“Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.”

(Milton Santos, geógrafo brasileiro).

Filme de estrada é uma tradução para o termo que designa o gênero cinematográfico estadunidense *Road movie*. Nesta modalidade dramática, a ação e os conflitos se desenvolvem durante uma viagem, uma jornada, ao longo de uma estrada, muitas vezes, transformando internamente os personagens envolvidos.

Durante a chamada ‘era clássica de Hollywood’², os filmes do gênero *western* geraram alguns dos elementos do Filme de estrada (como será discutido ao longo deste capítulo). Mas o Filme de estrada ganharia evidência por meio da produção do chamado Novo Cinema Americano, ou Nova Hollywood, ao final dos anos 1960, como um tipo de filme independente, veículo de sensibilidades e de rebelião contracultural.

Obras de décadas anteriores já contemplavam algumas características que permitem apontá-las como precursoras do gênero, a exemplo de *Aconteceu naquela noite* (*It happened one night* – EUA – 1934), de Frank Capra, *Vinhas da ira* (*The grapes of wrath* – EUA – 1939) e *No tempo das diligências* (*Stagecoach* – EUA – 1939), de John Ford, *A estrada da vida* (*La strada* – Itália – 1954), de Federico Fellini, dentre outras. Entretanto, o *road movie* começou a se destacar como gênero específico a partir de *Bonnie & Clyde – Uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde* – EUA – 1967), de Arthur Penn, e, principalmente, *Sem destino* (*Easy rider* – EUA – 1969), de Dennis Hopper – curiosamente, é no mesmo ano de 1969 que morre o escritor Jack Kerouac, o qual (como visto adiante) também foi uma das grandes influências para o Filme de estrada.

² Período com precisão incerta, mas que pode ser compreendido entre o advento do som, no final da década de 1920 até o fim dos anos 1950, quando os estúdios de Hollywood dominavam plenamente a indústria cinematográfica, estabelecendo padrões de produção. “As tipologias dos gêneros, dos atores, dos aspectos cenográficos e figurativos foram sendo definidas no cruzamento entre as exigências de um sistema baseado na maximização dos lucros e na necessidade de criar modelos de comunicação capazes de atingir um público mais vasto e indiferenciado” (COSTA, 1989, p. 91).

Antes de o Filme de estrada ser reconhecido, carros e filmes compartilharam longamente a estrada da tecnologia norte-americana do século XX. Como objetos de consumo, carros e filmes pareciam se envolver pouco a pouco, provendo mobilidade (literalmente ou em forma de entretenimento de narrativa dita “escapista”) para os americanos em transição – primeiro do estilo de vida rural para urbano, depois do urbano para suburbano. Carros e filmes prometiam expressar a unicidade idealizada do consumo individual. Portanto, não é coincidência que ambas as indústrias, aproximadamente ao mesmo tempo (final dos anos 1920), tivessem como características produção em massa, sindicalização e gradativa criação de grandes mercados consumidores de seus produtos.

Em *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*, Timothy Corrigan (1991) destaca que “road movies are, by definition, movies about cars, trucks, motorcycles, or some other motoring self-descendant of the nineteenth-century train”.³ (CORRIGAN, 1991, p. 144).

Em *The road movie book*, Steve Cohan e Ina Rae Hark (1997) apontam como elementos indiciais do Filme de estrada a questão da liberação contra normas sociais hegemônicas, a projeção de uma mitologia americana do Oeste, em uma paisagem atravessada e delimitada pelas rodovias que simbolizam um potencial de aventura. A fronteira torna-se um espaço de transição tanto geográfica como também de enfrentamento dos limites entre natureza e cultura.

Segundo os autores, a estrada sempre foi um tema persistente da cultura norte-americana. O mito da estrada tem sua origem na ética das fronteiras de uma nação e, ao longo do século XX, os avanços tecnológicos trouxeram os filmes e a produção automobilística para as audiências em massa, ao mesmo tempo em que alcançaram o americano comum. Jean Baudrillard (1988), em *America*, equacionou a cultura moderna como “space, speed, cinema, technology”.⁴ (BAUDRILLARD, 1988, p. 100). Assim, o Filme de estrada seria seu emblema supremo.

Segundo Walter Moser (2008), em *Présentation – Le road movie: un genre issu d’une constellation moderne de locomotion et de médiamotion*, a combinação automóvel e cinema causou um profundo impacto no imaginário coletivo, no final do

³ “Filmes de estrada são, por definição, filmes sobre carros, caminhões, motocicletas, ou algum outro descendente motorizado do trem do século XIX” [tradução nossa].

⁴ “espaço, velocidade, cinema, tecnologia” [tradução nossa].

século XIX. E a relação de mobilidade (promovida pelo automóvel) e a representação desta mobilidade (promovida pelo cinema) geraram uma nova concepção de tempo e espaço.

O Filme de estrada também está conectado à história da cultura dos EUA do período após a Segunda Guerra Mundial e a certa perda da inocência de sua sociedade. Corrigan faz uma análise a partir do contexto do pós-guerra, afirmando que a narrativa da estrada passa a responder à quebra da unidade familiar e, assim, testemunha a resultante desestabilização da subjetividade e do poder masculino, patriarcal. Em segundo plano, para o autor, no Filme de estrada, “events act upon the characters: the historical world is always too much of a context, and objects along the road are usually menacing and materially assertive”⁵ (CORRIGAN, 1991, p. 145).

Em consequência, o protagonista de estrada rapidamente se identifica com os significados dos transportes mecânicos. O automóvel ou motocicleta se tornam a única promessa individual na cultura de reprodução mecânica, até o ponto em que o veículo se transforma em uma realidade humana e espiritual. E, para completar, o autor afirma que o *road movie* é tradicionalmente focado e, muitas vezes exclusivamente, no homem e na falta da mulher.

Seguindo esses pontos de análise propostos por Corrigan, o Filme de estrada promoveria uma fantasia escapista masculina ligando masculinidade à tecnologia e definindo a estrada como um espaço resistente ao ultimato que contém as responsabilidades domésticas: vida domiciliar, casamento, emprego. Um exemplo que corrobora a tese de Corrigan, mesmo trazendo mulheres ao volante, é *Thelma & Louise* (EUA – 1991), de Ridley Scott. No filme, as duas mulheres protagonistas pegam a estrada, se desfazem de suas vidas monótonas de donas de casa tradicionais, mas não se diferenciam tanto daquele ultimato masculino.

Muitos autores consideram o *western* (faroeste) como o progenitor do Filme de estrada, por ser reconhecido como um gênero americano por excelência⁶, e por tratar de temas como as migrações para o Oeste, trazer personagens em

⁵ “Acontecimentos influem sobre personagens: o mundo histórico é sempre mais contextualizado, objetos ao longo da estrada são usualmente ameaçadores e materialmente assertivos” [tradução nossa].

⁶ Expressão defendida pelo crítico francês André Bazin, em seu texto “O western ou o cinema americano por excelência” (Cf. BAZIN, 1991).

deslocamento e abordar a questão das fronteiras. No faroeste, o deserto, as pradarias são um espaço privilegiado que remete ao sentido de liberdade, mas também de desafio. Por isso, tanto no faroeste como no Filme de estrada, este sentido na maioria das vezes é evocado na elevação da paisagem ao personagem – característica de boa parte dos *westerns* realizados por John Ford (1894-1973), como sugere o autor Jean-Louis Rieuepeyront (1963)⁷.

André Bazin (1991) chama atenção para os tipos de enquadramento e movimento de câmera empregados no faroeste: “o *western* ignora praticamente o primeiro plano, um pouco menos o plano americano; ele se prende em compensação ao *travelling* e à panorâmica, que negam o quadro da tela e restituem a plenitude do espaço” (BAZIN, 1991, p. 206). David Laderman (2002), no livro *Driving visions: Exploring the road movie*, reitera: “freedom becomes rediscovered as movement across open space”⁸ (LADERMAN, 2002, p. 15).

Laderman defende que a temática mais usual do Filme de estrada se relaciona com a tensão rebelião/conformidade – outra herança do faroeste. Samuel Paiva (2011), em seu artigo *Gêneses do gênero road movie*, também destaca o forte vínculo entre faroeste e Filme de estrada: “ambos apresentam narrativas de busca e protagonistas que se deslocam com a tensão de estar dentro ou fora da lei” (PAIVA, 2011, p. 42).

De fato os *road movies* estão fortemente vinculados ao imaginário dos Estados Unidos. Além dos *westerns*, outra de suas fontes fundamentais é a literatura Beat. *On the road* (publicado pela primeira vez em 1957), de Jack Kerouac, nesse sentido, é um ícone. Está intrinsecamente relacionado à ideia de rebelião contra uma sociedade opressiva, cujas normas são conservadoras. [...] Suas viagens têm como propósito a própria viagem, como saída do *establishment* (PAIVA, 2008, p. 4).

⁷ *No tempo das diligências (Stagecoach – EUA – 1939)*, dentre vários outros filmes que poderiam ser citados, é emblemático da relação paisagem-personagem e também, de certa forma, de outras características atribuídas ao Filme de estrada.

⁸ “Liberdade se torna redescoberta como movimento através do espaço aberto” [tradução nossa].

No estudo da gênese do Filme de estrada, a literatura *Beat*⁹ é outro consenso entre os pesquisadores. Por seu perfil contestador da cultura dominante, os *beatniks* ou simplesmente *beat* – como são chamados os escritores e apreciadores do movimento – acabaram por influenciar tanto o gênero e fizeram surgir um novo tipo de personagem viajante: o rebelde, o *outsider*. Ao mesmo tempo, colocaram sob os holofotes um novo sentido para a viagem: o deslocamento sem destino ou direção certa e sem um objetivo maior. Destacaram o viajar por viajar.

On the road, de Jack Kerouac (1922-1969), como principal influência literária norte-americana do Filme de estrada, é o trabalho mais formativo, precisamente porque ao mesmo tempo exalta e critica a América. O livro celebra o movimento puro e, para Laderman (2002), é uma “narrativa mestre” para o *road movie*, especialmente aquele produzido no final dos anos 1960 e que apresenta o já mencionado confronto modernidade/rebeldia. No livro de Kerouac, os personagens Jack e Neal¹⁰ só desejam acordar suas almas ao redescobrir as paisagens norte-americanas.

O *road movie* apresenta, então, um tipo de história em que o personagem se transforma, se desenvolve ou se aprimora no curso da viagem. Assim como a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro e o *Neuer Deutscher Film* alemão, o Filme de estrada está ligado ao desenvolvimento do cinema moderno que busca romper com o cinema clássico. Se a estrutura narrativa clássica é composta por início, desenvolvimento da história e fim, o Filme de estrada se caracteriza por exatamente não realizar o fechamento. A história continua na estrada, ou seja, os filmes tratam do buscar e do não chegar. “Road movies protagonists often choose perpetual movement even as the films discourse ends”¹¹ (LADERMAN, 2002, p. 30).

⁹ Nome que se deu ao movimento de jovens escritores e poetas norte-americanos que contestavam os valores, padrões e modo de vida da sociedade materialista dos Estados Unidos, no final dos anos 1950 e início dos 1960. Seus expoentes são Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac, que cultuavam a vida nômade, a celebração da não conformidade, a criatividade espontânea e a fluidez do jazz. O movimento *beat* é considerado o embrião do movimento hippie e é, também, pertencente ao movimento da contracultura.

¹⁰ *On the road* tem mais de uma versão publicada. Em cada uma delas, o autor Jack Kerouac dá nomes diferentes aos dois principais personagens que são inspirados nele e no colega de viagem Neal Cassady. Neste trabalho, utilizam-se os nomes reais dos personagens como estão na versão *On the road: o manuscrito original* (2009).

¹¹ “Protagonistas de Filmes de estrada frequentemente escolhem o movimento perpétuo, mesmo quando o discurso do filme termina” [tradução nossa].

Segundo o diretor Walter Salles (2007), no artigo “Anotações sobre road movies”, no que diz respeito à forma de arquitetar uma história, os Filmes de estrada não podem seguir a estrutura tradicional dos três atos que, segundo o cineasta, caracteriza a maioria dos roteiros tradicionais. “Para começar, *road movies* são raramente guiados por conflitos externos. Os conflitos que consomem os seus personagens são basicamente conflitos interiores” (SALLES, 2007). Para Salles, os Filmes de estrada se tornam, assim, mais interessantes porque a crise de identidade do protagonista acaba refletindo a crise de identidade de uma cultura, de um país.

1.1. Iconografia básica

Após uma breve consideração acerca da trajetória histórica e conceitual do *road movie*, cabe destacar aqui outras características relacionadas à iconografia básica, à narrativa e aos procedimentos técnicos referentes ao modelo estadunidense, de acordo com alguns dos pesquisadores do gênero cinematográfico.

Para Laderman (2002), um Filme de estrada pode ser identificado a partir da fórmula iconográfica: automóvel, *highway* (no português, estrada – pelo menos em uma benevolente tradução comparativa) e paisagem. Basicamente falando, o Filme de estrada seria sobre *dirigir*. Samuel Paiva (2011) resume o argumento de Walter Moser (2008) sobre algumas das matrizes que envolvem o Filme de estrada:

Imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada; uma iconografia relevante do veículo e da infra-estrutura que o faz funcionar; paisagens abertas, com poucas marcas de civilização; um protagonista em exílio acompanhado de uma segunda pessoa com quem forma um casal pelo menos durante uma parte do caminho; uma sequência narrativa com três momentos de intensidade: pegar a estrada, estar na estrada, pegar a estrada novamente (MOSER, 2008, pp.7-30 *apud* PAIVA, 2009, pp. 3-4).

Dentre os ícones visuais, o primeiro seria o próprio veículo¹². Carro, motocicleta, caminhão, bicicleta, ônibus, seja qual for o meio de transporte, este é o elemento principal juntamente com a estrada. A estrada é o ambiente onde se passa a história, onde a trama central acontece. A relação interdependente carro/estrada é também um elemento que distingue o Filme de estrada de outros filmes com carros, como os filmes de corrida automobilística ou os que envolvem perseguição em automóveis, por exemplo.

No artigo “Dimensões transculturais do gênero audiovisual – argumentos para uma pesquisa sobre o Filme de estrada”, Samuel Paiva (2008) afirma que o automóvel, antes de significar a aquisição de bens e *status*, vincula-se a um ideal de liberdade e permanente transformação. A estrada, em vez de conduzir a algum lugar, significaria a possibilidade de fugir de espaços inscritos segundo a lógica da civilização industrial, sobretudo das grandes cidades e das metrópoles – que é o apogeu do acúmulo capitalista. Assim, cruzar as linhas de um estado ou de um país seria deixar o familiar para trás, se aventurar no novo e no desconhecido.

Laderman (2002) aborda a estrada como um elemento essencial da sociedade e história norte-americanas, mas também a considera um símbolo universal do curso da vida, do movimento, do desejo e da sedução da liberdade e do destino. Assim como a roda, a invenção da estrada expressaria nossa distinção como humanos. A estrada nos asseguraria com direção e propósito. Mas ela também pode provocar ansiedade: nós pegamos a estrada, mas ela também nos pega.

Um Filme de estrada pode promover espaço pronto à exploração de tensões e crises de momentos históricos que acontecem durante sua produção. Momentos chave na história do Filme de estrada tendem a acontecer em períodos de declínios e deslocamentos, como a Grande Depressão, ou em períodos em que ideologias dominantes geram fantasias de escape e oposição, como no final dos anos 1960, nos Estados Unidos, por exemplo. Nesse sentido, para Walter Salles (2007) e Laderman, dentre outros aqui mencionados, a obra que define o Filme de estrada moderno é *Sem destino*, de Dennis Hopper. O filme, de acordo com Salles, é, antes

¹² Todo veículo apresenta um ‘cinema’ acoplado à sua estrutura que são os retrovisores – janelas em que se enquadram a paisagem, os personagens, a estrada e o próprio veículo. Forte elemento metalinguístico e técnico para o gênero.

de tudo, um manifesto sobre o fim da inocência de um país e a implosão do sonho americano durante a Guerra do Vietnã.

No Filme de estrada, a viagem propriamente dita é o foco principal da narrativa. Ao longo dessas jornadas, algumas temáticas se desencadeiam. Em seus subtemas, os Filmes de estrada confrontam e representam questões como nacionalidade, sexualidade, gênero, classe e etnia. Por se tratarem de narrativas com finais abertos, os Filmes de estrada também refletem uma procura. O deslocamento dos personagens serve simultaneamente como tentativa de escapar do mundo onde vivem e de desenhar outros mapas, de prescrever novas rotas, de descobrir novos territórios.

Nos Filmes de estrada, a viagem empreendida pelos personagens principais pode exprimir sentidos diferentes: marginalidade, fuga, descoberta da identidade, recomeço, errância. Cada viagem pode trazer um entendimento mais aprofundado que somente o deslocamento geográfico entre um espaço e outro permitiria.

O *road movie* também explora as fronteiras (o *status quo* das convenções) e, de uma perspectiva cultural crítica, o Filme de estrada questiona: o que significa exceder as fronteiras, transgredir os limites da sociedade? Mapeando as experiências excessivas – sejam físicas, espirituais ou emocionais – daqueles que fazem a jornada, os Filmes de estrada também personificam a estrada de excessos, ao invés da estrada prática e funcional: viajar por viajar, viagem como um fim em si mesma.

Na estrada, os personagens podem mudar, podem ser e representar outros papéis que aqueles convencionais, anteriores à jornada. Esta característica certamente é muito influenciada pelos personagens de *On the road*, em que as relações de amizade, amor e trabalho são construídas a partir dos encontros e acasos na estrada, uma vez que a estrada representa um espaço aberto para as transformações.

A relação entre modernidade e tecnologia organizou repetidamente a estrada na narrativa do filme. De acordo com Laderman (2002), o *road movie* é definido por seu repetido posicionamento de valores conservadores e desejos rebeldes sempre desconfortáveis, mesmo dialeticamente despolitizados. Como resultado, o Filme de estrada tem trabalhado repetidamente, primeiro, para se posicionar em oposição a

dois mitos centrais e contrastantes da ideologia norte-americana, que são o individualismo e o populismo; e segundo, para usar a estrada para imaginar uma cultura de nação, no espaço entre o deserto do faroeste e as costas do leste – as duas como uma fantasia utópica de coerência nacional e homogênea, ou como um pesadelo distópico da diferença social e políticas reacionárias. Como afirma Salles:

Pelo fato de que *road movies* procuram registrar a transformação interna dos seus personagens, a maioria dos filmes que pertence a esse gênero não é sobre aquilo que pode ser verbalizado, mas sobre aquilo que deve ser sentido – sobre o invisível que complementa o visível. Nesse sentido, *road movies* contrastam drasticamente com os filmes comerciais contemporâneos – aqueles em que ações são criadas a cada três minutos para segurar a atenção do espectador. Em Filmes de estrada, um momento de silêncio é geralmente muito mais importante do que a ação mais elaborada (SALLES, 2007).

O elemento iconográfico da paisagem surge, assim, no Filme de estrada, não somente como um enquadramento composto para as ações da trama. A paisagem aberta e vasta apresenta um alargamento de horizontes para os personagens que buscam a estrada. Esses espaços expansivos trazem, mais uma vez, elementos do faroeste, pois acabam por articular questões como fronteiras, diferenças entre urbano e campo, natureza e civilização.

Quanto à visualidade, a relação entre o Filme de estrada e o faroeste, para Laderman (2002), parte também da percepção do deserto como um espaço privilegiado, um lugar vazio onde as imagens se desvanecem em um horizonte inalcançável. Daí porque nesses filmes são privilegiados os movimentos de câmera, como *travelling* e panorâmicas.

Muitas vezes, os Filmes de estrada promovem uma saída para nossos excessos, provocando nosso desejo por emoção e mistério. O horizonte se torna duplamente auspicioso e sinistro. Excedendo as fronteiras da cultura, a estrada acaba por representar o desconhecido. A estrada é o caminho da vida e a vida é a estrada. As duas afirmações estão presentes ao longo do texto de *On the road*, numa bela e simples definição de Kerouac (2009).

Portanto, pode-se entender o Filme de estrada a partir de seus elementos semânticos, aqueles que o distinguem e que realmente são vistos na tela, assim

como por seus elementos narrativos (temáticas, enredos). A análise pode ser feita a partir de suas convenções visuais (escolhas técnicas, como tipo de planos e enquadramentos) e, ao mesmo tempo, da própria *mise-en-scène*¹³. Assim, algumas características podem esclarecer sobre o *road movie*:

1. A viagem e o caminho fazem muita diferença;
2. Essa viagem não é somente física, transportando personagens de um espaço a outro; é também uma viagem mental, psicológica, que influencia a consciência dos personagens;
3. O personagem que viaja é normalmente uma pessoa fora da sociedade – estrangeiro, marginal, rebelde etc.;
4. A viagem está ligada a uma crise de identidade; a estrada se transforma, assim, em um divã, um espaço para descobertas e mudanças;
5. Personagens encarnam a contracultura (influência *beat*), buscando fugir da cultura dominante, hegemônica;
6. A presença dos automóveis, elementos decisivos do gênero, que também fazem parte da evolução industrial norte-americana.

Paiva (2008) confirma alguns dos elementos acima, mas lembra que essas características são relacionadas ao contexto estadunidense e que, ao se referir a obras produzidas em outros países, há que se abrir para novas dimensões de sentido. Dessa forma, para se entender as possíveis particularidades do Filme de estrada no cinema produzido na América Latina, é importante apontar algumas considerações sobre a trajetória do cinema realizado no continente latino-americano – conforme visto a seguir.

* * *

¹³ Tomando-se *mise-en-scène* da forma como David Bordwell (2008) a considera, em seu *Figuras traçadas na luz*.

Capítulo 2 – CINEMA LATINO-AMERICANO

“Viajar es volverse mundano / es conocer otra gente / es volver a empezar. Empezar / extendiendo la mano, aprendiendo del fuerte, es sentir soledad.”¹⁴

(Gabriel García Márquez, escritor colombiano).

Pode-se dizer que no fim do século XIX, com os processos de independência, a América Latina deixou de ser colônia para continuar como “periferia” da Europa e dos Estados Unidos. Periferia, no caso, implicando a manutenção de uma relação de dependência. Nesse sentido, como na história oficial, o cinema seguiu a mesma ordem: foi inventado na França e nos Estados Unidos e apareceu na América Latina como mais uma importação estrangeira.

A trajetória do cinema latino-americano vai sofrer essa influência, de uma forma ou de outra, até meados do século XX, quando, também acompanhando as mudanças em torno da narrativa cinematográfica propiciada pelo Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, vai consolidar, em especial nos anos 1960, uma postura de busca mais forte por um cinema autoral e, sobretudo, de ação política. Projeto que vai sofrer resistência e reconfigurações na década seguinte, culminando em narrativas fragmentárias e de questionamento da própria questão identitária latino-americana.

Assim, após a primeira projeção dos irmãos Lumière, em Paris, em dezembro de 1895, o cinematógrafo atravessou o Atlântico seis meses depois, em 1896. A primeira sessão pública latino-americana do cinematógrafo, devidamente comprovada, segundo Paulo Paranaguá (1985), em seu livro *Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood*, aconteceu no Brasil, no Rio de Janeiro, dia 8 de julho de 1896. Os países seguintes foram: Argentina e Uruguai, ambos no mesmo dia, em 18 de julho de 1896; México, em 14 de agosto de 1896; Chile, em 25 de agosto de 1896; Guatemala, em 26 de setembro de 1896; Cuba, em 24 de janeiro de 1897.

¹⁴ Viajar é tornar-se mundano / é conhecer outra gente / é voltar a começar. / Começar / estendendo a mão, aprendendo com o forte, é sentir solidão [tradução nossa].

Paranaguá afirma que a introdução do cinematógrafo na América Latina confirma que o subcontinente se encontrava integrado ao sistema capitalista internacional, em forma subordinada, dependente.

O cinema representa a eclosão da revolução industrial no domínio da diversão pública. Contudo, desenvolveu-se inicialmente na escala reduzida de uma atividade artesanal, tanto em termos de exibição como de produção. Essa fase se estendeu na América Latina durante um período bem maior que nas cinematografias desenvolvidas, hegemônicas (PARANAGUÁ, 1985, p. 11).

Esse elemento artesanal, na opinião de Paranaguá, é uma característica da cinematografia latino-americana que começa no cinema mudo, passa pela inauguração do sonoro e só será alterada a partir das décadas de 1950 e, em especial, em 1960. O autor ainda destaca outra característica que seria a marca registrada da nossa cinematografia subdesenvolvida, periférica, dependente e ciclicamente em crise: o eterno recomeçar.

Os cineastas latino-americanos tentam recriar condições de produções em nível artesanal, mas perdem quase sempre a batalha ao chegarem ao mercado, unificado em escala nacional somente pelo e para o produto estrangeiro (PARANAGUÁ, 1985, p. 25).

Paranaguá concorda com Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, quando este afirma que as cinematografias da América Latina não tiveram força própria para escapar ao subdesenvolvimento, ao poderio das grandes nações ricas e desenvolvidas. Assim, Salles Gomes (2001) define o cinema brasileiro como subdesenvolvido:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe, o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (SALLES GOMES, 2001, p. 85).

Segundo Jorge Ruffinelli (1998), em *Notas para un viaje imaginario*, com a conquista do sonoro, o cinema latino-americano das décadas de 1940 e 1950 explorou possibilidades graças a dois padrões: o de Hollywood, monopolista, que provia a técnica, e o Europeu, de índole intelectual, cada vez mais influente. Assim, muitos diretores latinos passaram de técnicos (Hollywood) a autores (estilo europeu). Os dois modelos foram importantes e, ao mesmo tempo, contrastantes para o cinema da América Latina.

O modelo de Hollywood predominou, principalmente, durante os anos de 1940 e 1950. Nesse período, a América Latina produzia um cinema de estúdios, de indústria incipiente, de salas comerciais, de galãs e divas, mas também viu surgir, gradativamente, a cinefilia, através do espaço para o cinema fora do circuito comercial (também chamado de “filme autor” ou “independente”), que começou a ser conquistado por meio dos cineclubes, cinematecas, revistas e/ou seções especializadas e das Universidades (através de cineclubes, promoção de mesas redondas, ciclos de releituras e crítica oral).

Getino (2007) destaca, de fato, que ainda não se pode falar sequer de indústrias cinematográficas na América Latina, mas simplesmente de tipos de atividade produtiva em matéria de cinema. Tais indústrias contaram, por sua vez, com complexos sistemas de promoção (academias de artes cinematográficas, festivais locais ou internacionais, publicações especializadas), conseguindo, em seus melhores momentos – entre 1930 e 1950 –, desenvolver seu próprio *star system*. “Este modelo de produção, baseado principalmente no de Hollywood, serviu para lançar em escala regional – e, em alguns casos, mundial – filmes e figuras da cultura latino-americana” (GETINO, 2007, p. 26).

Esse processo foi intenso primeiramente no triângulo formado por México, Argentina e Brasil – países que despontaram uma indústria e que têm em sua história um corpo impressionante de trabalho realizado. Segundo Getino, nesses países foram realizados grandes investimentos em estúdios de filmagem e de som, e em laboratórios cinematográficos, o que possibilitou o aparecimento de verdadeiras fábricas de filmes dedicadas a executar projetos integrais de produção,

desde o desenho inicial do roteiro até a fabricação das cópias para a comercialização nas salas de cinema¹⁵.

Mas, se Hollywood podia oferecer a técnica, seus conteúdos e ideologia estavam cada vez mais longe dos interesses latinos. A mesma “imagem” dos latino-americanos no cinema de Hollywood havia sido e seguiu sendo produto do racismo, do medo e da incompreensão, segundo Ruffinelli (1998, p. 53).

Assim, o divórcio de Hollywood e sua visão de mundo aconteceu com o Novo Cinema dos anos 1960. A descoberta do Neorrealismo Italiano pelos cineastas latino-americanos nessa época teve um grande papel na construção dessa nova fase. Com esse novo modelo europeu de cinema, os latinos aprenderam que poderiam construir realidades de arte ou referir-se às realidades cotidianas, transformando a arte cinematográfica em um veículo de expressão cultural, filosófico, ideológico e político.

O cinema de Hollywood estava carregado de ideologia, mas o que existia por detrás era uma indústria ditada pelos donos do meio, dos estúdios: os produtores. O Neorrealismo, com sua abordagem temática da realidade circundante, com seu dispositivo de “desteatralizar” o cinema, buscando atores não-profissionais e convertendo à rua (entre outros motivos, por imperativo econômico) em sua própria cenografia, foi um exemplo oportuno para todos aqueles potenciais “autores” latinos politicamente inquietos que, ao fim, encontravam uma maneira de fazer cinema com os temas e recursos próprios da realidade. “Um cinema de artistas pobres”, como bem definiu Ruffinelli (1998, p. 52).

Durante a década de 1960, a Europa também exibiu à América Latina outros ricos exemplos de paradigmas que poderiam ser influenciadores da nossa cinematografia, como a *Nouvelle Vague* francesa e uma boa parte do cinema italiano existencial – principalmente o realizado por Michelangelo Antonioni (1912-2007) –,

¹⁵ Dentre os 12.500 filmes produzidos entre 1930 e 2000, na América Latina, 5.500 correspondiam ao México (45% do total), 3.000 ao Brasil (25%) e 2.500 à Argentina (20%). Desse modo, 90% da produção de filmes em uma região com mais de 400 milhões de habitantes concentrou-se em apenas três nações, correspondendo os 10% restantes a mais de 20 países e, de modo particular, apenas aos que decidiram desenvolver políticas para a própria produção industrial de imagens. (Cf. GETINO, 2007).

que “mostró que se podía politizar al cine indirectamente, sin escamotear el intimismo de suas historias”¹⁶ (RUFFINELLI, 1998, p. 52).

Para o autor, o cinema dos anos 1960 deparou-se com a possibilidade de que indivíduos poderiam representar classes sociais em que a discussão classista podia advertir-se na alienação ideológica da burguesia. De tal modo que filmar histórias de burgueses não era necessariamente fazer um cinema burguês: poderia ser também uma desmistificação da burguesia.

Todo dependía del punto de vista, del análisis de esa clase social, de la intención del guión. Visconti, Fellini, Antonioni, Bergman, Godard, todos cabían en la renovación fascinante del cine de la época. Y una película seductora como *Sin aliento* fue suficiente para animar a los cineastas latinoamericanos a quitarle el trípode a la cámara, a tomarla en sus brazos (como un instrumento, como un arma), dándole una vida inexplorada e inesperada a las imágenes¹⁷ (RUFFINELLI, 1998, p. 52).

Ao longo da década de 1960, o cinema latino-americano começou a ser chamado de Novo Cinema, justamente porque seus valores começaram a se opor aos estabelecidos nas décadas anteriores. Esse cinema encontrou espaços além dos tradicionais e, mais do que nunca, substituiu a sala comercial por aquelas de festivais, cinematecas e cineclubes.

Um importante espaço para os pensadores e cineastas do Novo Cinema latino-americano foi o Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar de 1969 (Chile), que contou com uma importante mostra geral, internacional e coletiva deste movimento iniciante. O Festival começou com uma dimensão nacional e amadora, em 1963, e seguiu internacionalizando-se a cada ano. Em 1967, recebeu 40 participantes de nove países, incluindo Glauber Rocha (1939-1981), Nelson Pereira dos Santos (1928-), Humberto Solás (1941-2008), Leopoldo Torre Nilsson (1924-

¹⁶ “Mostrou que se poderia politizar o cinema indiretamente, sem escamotear o intimismo de suas histórias” [tradução nossa].

¹⁷ “Tudo dependia do ponto de vista, da análise dessa classe social, da intenção do roteiro. [Luchino] Visconti, [Federico] Fellini, [Michelangelo] Antonioni, [Ingmar] Bergman, [Jean-Luc] Godard, todos cabiam na renovação fascinante do cinema dessa época. E um filme sedutor como *Acosado* [*À bout de souffle* – França – 1959, de Godard] foi suficiente para animar os cineastas latino-americanos a tirar do tripé a câmera, tomá-la em seus braços (como um instrumento, como uma arma), dando uma vida inexplorada e inesperada às imagens” [tradução nossa].

1978), Miguel Littin (1942-), Octavio Getino (1935-2012) e Jorge Sanjinés (1937-), dentre outros. “Difícil es precisar dónde estuvo y qué empujó la génesis de un Nuevo cine que encontraba su ‘novedad’ en la coincidencia de varias cinematografías nacionales empeñadas en reconocer sus propias realidades sociales y políticas”¹⁸, define Ruffinelli (1998, p. 55).

Mas qual seria a importância do Festival de Viña del Mar de 1969? Para Ruffinelli, a resposta é simples: a presença de filmes extraordinários. *Valparaíso mi amor* (Chile – 1969), de Aldo Francia, *O chacal de Nahueltoro* (Chile / México – 1969), de Miguel Littin, e *Três tigres tristes* (Chile – 1968), de Raul Ruiz, foram fundadores, automaticamente, do Novo Cinema chileno. Segundo o autor, nunca antes nem depois um conjunto de filmes nacionais importantes como os renomados coincidiram em tal simultaneidade. E não só isso: no Festival ainda foram apresentados *Memórias do subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo* – Cuba – 1968), de Tomás Gutiérrez Alea; *Lucía* (Cuba – 1968), de Humberto Solás; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, (Brasil / França / Alemanha – 1969), de Glauber Rocha; *O sangue do Condor* (*Yawar mallku* – Bolívia – 1969), de Jorge Sanjinés, dentre outros 110 filmes. No mesmo ano e lugar, os chilenos fixaram a gênese do seu novo cinema e o festival implicou uma verdadeira eclosão de produções latino-americanas.

Outros antecedentes foram fundamentais para essa nova cinematografia latino-americana. Um deles foi a Escola Documentarista de Santa Fé (Argentina) e seu trabalho sobre o documentário, sob direção do cineasta Fernando Birri (1925-), a partir de 1956. Além disso, foi o primeiro encontro latino-americano convocado pelo Sodre, em Montevideu (Uruguai), em 1957, que contou com a presença do britânico John Grierson (1898-1972) e de latino-americanos, como Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, Jorge Ruiz (1924-2012), Jorge Sanjinés e Patricio Kaulen (1921-1999). Anos mais tarde, em 1965, e também em Montevideu, um novo encontro de cineastas do subcontinente culminou em três prêmios: para o documentário *Viramundo* (Brasil – 1965), de Geraldo Sarno; a ficção *Pajarito Gómez*

¹⁸ “Difícil é precisar onde esteve e o que originou a gênese de um Novo Cinema que encontrava sua ‘novedade’ na coincidência de várias cinematografías nacionais empenhada em reconhecer suas próprias realidades sociais e políticas” [tradução nossa].

(Argentina – 1965), de Rodolfo Kuhn; e o experimental *Carlos, cineretrato de un vagabundo* (Uruguai – 1964), de Mario Handler.

Por fim, o Novo Cinema Latino-americano teve, desde os anos 1960, outra plataforma importante: o Festival Internacional de Havana que também se assumia como um respaldo ideológico da existência da própria Revolução cubana. É tão impossível explicar esse Novo Cinema dissociado da Revolução cubana, como também os movimentos populares, operários e estudantis que constituíram sua própria utopia a partir da mesma Revolução. Todos eles sofreriam:

las feroces represiones policiales y militares en diferentes países de América Latina, hasta desembocar en las dictaduras sudamericanas de los años 1970 y en las crisis globales (deuda externa) de los años 1980 y 1990, que dejaron al cine, industria cara, sin apoyos estatales y sin mercados internacionales¹⁹ (RUFFINELLI, 1998, p. 57).

Assim como o exemplo da Revolução cubana ajudava a manter um espírito de rebeldia social e política, a realidade da América Latina proporcionava os temas urgentes para o cinema. Segundo Ruffinelli, o maior exemplo desse período é o filme *A batalha do Chile* (*La batalla de Chile* – Cuba / Chile / França – 1977), de Patricio Guzmán.

O Novo Cinema latino-americano também teve linhas de tensão simultâneas, às vezes coincidentes, outras incompatíveis: como na questão envolvendo o cinema comprometido e militante, por um lado, e, de outro, o cinema existencial, de inspiração europeia que, em alguns exemplos, mostrava a alienação do velho continente. Nesse contexto duas fórmulas podem resumir os vetores do cinema latino-americano dos anos 1960: vidas solitárias ou solidárias; a visão existencial e a política. Como destaca Ruffinelli, essas duas vertentes funcionavam como esquema e síntese: às vezes, convergiam numa mesma direção ou chocavam-se como opostos inconciliáveis.

¹⁹ “as ferozes repressões policiais e militares em diferentes países da América Latina, até desembocar nas ditaduras sul-americanas dos anos 1970 e nas crises globais (dívida externa) dos anos 1980 e 1990. [Aspectos que] deixaram ao cinema [do subcontinente], uma indústria cara, sem apoios estatais e sem mercados internacionais” [tradução nossa].

El gran predominio de la urgencia político-social del ‘Nuevo cine latinoamericano’ tuvo como resultado estético y representacional una marca de identidad: la desaparición del individuo como personaje, y hasta del personaje como entidad necesaria a la película. En un comienzo, el del individuo fue sustituido gradual, sutil o súbitamente, por el rostro colectivo de ‘otro’ personaje: el pueblo, las masas, la colectividad, las clases sociales²⁰ (RUFFINELLI, 1998, p. 61).

Esse foi um cinema que evitou o protagonismo individualista. A identidade protagonista dos atores devia necessariamente fazer parte de uma coreografia coletiva. Segundo o autor, isso aconteceu tanto nos filmes diretamente políticos, como nos intimistas e existenciais, cujo intimismo não desembocava na construção de uma subjetividade, mas, sim, na expressão de um estado, de uma classe social, de uma época. Na mesma medida em que se foi abandonando os protagonistas individuais e os heróis, cujo desenvolvimento diegético pedia na tela primeiros e médios planos – tão característicos do cinema das décadas anteriores –, o Novo Cinema se converteu em um cinema de planos gerais, dando uma visão larga e ampla da coletividade.

Para Ruffinelli (1998), os últimos personagens individuais desse cinema em transformação foram Sergio, em *Memórias do subdesenvolvimento*, e as três Lucías, de *Lucía*, ambos transparentes sobre as individualidades de seus protagonistas, nos quais se refletiram os diferentes estados sociais de seu país (Cuba).

A década de 1960, segundo Ruffinelli, ainda produziu no cinema latino-americano o que Baudelaire chamava de *frisson nouveau*. Aquele estremecimento novo significou, em sua época, uma revitalização necessária. O lema de Glauber Rocha – “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” – assumido pelo cinema da América Latina nos anos 1960, para Ruffinelli, tem a força das definições incontestáveis e, com efeito, a época entendeu e empunhou o cinema como uma arma de transformação.

Para o setor mais comprometido dos anos 1960, o cinema latino-americano formou parte dos instrumentos de mudança e estava cada vez mais distante do

²⁰ “O grande predominio da urgência político-social do ‘Novo cinema latino-americano’ teve como resultado estético e representacional uma marca de identidade: o desaparecimento do indivíduo como personagem, e até do personagem como entidade necessária para o filme. No começo, o indivíduo foi substituído gradual, sutil ou subitamente por um rosto coletivo de ‘outro’ personagem: o povo, as massas, a coletividade, as classes sociais” [tradução nossa].

modelo de Hollywood. A ideia era produzir um cinema diferente, nem de entretenimento, nem de evasão; o cinema devia servir à conscientização sobre os problemas da pobreza e da exploração da América Latina e sobre a política entreguista e antipopular de suas classes governantes. Oposto a Hollywood, surgia, assim, um cinema imperfeito, termo de García Espinoza; uma dialética do espectador, nas palavras de Gutiérrez Alea; um cinema junto ao povo, ideia de Sanjinés; um cinema liberação; um terceiro cinema, como afirmaram Solanas e Getino, respectivamente. Esse ideal da politização radical contra as políticas culturais e imperiais dos Estados Unidos colocou o cinema da América Latina no Terceiro Mundo, com todas suas desvantagens e virtudes, segundo Ruffinelli (1998, p. 68).

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema latino-americano protagonizou uma continuidade sem grandes mudanças. Sem dúvida, o contexto sociopolítico na América Latina não era o melhor para o fortalecimento de uma indústria (ou de uma atividade artesanal ou amadora) que tem grandes custos de insumos e equipes, e tinha requerido historicamente apoios estatais e créditos bancários. As grandes ditaduras militares do Cone Sul e a progressiva aparição do tema da dívida externa no continente foram mais freio que impulso para uma arte ainda jovem para esses países.

No aspecto industrial, a brecha entre o cinema dispendioso, de efeitos especiais e espetacularidade (estadunidense) e o nosso cinema pobre foram se acentuando. Enquanto, nos Estados Unidos, alguns filmes tinham orçamentos próximos a 100 milhões de dólares, na América Latina fazia-se bom cinema com cifras entre um quarto de milhão e um milhão de dólares – um custo de produção entre 100 e 400 vezes menor. Ruffinelli esclarece que esta é uma prática válida de cinema, mas esses filmes permaneceram dentro das fronteiras, sem salas comerciais, contando com seus limitados mercados nacionais, viajando quase incógnitos a festivais do mundo, sem alcançar a difusão dos filmes das “ligas maiores”, como define o autor. Contudo, se os anos 1970 e 1980 permaneceram sem novas propostas, essa também foi uma época de maturação do cinema latino-americano e da produção de algumas dezenas de filmes notáveis.

2.1. Características contemporâneas

Para Angela Prysthon (2005), em *Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo*, o cinema latino-americano parece, assim como a maioria das manifestações artísticas desde o final da década de 1980, querer dar conta de uma natureza nômade mais acentuada. Pois, se as viagens e as experiências cosmopolitas sempre fizeram parte da construção da experiência e da identidade humanas, elas se tornam uma expressiva marca da contemporaneidade, bem como a fragmentação dos processos políticos e sociais de construção desse caráter identitário.

Como sugere Getino (2007), referir-se à existência de um cinema latino-americano é recorrer a um termo generalizante que ajuda a delimitar o vasto território; da mesma forma como quando se fala de cinema europeu. Em ambos os casos, fala-se de cinematografias diversas e assimétricas, unidas somente pelo fato de serem produzidas num mesmo espaço continental. Ou seja, sugere-se que exista, por trás da diversidade, uma pertença identitária comum ou próxima do comum que mereça ser examinada. No caso das cinematografias de origem latino-americana, as afinidades são maiores, porque representam aquelas originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns, afirma Getino que, por isto mesmo, prefere o termo *cinematografias latino-americanas* ao *cinema latino-americano*.

Considerando as defasagens existentes na questão do desenvolvimento industrial, capacidades produtivas, mercados locais e internacionais, políticas e legislações de incentivo e contextos econômicos e socioculturais, seria mais adequado referir-se ao conceito de cinematografias latino-americanas, pois o uso do plural expressa com maior exatidão a multiplicidade de situações em que se encontra o cinema na América Latina (GETINO, 2007, p. 25).

A editora da revista uruguaia *33 Cines*, Mariana Amieva (2009), reitera a questão, ao afirmar que na América Latina não existe um cinema ou dois cinemas, mas, sim, muitos cinemas possíveis. Segundo Amieva, o que pode ser entendido

como o atual cinema latino-americano passa por uma investigação da construção da ideia de um cinema nacional.

Amieva defende que o cinema latino-americano é, muitas vezes, reconhecido sob o símbolo de gênero de cinematografia nacional, assim classificado para ser etiquetado, vendido e consumido em festivais etc.. Para ela, antes de se tratar dos vestígios identitários que falem das características das nações que se veem refletidos nesses cinemas, o que se encontra hoje, ao falar do cinema da América Latina, são fórmulas dos distribuidores de cinema de buscar visibilidade e sua necessidade de colocar rótulos que ajudem a vender os produtos. Amieva cita o Novo Cinema argentino como exemplo:

Esa nueva camada de directores que no suelen reconocerse como parte del colectivo, sí se sirven de la marca de origen que les ha permitido tener una puerta de acceso privilegiada al circuito de festivales y de allí, a los mercados donde vender sus películas y conseguir financiamiento²¹ (AMIEVA, 2009, p. 10).

Amieva questiona se não seria raso conceituar uma cinematografia somente por aquilo que lhe pertença por origem, pois não há como integrar todas as produções audiovisuais de um país em um mesmo corpo, sem que se façam distinções de formatos, durações, gêneros, qualidades, vigências. Segundo a autora, estudar as características particulares do cinema latino-americano permite fazer leituras transversais que se relacionem com os estudos pós-coloniais, para se retomar a questão do cinema de terceiro mundo, do problema de gênero e que possibilitem que o conceito de cinema latino-americano seja organizado em categorias de análises menos arbitrárias que o seu estado-nação.

De acordo com Miriam de Souza Rossini (2001), em seu artigo “O que mostramos de nós? A América Latina nas telas”, quando diretores de outros países nos retratam, eles acabam por criar espaços imaginários, ressaltando os mesmos elementos: cidades pobres, velhas, paradas no tempo, sem qualquer traço de modernidade, em contraste com as cidades do primeiro mundo. “Já o povo latino,

²¹ “Essa nova camada de diretores que não sabem se reconhecer como parte do coletivo, e se servem da marca de origem que lhes permitem ter uma porta de acesso privilegiada ao circuito de festivais e, dali, aos mercados onde vendem seus filmes e conseguem financiamentos” [tradução nossa].

além de pobre e atrasado, era analfabeto, supersticioso, sensual e indisciplinado” (ROSSINI, 2001, p. 17). Assim, um cinema latino-americano ajuda a construir um imaginário sobre o que é a América Latina e o que são os latino-americanos. Mas, ao analisar os filmes *O beco dos milagres* (*El callejón de los milagros* – México – 1994), de Jorge Fons, *Guantanamera* (Cuba / Espanha / Alemanha – 1995), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, e *Central do Brasil* (Brasil – 1998), de Walter Salles, o resultado não se mostra muito distante do olhar estrangeiro: basicamente o que se mostra são os traços do subdesenvolvimento, do exotismo e da não-modernidade.

No entanto, quando se olha para os filmes produzidos por latino-americanos, vê-se que também a forma como nos representamos coincide, na grande maioria das obras, com aquele olhar do “outro” sobre nós. Somos sociedades estratificadas, de desenvolvimento desigual, com pobreza e riqueza convivendo juntas, mas nem sempre estas representações cinematográficas feitas sobre a cultura e o espaço latino-americanos são suficientemente problematizadas, ou apresentadas, pela nossa cinematografia (ROSSINI, 2001).

Pesquisar o que mostramos de nós mesmos, segundo a autora, é uma importante questão, pois se as imagens contribuem para a construção de uma representação identitária sobre um povo, elas precisam também ser indagadas, questionadas, pois, afinal, o que elas dizem sobre nós? Como nos construímos? Sobre a importância de se responder a questões como essas, Rossini afirma que “sim, nós somos aquilo mesmo que mostram de nós e aquilo que nós mostramos de nós” (ROSSINI, 2001, p. 18), pois na criação cinematográfica há processos puramente racionais (a confecção do roteiro, o gerenciamento da produção etc.), mas também tensões que trazem impressas as marcas de individualidades que a compõem e tornam-se mais visíveis. Afinal, as imagens captam mais do que os grupos gostariam de mostrar sobre si mesmos: captam o visível e o invisível das sociedades. Amieva (2009) trilha algum caminho de resposta: “el punto de partida de esta idea considera que el cine más que operar como un reflejo de las

características, las identidades o imaginarios nacionales, participa en su construcción”²² (AMIEVA, 2009, p. 13).

Assim, a conjuntura do cinema atual – aqui se contabiliza o período entre os anos 1990 até 2010 –, pós Novo Cinema, é peculiar e indefinida. Para Ruffinelli (1998), há dois fenômenos interessantes a respeito: primeiro, é que, sem ter chegado a um parricídio, o cinema latino-americano atual tem pouco a ver com o Novo Cinema dos anos 1960, no qual perdurou e se desenvolveu nas duas décadas seguintes; em segundo, as novas gerações não estão articuladas sobre uma prática nem uma estética de compromisso político ao modo de seus pais sessentistas – seus compromissos vão por outros caminhos, alguns minimalistas, até pós-modernos, abandonando os grandes relatos da modernidade para se concentrar outra vez na procura do alento narrativo ou experimental, próprio do cinema quando se iniciava.

De alguma maneira, esse cinema está fazendo com os anos 1960 o mesmo que os anos 1960 fez com os cineastas que os precederam. Os filmes latino-americanos produzidos entre os anos 1990 a 2010 não guardam relação nem de herdeiros ou parricidas com o cinema dos anos 1960. Simplesmente estão fazendo, à sua forma, um cinema diferente, mais perto de Hollywood ou do experimental do que alguma vez o dos anos 1960 pôde estar (RUFFINELLI, 1998, p. 70).

Outras cinematografias que viveram os impactos da política predominante nesses últimos anos foram a peruana, golpeada fortemente pela não aplicação da Lei de Cinema e os cortes orçamentários ao Concine, seu organismo cinematográfico; e a boliviana e a venezuelana, vítimas das crises econômicas e políticas que desde o final da década de 1990 envolveram os dois países. Não obstante, no caso da Venezuela, a recente lei de cinema prevê um possível crescimento na produção e no consumo cinematográfico nacional. Por fim, a Revolução cubana criou uma infraestrutura industrial dirigida pelo governo do país desde os anos 1960, assegurando, até 1990, uma produção permanente e sistemática a partir de seus próprios estúdios, laboratórios e pessoal técnico e artístico. Essa situação foi bruscamente interrompida após a queda do muro de

²² “O ponto de partida desta ideia considera que o cinema, mais que operar como um reflexo das características, das identidades ou dos imaginários nacionais, participa em sua construção” [tradução nossa].

Berlim e a implosão dos chamados países socialistas, como confirma Getino (2007): ela teve que se restringir a coproduções com outros países ou prestação de serviços a empresas estrangeiras.

Para Ruffinelli (1998), mesmo num novo século e novo milênio, o cinema latino-americano não se fez indústria, luta derrotado contra as inclemências nacionais, a insensibilidade estatal, a autonegação como um entretenimento nacional, a escassez de roteiristas e de atores profissionais, a ausência de uma memória fílmica coletiva e integral, as dificuldades de distribuição e tantas outras falências.

Nuestro cine seguirá haciéndose a costos financieros mínimos en comparación a otras cinematografías, pero a grandes costos de talento, esfuerzo y dedicación sin otra compensación que el placer, el amor por el cine. Porque a eso se restringe la producción cinematográfica. A un placer y a una necesidad²³ (RUFFINELLI, 1998, p. 83).

Não obstante, em mais de 100 anos tem acumulado uma experiência artesanal, com investidas industriais aqui e ali, todavia, com obras notáveis que ganharam apreço, prestígio e admiração. Sem dúvida, o nosso cinema latino-americano tem sido e seguirá sendo outro cinema, nem Hollywood, nem Europa, mas, como os demais, desejoso de narrar e se expressar.

A editora Deborah Shaw (2007) abre o livro *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the global market* descrevendo as características do cinema latino-americano de hoje. O primeiro destaque que a autora faz é que desde os anos 1990, o cinema latino-americano se transformou em termos de visibilidade e reconhecimento internacional. Segundo Shaw, os filmes latinos estão mais presentes nas telas das cidades do mundo, com destaque para as produções do México, Argentina, Brasil, Colômbia e Chile. Ela justifica, dizendo que isso se deve à quebra de recordes por parte de algumas obras latinas; à disponibilização de DVDs para locação e compra em sites como Amazon.com; e ao contínuo assédio de

²³ “Nosso cinema seguirá se fazendo a custos financeiros mínimos em comparação a outras cinematografias, mas a grandes custos de talento, esforço e dedicação, sem outra compensação que o prazer, o amor pelo cinema. Porque a isso se restringe a produção cinematográfica. A um prazer e a uma necessidade” [tradução nossa].

Hollywood a importantes diretores latinos, como Alejandro González Iñárritu (1963-), Guillermo del Toro (1964-), Alfonso Cuarón (1961-) e Walter Salles (1956-) – estes dois últimos com filmes analisados neste trabalho.

A combination of factors is behind this change in fortunes for films from Latin America, but in broad terms, directors and producers are more aware of the international market and have learned how to raise funds, create more audience-friendly films, and market their finished products²⁴ (SHAW, 2007, p. 1).

Outro fator central no processo de internacionalização do cinema latino-americano, para Shaw, se deve às coproduções e programas de incentivo e financiamento internacionais para diretores, filmes e, até mesmo, roteiros. Exemplos são o Instituto Sundance (EUA)²⁵, Rotterdam Film Festival (Alemanha) e Cannes (França). Há que se destacar que esse fomento também está acontecendo devido à maior presença de produtoras independentes dos próprios países latinos, como também à existência de filiais das grandes e tradicionais distribuidoras de cinema para a América Latina. Dessa forma, os diretores não precisam depender somente de práticas de incentivo fiscal ou iniciativas governamentais de seus países, como há muito tempo se sabe ser esta uma saída para a produção latina. Shaw ainda destaca o crescimento das escolas de cinema no subcontinente e um maior número de pesquisas e programas acadêmicos atentos aos filmes produzidos na América Latina.

Do outro lado da moeda, a pesquisadora lembra que se filmes do Brasil, México e Argentina circulam mais (até mesmo fora da América Latina), ainda existem países com a produção que raramente consegue sair de suas próprias fronteiras, como é o caso de Bolívia, Venezuela, Paraguai, Guatemala, Costa Rica, dentre outros. Mesmo os filmes latino-americanos que conseguem maior circulação ainda estão restritos às salas de cinema de arte ou festivais e programas de cineclube. Shaw enfatiza que a luta de filmes latinos versus *blockbusters* importados

²⁴ “Uma combinação de fatores está por trás dessa mudança em fortuna para os filmes da América Latina, mas em termos mais amplos, diretores e produtores estão mais atentos ao mercado internacional e aprenderam como conseguir financiamentos, como criar filmes para a audiência e como vender seus produtos finais” [tradução nossa].

²⁵ O ator e diretor Robert Redford (1936-) é o coordenador do Sundance e produtor executivo do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles (analisado nesta tese).

é outra questão a ser levantada quando se fala da produção contemporânea, pois não há como se comparar investimentos no orçamento, distribuição e mesmo números de bilheteria dos dois modelos que são regidos por mercados completamente distintos.

Shaw questiona o que é reconhecido pelo termo Cinema Latino Americano. Para a pesquisadora, o termo rende certa visibilidade aos países latinos (nos mercados de fora), mas também enfoca questões relacionadas à identidade nacional como uma marca de distinção.

Indeed, individual films may have little in common with each other and be made in countries that are geographically and culturally at some distance; it is, in fact, important to acknowledge that there are many forms of filmmaking coming from Latin America, with each direction employing a unique visual style and addressing specific themes²⁶ (SHAW, 2007, p. 4).

É consenso que o cinema latino-americano contemporâneo apresenta estilos, formas e realidades diversas. Para Shaw, em sua leitura de sucesso comercial no mercado global, os filmes latinos têm ponto em comum: uma consciência social, também encontrada no cinema dos anos 1960. Mas diferente dos filmes precedentes de caráter político explícito, os contemporâneos filtram este compromisso social (questões ligadas à injustiça social, corrupção de polícia e da política, pobreza etc.) por um foco pessoal, íntimo, de desenvolvimento de personagem. Para Shaw, outro valor diferenciado do cinema latino contemporâneo seria o compartilhamento entre os diretores do subcontinente dos valores de alta produção e uma ênfase em tramas de entretenimento.

A trajetória dessa produção cinematográfica latino-americana dos anos 1990 até 2010 pode ser considerada como peculiar e, até mesmo, indefinida, mas se pode reunir algumas características em comum – que, inclusive, serão guia para as futuras análises dos Filmes de estrada deste trabalho:

²⁶ “Com certeza, filmes individuais podem ter pouco em comum uns com os outros e podem ter sido feitos em países geográfica e culturalmente distantes; isso é, definitivamente, importante para o conhecimento de que existem muitas formas de filmar provindas da América Latina, nas quais cada direção utiliza um estilo visual diferente e fala de temas específicos” [tradução nossa].

1. Parricídio – rejeição ao cinema militante; o cinema latino-americano contemporâneo tem pouco da ideologia do cinema dos anos 1960;
2. Não existem movimentos políticos e, sim, caminhos pessoais, experimentais, próximos e longe de Hollywood;
3. Ainda não somos indústria, lutamos contra a insensibilidade estatal, mas já possuímos mão-de-obra especializada, como a existência de parcerias multilaterais, como o Ibermedia/ DOC.TV, por exemplo.
4. Se existe um compromisso narrativo, este se dá com o real, com o cotidiano;
5. Há, sim, filmes políticos, mas não panfletários; contraponto entre os filmes de Tomás Gutiérrez Alea: *Memórias do subdesenvolvimento* e *Guantanamera* que apresentam como o ponto de vista mudou com o passar dos anos;
6. Filmes intimistas, pessoais, que não querem julgar, contemplativos;
7. Temáticas sociais, mas de espaços interiores, mundo dos sentimentos, famílias partidas, disfuncionais, até alienadas – características presentes, por exemplo, em *E sua mãe também*, de Alfonso Cuarón;
8. Incidência do gênero Filme de estrada e de questões como nomadismo e errância;
9. Questão da família e classe média como tema recorrente no cinema argentino, mas com o uso do humor como estratégia para a crítica.

* * *

Capítulo 3 – RELATO MÍNIMO

“Cada um cobre com uma dose de afetividade tudo o que olha,
e ninguém vê as coisas como elas são,
mas como os desejos e os estados de alma o fazem ver.”

(Luis Buñuel, cineasta espanhol).

Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, México, Peru e Uruguai são os países produtores dos nove longas-metragens escolhidos para esta pesquisa. A ideia do presente capítulo e dos próximos dois é criar um mapa da produção dos Filmes de estrada latino-americanos, a partir das próprias obras e suas análises e, conseqüentemente, ressaltar suas principais características. Os nove filmes foram agrupados em três blocos, ou melhor, em três grandes orientações de direção nesta cartografia do gênero. Os elementos apontados como títulos destes capítulos não são características exclusivas nas análises dos filmes, mas são norteadores de uma primeira identificação de dados sobre narrativa, estética, política, registro e produção que se misturam, se repetem e se destacam nas obras.

Neste capítulo, “Relato mínimo” relaciona-se à narrativa. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, *Histórias mínimas* e *El viaje hacia el mar*, o ponto de partida das motivações dos personagens para suas viagens é mínimo. Nos três filmes, as tramas não pretendem grandes feitos nem trazem resoluções espetaculares, muito pelo contrário. As viagens fazem parte do dia-a-dia dos protagonistas, como o trabalho de análise do solo nordestino de José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; o cruzamento pelas estradas da Patagônia dos três personagens de *Histórias mínimas*; ou o simples desejo de se ver o mar pela primeira vez, em *El viaje hacia el mar*.

A princípio, pode parecer que nada acontece nesses filmes, mas as três tramas trabalham (cada uma à sua maneira) uma relação mais contemplativa com as imagens – o que, talvez, exija um pouco mais de tempo e atenção do espectador nessas três obras que se relacionam com personagens e tempos de narrativa de uma forma mais estendida. Outra relação interessante nesses filmes é o confronto do deslocamento físico com a relação humana. Seja no sertão nordestino, no deserto da Patagônia argentina ou saindo do interior em direção à costa do Uruguai,

as narrativas deixam em segundo plano as diversidades, extensões e/ou dificuldades geográficas da paisagem e da estrada para destacar o afeto e o humanismo entre os personagens.

Os “relatos mínimos” apresentados aqui por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, Carlos Sorín e Guillermo Casanova mostram a beleza muitas vezes esquecida do gesto mais simples, dos pequenos sonhos e realizações e, ao mesmo tempo, exigem do espectador outra relação com o tempo e as imagens. Esse “relato” traz um alento narrativo que destaca personagens em suas relações íntimas, cotidianas e banais, mas nem por isto, menos belas e complexas.

3.1. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Viajo porque preciso, volto porque te amo (Brasil – 2009), dirigido pelo cearense Karim Aïnouz e pelo pernambucano Marcelo Gomes, conta a história do geólogo José Renato (Irandhir Santos) que percorre o sertão nordestino a trabalho, pesquisando locais que serão inundados para a transposição de um rio. O filme acompanha o trajeto do personagem através das estradas e paradas e, ao longo do caminho, descobre-se realmente porquê e por quem ele viaja.

O projeto do filme começou no ano de 1999, quando os diretores tiveram a ideia de documentar feiras do interior do nordeste e adentrar o sertão que só conheciam por meio do cinema e do relato dos familiares. O primeiro resultado foi o documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (Brasil – 2004), com duração de 26 minutos, para a série 3X4, do projeto Rumos Cinema e Vídeo do Itaú Cultural. Passados dez anos e somente depois da estreia dos primeiros longas-metragens dos dois diretores – *Madame Satã* (Brasil / França – 2002) e *O céu de Suely* (Brasil / França / Alemanha – 2006), de Aïnouz, e *Cinema, aspirinas e urubus* (Brasil – 2005), de Gomes –, é que eles decidiram realizar um longa-metragem a partir de um roteiro ficcional que costurasse todo o material captado nas andanças – que duraram 40 dias.

As imagens documentadas (nos estados de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Bahia, Sergipe, Alagoas e, até mesmo, em Acapulco, no México; e em diferentes suportes, como 35mm, 16mm, digital, Super-8 e máquina fotográfica) foram montadas e remontadas no gênero Filme de estrada, protagonizado e dramatizado pela narração do ator Irandhir Santos. Aïnouz e Gomes optaram por não mostrar o personagem em momento algum e nós, espectadores, acompanhamos José Renato sertão adentro, por meio de sua voz e de suas imagens de estradas, paradas de caminhões, paisagens áridas e alguns sertanejos que ele encontra pelo caminho. O personagem-narrador faz o mesmo caminho dos diretores que afirmam que 70% das imagens do longa-metragem foram gravadas em 1999 e as 30% restantes foram realizadas em 2009, após o roteiro ficcional, segundo entrevista ao blog de Jean-Claude Bernardet (2010).

Um ruído de rádio inicia o filme, juntamente com os créditos e ao som da música “Sonhos” (composição e interpretação de Peninha), uma estrada noturna é iluminada por faróis, em uma imagem captada por um veículo em movimento. A música termina, o dia amanhece e aparecem a paisagem seca e o céu nublado. A voz começa a citar materiais de trabalho, como mochila, trena, cantil, transferidor, escalímetro, dentre outros, como numa checagem de itens para a viagem de trabalho. Na primeira parada, com a câmera posicionada dentro do carro, o geólogo anuncia sua vontade de voltar.

No segundo dia da viagem (contada pelo personagem), José Renato informa que a implantação do canal de água ligará a região de Xéxeu (Pernambuco) ao Rio das Almas (Bahia) e que sua viagem terá duração de 30 dias. Ele fala da localização, altitude, temperatura, do clima e tipo de terreno – mais uma vez catalogando informações. Começamos a viagem por meio do olhar e da descrição do trabalho de José Renato e da geografia por onde passa.

Depois de algumas imagens de casas simples no meio da paisagem árida, a câmera registra uma parede cheia de imagens de santos, ladeada por um casal de velhos. José Renato diz se tratar de Seu Nino e Dona Perpétua, os primeiros desapropriados da obra. Ao som de ruídos de rádio e canto de pássaros, José Renato conta que eles estão casados há 50 anos; nunca tiveram outra casa; nunca tiveram uma briga; e nunca dormiram uma noite longe um do outro. Quando o

homem sai do quadro, a voz completa: “Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi para ele voltar. Não quis filmá-los separados”.

Enquanto escutamos as anotações do geólogo, aparecem imagens de roupas numa cerca de arame farpado, balançando ao vento, e uma estrada movimentada de carros e caminhões, no fundo do quadro. Em seguida, imagens estáticas de rochas, cadernos, materiais e terra também aparecem, como provas do trabalho de coleta de dados e medidas de José Renato.

A estrada volta a ser enquadrada de dentro do carro, num entardecer, e a música “Morango do Nordeste” (composição de Walter de Afogados e Fernando Alves e interpretada por Lairton dos Teclados) parece vir do rádio do veículo do viajante. José Renato conversa com Galega, a quem chama de “meu amor”, e como quem dita uma carta ou deixa um recado na caixa postal de um telefone, ele conta que está dando duro “nesse torrão seco” e que faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem – que “parece uma eternidade”. Ele ainda confidencia: “fico com o rádio ligado, pensando em você a viagem toda e só. Chego a me cansar de tanto pensar em ti”.

Com a câmera posicionada no chão, à beira da estrada, caminhões cortam em alta velocidade a estrada, com um posto de gasolina ao fundo. José Renato continua a conversa com Galega, dizendo que numa parada avistou uma “coisa pintada na parede ‘meio hippie’” (um casal abraçado, em forma de coração, num pôr do sol, numa praia), com a frase que dá título ao filme. Quando diz “viajo porque preciso, volto porque te amo”, a câmera enquadra a mesma estrada do início desta cena, mas, agora, os caminhões seguem em *slow-motion*. José Renato conta que nem começou a viajar e já está irritado, pois a paisagem não muda, “parece que não saio do lugar”. A câmera se mantém no mesmo enquadramento até captar imagens noturnas, como se o viajante tivesse gastando um bom tempo nessa parada.

No decorrer da viagem, seguimos o geólogo em suas andanças, por meio de suas imagens das estradas, paisagens e dos locais e pessoas que ele encontra pelo caminho – através da câmera subjetiva²⁷. Além disso, escutamos suas anotações de trabalho e suas conversas imaginárias com a galega, que se chama Joana. Numa

²⁷ Quando a câmera mostra o ponto de vista do ator, do personagem. O espectador vê o que o personagem está vendo. No filme, a maioria das imagens é sob ponto de vista subjetivo.

sequência de um pôr do sol alaranjado, aos 16 minutos do filme (Figura 1), descobrimos que José Renato escreve uma carta de amor dizendo que faltam 23 dias e 8 horas para voltar e que “a única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti”. Mas, logo em seguida, o personagem nega a afirmação e diz que não aguenta a ideia de ficar só e que “a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti”. A partir desse relato dúbio e da mudança do tom de voz do personagem, começamos a montar um quebra-cabeças sobre os reais motivos de sua agonia, irritação e de sua sensação de paralisia.

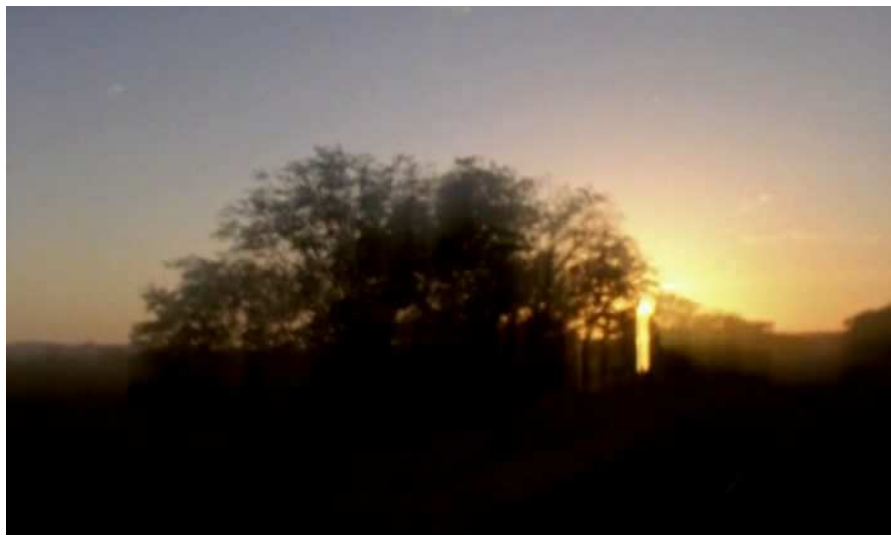


Fig. 1: Sol derretido: falha da câmera percebida na montagem, (d)efeito narrativamente funcional.

As sequências seguintes documentam uma romaria: caminhões cheios de pessoas, barracas de santos e lembranças, igrejas, sala de milagres (recheada de bilhetes, imagens de santos e fotografias), uma estátua enorme de Padre Cícero, barulhos de fogos de artifício, cantos, palmas, vozes, rezas e sinos. As imagens são bem realistas e o registro é documental, mas o personagem-narrador aciona a ficção da história, dizendo que saiu de sua rota original para “ver gente”, pois ainda faltam 20 dias e 6 horas para sua volta.

Outro dia e mais imagens de estrada e caminhões. Seguindo o trajeto e seu inventário da região, flores e árvores surgem entre as imagens e José Renato conta que as fotografa para o trabalho de botânica da Galega. Ele fala deles: um geólogo e uma botânica; um escava a terra e outro colhe flores e, em seguida, define: “um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito, até que acaba”.

Depois de se encontrar com mais uma família, que José Renato considera em isolamento extremo, a viagem continua com uma trilha musical mais triste e imagens de estrada em *slow motion* novamente. A viagem segue com céu bastante nublado e a trilha sonora passa de um tom triste (notas de um piano agudo) para o silêncio total. A noite cai e o viajante decide dormir em Caruaru, num hotel, pois está cansado demais. Ao chegar, entre ruídos de buzinas, ele suspira e declara: “Fico me enganando o tempo todo. Na verdade, é que não tô me aguentando. Vou me esconder no meio daquela feira de gente”.

Assim como no registro da cidade dos romeiros, o filme se demora na famosa feira de Caruaru (interior de Pernambuco). Numa sucessão de cenas do final da noite até o dia seguinte, pessoas levam carrinhos, barracas são montadas com suas estruturas de metal, produtos como caixinhas de música, roupas, flores de plástico etc. aparecem; a trilha traz os ruídos de carroças, vozes e músicas. Essas imagens e sons são montados em fusões e sobreposições de camadas, numa demonstração de passagem do tempo e de confusão do local e, claro, do personagem. Ismail Xavier (2010) afirma que ao associar esse momento de fusões e transposições ao sonho do personagem, o filme também cria um novo mosaico de imagens e, assim, trabalha um novo tipo de registro.

É durante essa confusão que o narrador nos conta que sonhara que estava sendo operado e o médico retirava pedaços da Galega de dentro de sua cabeça. Enfim, José Renato confidencia que sente amor e ódio pela mulher e que essa viagem o está levando para trás, “pro dia em que você me deixou. Fico pensando o tempo todo em voltar e não tenho mais pra onde voltar”. O geólogo afirma que pela primeira vez quer largar tudo: a viagem, o trabalho, a sua vida; e que deseja se perder num labirinto sem saída – labirinto este retratado entre as barracas da feira descrita acima.

Enquanto, no início da viagem, o trajeto é um tormento para o personagem que conta os dias para voltar para casa, o filme tem uma velocidade mais lenta, com imagens mais contemplativas – tanto da paisagem, do movimento das estradas, da vegetação (flores, cactos, árvores e rochas) e das pessoas –; a narração é mais descritiva, como uma catalogação de itens mesmo. Mas, ao longo da estrada, transformado pela experiência solitária e pela sensação de que não voltará para

Galega, o protagonista começa a se libertar de suas lembranças, enxerga outras cenas e desvia o trajeto para se divertir e encontrar outras pessoas. A temática fica mais sexual e visitamos com ele garotas, motéis, bares e forrós.

Na metade do tempo de duração do longa-metragem (aos 35 minutos), depois de ver uma menina na beira da estrada com os mesmos olhos de mel da Galega, o viajante muda sua postura. “Cansei de sofrimento”, fala o personagem e o barulho do vento invade a trilha sonora. Livre para outras experiências, agora ele cataloga novos itens: chocolates, sanduíches, coca-colas e camisinhas. A cada nova parada e com a mesma precisão do seu trabalho de geólogo, o viajante descreve as mulheres que encontra e as noites ao lado delas: Larissa, Shirley, Jéssica Flávia, Maria de Fátima, Cláudia Rosa e Pati. A trilha triste ao piano é substituída por músicas pop, sons eletrônicos, rápidos e distorcidos. As frases da canção “Dois” (composição de Michael Sullivan e Paulo Ricardo, interpretada por Lairton dos Teclados) chegam ao primeiro plano: “De repente, as coisas mudam de lugar / e quem perdeu pode ganhar / Seu silêncio preso na minha garganta / e o medo da verdade”.

Motivado pelos novos encontros, José Renato está atrasado cinco dias no cronograma, mas conclui: “não quero que essa viagem termine nunca”. Entre as garotas que o personagem encontra e que conhecemos por sua descrição e registros, há um encontro diferente: com a dançarina e garota de programa nas horas vagas, Pati. Apesar de José Renato não estar fisicamente no quadro, ouvimos a conversa entre ele e Pati que está em primeiro plano (Figura 2). Há uma quebra da construção do filme nessa sequência: em formato de entrevista documental; o enquadramento é fixo e frontal (câmera subjetiva mira a garota); a garota responde às perguntas em *off*, provavelmente realizadas por Gomes ou Aïnouz; e a voz *over* de Irandhir Santos, ou melhor, José Renato, trava o único diálogo do filme.

Pati: “Eu desejava de ser tanta coisa na minha vida, mas seja lá o que for, né... se for o melhor, tô indo pro melhor, se for pro pior, tô indo pro pior. Eu queria ter, realmente, meu ser tão alto nesse momento, era uma vida lazer para mim e minha filha e ‘mar’ nada.”

José Renato: “Mas o que é uma vida lazer?”

Pati: “Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado. Pra esquecer esses momentos todos, porque não dá certo. É triste a pessoa gostar sem ser gostada.”

José Renato: “E tu queria ter um amor?”

Pati: “E como eu queria...”

José Renato: “Então, diga aí, como é que você queria teu amor?”

Pati: “Eu queria ter um amor assim, que seja reservado só pra mim. Toda hora que eu chegar, encontrar ele, encontrar com aquela pessoa só pra mim. Eu acho romântico, apesar de todos os preconceitos que a gente tem que aguentar, bafo de cachaça, de cigarro, de outras coisas, mas o que importa é que a gente tem que dá valor e lazer a quem dá à gente.”



Fig. 2: Pati, única interlocutora de Zé Renato.

O encontro entre José Renato e Pati dura cinco minutos (entre 45' e 50' do filme) e, depois da conversa, o filme ainda a segue até a boate, onde há uma banda de forró. A trilha sonora passa a ser a música “Forró na Gafieira” (composição de Rosil Cavalcanti, interpretada por Bilu de Campina), mas através das imagens se percebe que a música do filme não é a mesma executada pela banda presente no registro. A câmera passeia entre os dançarinos e se detém em um jovem casal que dança juntinho e, entre eles, há um recém-nascido. Mais uma vez, além da imagem em movimento, há fotos do forró, da banda, das pessoas e da mãe e seu bebê. Em mais um registro experimental (em que não se tem sincronia da imagem dos músicos com a música), o filme ainda realiza um momento cheio de ternura ao destacar a dança apertadinha desse trio inusitado (Figura 3).

Numa sequência noturna, iluminada por luzes de placas e letreiros de uma cidade que parecem estar derretendo, José Renato segue viagem e, em meio a ruídos de vozes, motocicletas e som do rádio, sentencia: “Sinto amores e ódios repentinos por você. Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”. Em seguida, com a voz embargada, como quem chora e canta ao mesmo tempo, ele repete: “eu quero uma vida lazer. Eu quero ter uma vida lazer”. Assim como a voz, as imagens da cidade derretida podem ser lidas como o que José Renato vê, entre lágrimas, e a nova forma que ganham com o choro.

As imagens seguintes evidenciam um circo: pipoqueiro, palhaço, roda gigante, luzes e lona, mostrando o funcionamento do circo desde a noite até o amanhecer, quando é desmontado. Na bilheteria, há um jovem casal de namorados que o viajante diz se tratar de Carlos e Selma. Ele descreve o casal e completa dizendo que “ele fala em casamento, ela quer viajar. Ele jura amor eterno e vai embora com o circo. Ela fica e ele viaja porque precisa”.

Depois do circo e do encontro com o casal, José Renato volta ao trajeto inicial de seu trabalho. Aparece, então, Seu Severino Grilo, um homem de meia idade, em uma casa simples, com uma mesa e sapatos de couro à sua frente, e o ouvimos cantar os versos de “Último desejo” (composição de Noel Rosa). De volta à estrada, a câmera enquadra a paisagem em movimento rápido, num entardecer até à noite. Cantando e declamando os versos da música de Noel²⁸, José Renato avança rapidamente na estrada escura: as cenas ganham velocidade, ruídos de aceleração e buzinas, e as luzes do caminhão à frente e dos carros na mão contrária vão se desfocando aos poucos.

Na sequência seguinte, em uma paisagem árida (imagem estática e em plano geral), o personagem volta à sua catalogação: “Manhã do dia 52 da nossa separação. Eu sinto que sobrevivi a um terremoto. Seis semanas longe de casa são como seis gotas de um calmante poderoso. Um calmante que não resolve a dor, mas que tranquiliza o juízo”. Em silêncio, uma luz branca brilha no meio da tela e

²⁸ A música, no filme, sofreu algumas mudanças da letra original de 1938, composição de Noel Rosa, que foi gravada posteriormente a sua morte pela cantora Araci de Almeida. Alguns trechos: “Nosso amor que eu não esqueço / E que teve seu começo numa festa de São João / Morre hoje sem foguete, sem retrato, sem bilhete / Sem o luar, sem o violão. / Perto de você me calo / Tudo penso, nada falo / Tenho medo de chorar / Nunca mais quero seu beijo / Mas meu último desejo / Você não pode negar”.

vemos um homem num barco. Ao som de vozes e movimento das águas, José Renato conta que chegara ao destino final de sua viagem de trabalho: Garganta do Rio das Almas. O geólogo continua o trabalho, descrevendo a cidade de Piranhas que se mostra quase deserta e que será a primeira cidade a ser coberta pelas águas do canal.

De frente a uma escadaria com um monumento no alto, José Renato sobe os degraus e, ao som de sua respiração, ele enumera os reais motivos porque pegara a estrada: “para me mover, para voltar a caminhar, voltar a comer o sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, para voltar a ir à Praia do Futuro no domingo, pra voltar a viver”. Quando chega ao topo, o personagem declara que a sua vontade agora é de mergulhar para a vida, num mergulho cheio de coragem, assim como os mergulhadores de rochedos de Acapulco (México) – a câmera enquadra o rio de cima para baixo. E, assim, conclui: “eu não tô em Acapulco, mas é como se eu estivesse” e, ao som das ondas do mar, vemos rochedos e alguns homens²⁹ que pulam de fendas muito altas e mergulham no mar (alguns mergulhos são mostrados em velocidade reduzida).

O filme termina fazendo uma viagem imaginária entre o nordeste brasileiro e a costa mexicana e, numa associação lírica e afetiva, relaciona o sentimento de liberdade do personagem com o mar. A sequência final se define como uma promessa de um novo mergulho para a vida. O título do filme, enfim, aparece no meio da tela e também pode-se interpretá-lo como uma resolução tomada pelo personagem. Assim, o filme termina em aberto, com um mar de novas possibilidades para esse homem que viajou porque precisava, mas que só voltará porque ama.



Fig. 3: Forró, brega e as músicas românticas são eleitas para a trilha de uma viagem

²⁹ Clavadistas de La Quebrada, Acapulco, México.

3.1.1. Viajar é preciso

Já em seu título, o filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes anuncia que o geógrafo José Renato percorre o sertão porque precisa. Ao longo do caminho, acompanhamos seu trabalho, sua vivência, sua transformação – que se dá a partir do embate interno ao encarar a estrada. Quanto mais adentramos o sertão, por meio das imagens e da voz do personagem-narrador, mais adentramos em seu conflito interno, seu drama amoroso.

O projeto do filme começou com as filmagens do sertão, tendo como resultado muitas horas e variados tipos de registros documentais³⁰. A partir do roteiro e a invenção do personagem José Renato, uma trama foi criada, na qual a voz ficcionaliza as imagens. Mas *Viajo porque preciso, volto porque te amo* extrapola as fronteiras entre os gêneros ficção e documentário. Pode-se tentar separar: imagens = documentário; som = ficção, mas a montagem final do longa-metragem gera mais encontros entre estas instâncias do que separações estanques. Na verdade, o filme dá a essas duas instâncias outros sentidos, outras forças, outras emoções, justamente pela costura proposta entre eles.

Ao criar uma trama ficcional para imagens já filmadas, ao invés de escrever a trama e depois filmar, Aïnouz e Gomes realizam um filme ao contrário da forma clássica, tradicional. Para Jamer G. Mello (2011), no filme, as imagens documentais tornam-se parte de outro contexto quando vinculadas à narrativa ficcional. “As imagens passam a ser falsas em seu contexto original a partir do momento em que se tornam verdadeiras quando recontextualizadas na história do personagem José Renato”, define Mello (2011, pp. 2-3).

Como em outros Filmes de estrada, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se desenvolve em função do tempo e do movimento do protagonista. Segundo o diretor Marcelo Gomes, o filme é colado no personagem. Em entrevista à Laila Abou Mahmoud, para a revista *Bravo!* (2009), Gomes defende que em primeiro lugar deve estar o drama do personagem. Apesar de focar alguns encontros, as mudanças

³⁰ “Em 1999 tínhamos umas 40 horas de material, as entrevistas tinham 2 ou 3 horas, com pessoas que a gente encontrava, com artesãos, com gente da rua, um caminhoneiro... existia um desejo de tentar compreender” (GOMES in BERNARDET, 2010).

de atitude frente à viagem e mesmo os sentimentos de José Renato não se dão pela presença e ou relação com outros, mas por si mesmo, pela solidão que ele enfrenta no caminho. O filme refaz o sentido da expressão “errar é humano”, ao associar o fim (falha) de seu relacionamento amoroso à viagem (errância).

Ismail Xavier (2010) considera o filme um processo de subjetivação. Segundo o professor, há uma tônica da relação entre as imagens e a narração do personagem que diz “eu” e as suas situações vividas. Assim, até mesmo a palavra “transposição” do rio adquire outro sentido na vida emocional do personagem: é ele quem se transforma no caminho. Ainda segundo Xavier, a viagem desse filme é uma autoexploração, pois trata de uma busca de identidade – “tendência do cinema pernambucano dos últimos 15 anos, característica principal do Filme de estrada, mas também do cinema brasileiro contemporâneo”, como explica.

A criação do personagem-narrador foi a maneira encontrada pelos dois diretores de redimensionar o curta documental para a construção de um longa-metragem. Segundo Marcelo Gomes, o personagem tem o mesmo sentimento que eles tiveram na viagem empreendida pelo sertão. Dessa forma, começou o processo de trabalho de roteiro: a partir das imagens, pensar o personagem e qual seria a transposição: “transposição de águas, transposição de sentimentos, transposição de lugar”, completa Gomes (in MAHMOUD, 2009).

O roteiro (também assinado por Aïnouz e Gomes) foi elaborado durante sete meses e, de acordo com Karim, o texto foi milimetricamente pensado:

Como íamos passar tudo só com a voz, sem imagem, sem você ver o corpo, sem o olho? Devia ter o triplo de texto que tem no filme hoje, não só tinha que ajustar o texto à imagem, mas tinha que depurar o texto. Tinha muita redundância, tava no texto e tava na imagem. Houve um momento em que ouvíamos e queríamos deixar só o mínimo possível. Tinha que ter momentos de silêncio (AÏNOUZ in BERNARDET, 2010).

3.1.2. Trocar a ausência pela presença (ou pela voz)

O viajante neste Filme de estrada, interpretado por Irandhir Santos, existe somente por meio do relato, pela presença da voz. O personagem José Renato nunca aparece, não sabemos como ele é fisicamente, mas conhecemos fundo o que vai em sua alma, suas sensações e sentimentos. Sempre por meio de suas descrições e conversas. Compartilhamos tudo o que ele vê.

A produção opta pela ausência física do personagem e dá ênfase à forte presença da narração (carregada do belo e musical sotaque pernambucano). A narração em *off* ou a voz *over* é um termo técnico que designa a fala posta sobre as imagens e não apenas as falas que estão fora do campo visual. Segundo Karim, a ideia de não revelar nunca o ator nasceu da vontade de fazer um filme em que a tônica maior fosse a imaginação, assim como acontece na literatura. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é como um livro, no qual acompanhamos tudo sem ver o personagem que nos conta a história e fica para a imaginação a tarefa de completar as palavras (no caso aqui, a voz e as imagens). “Acho um tesão ter feito esse filme porque as palavras vêm de alguma maneira iluminar uma imagem”, assume Aïnouz (in BERNARDET, 2010).

Se a voz é o personagem, a câmera é o olho dele. O ponto de vista do espectador é o mesmo de José Renato. É ele o dono das imagens. A câmera está a seu serviço, na narrativa e na estrutura do filme: seja fixa no chão ou posicionada dentro ou fora do veículo, ela nos apresenta sempre as perspectivas do viajante. A variação dos suportes (Super 8, digital, 35mm, 16mm, câmera fotográfica) e das suas texturas e granulações das imagens podem ser interpretadas em relação às variações de estado e sentimentos do personagem. Em algumas cenas, a instabilidade da imagem representa o choro ou a confusão mental de José Renato. Mesmo a duração dos planos varia de acordo com o emocional do viajante.

Viajo porque preciso, volto porque te amo apresenta outra forte característica: a trilha sonora – realizada por Chambaril; mixagem por Ricardo Cutz; edição de som por Waldir Xavier. Segundo Aïnouz, a ideia de utilizar a força emocional das músicas já estava presente desde a viagem de 1999 e também é uma característica do

nordeste. “Quando a gente viaja pelo sertão tem uma coisa bacana, autofalantes que tocam música o dia inteiro, eram trilhas e ficamos com uma memória forte dessas músicas e decidimos trazê-las pra dentro do filme” (AÏNOUZ in BERNARDET, 2010). O trabalho complexo de juntar músicas (bregas, sambas, românticas), ruídos, diálogos, narração, efeitos sonoros torna o filme mais sensorial. Gomes explica como o processo de construção sonora foi técnico e narrativamente funcional neste Filme de estrada:

O som dá um dinamismo à viagem, ele muda de um momento para outro, de uma locação para outra. Essa dinâmica faz sentir o deslocamento. Tem vento, tem muito corte seco que não acontece nada; essa dinâmica internaliza mais essa viagem (GOMES in BERNARDET, 2010).

Marcelo Gomes conta que ele e Karim Aïnouz queriam realizar um filme sobre a memória afetiva deles, sobre a terra dos seus avós. E foi ideia de Karim filmar o sertão. Os diretores queriam falar sobre as encruzilhadas de modernidade e passado que estão presentes no sertão: “Aquela modernização esdrúxula, onde o arcaico está presente com o moderno” (GOMES in MAHMOUD, 2009).

Segundo Gomes, o filme mostra um sertão que é um lugar tão complexo quanto a cidade, quanto qualquer outro lugar. Os diretores acabam por retratar um sertão de afetos, mais contemporâneo, contaminado, misturado – não se trata do espaço emblemático e político tão característico do Cinema Novo brasileiro.

O sertão é uma coisa muito simbólica. Eu não gosto nem de falar de sertão, mas do deserto. Porque o sertão é que nem você atravessar o oceano, atravessar um lugar que tem uma geografia muito repulsiva: difícil, o calor, a aridez. Então, você fica muito com você o tempo inteiro. E depois de você fazer uma travessia como essa, você sai transformado (GOMES in MAHMOUD, 2009).

O filme é tão complexo na sua construção formal, que, em um primeiro momento, quando José Renato ainda viaja querendo voltar, o sertão apresentado é seco, desértico e pouco habitado. Quando o personagem encara que voltar é um

problema, o filme apresenta outro sertão, com avanço de caminhões agressivos, com movimento de pessoas nas feiras e maior participação de outros personagens, como Pati, que é retratada com afeto pelos diretores que destacam suas opiniões longe de clichês já repetidos.



Fig. 4: 'Pé na bunda e pé na estrada': paisagem do sertão nordestino recortada pelas estradas.

O espaço percorrido do sertão (Figura 4) funciona, assim, como um espelho do que está sentindo o personagem e a geografia árida e esvaziada favorecem o reencontro com a sua própria subjetividade. E mesmo o mar do final é também um novo espelho do desejo do viajante. “Ele [José Renato] vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele”, conta Marcelo Gomes, em entrevista a Bernardet (2010).

Como a paisagem é repetitiva, árida, ela acaba por trazer a solidão. Aí o personagem pode parar e olhar para si mesmo, para dentro. Assim, o espaço do sertão também é funcional para a trama que se quer contar e, conseqüentemente, se transforma numa metáfora da experiência interior do processo progressivo e regressivo do personagem em relação à sua vida.

Primeiro, José Renato deseja que o trabalho acabe logo, para que possa voltar para casa; mas logo assume o “pé na bunda” da Galega e, então, anseia que a viagem não acabe nunca. Aos poucos, o personagem se liberta do seu passado e, para acompanhar essa mudança, o filme apresenta duas velocidades na montagem: no início, as cenas são mais lentas, com imagens até mesmo estendidas e em *slow motion* (da estrada e paisagem); a trilha sonora é mais calma e silenciosa; e o personagem descreve da mesma maneira rochas, paisagem à beira do caminho e

peessoas – como se tudo fizesse parte de seu penoso trabalho. A partir do momento em que José Renato admite o fim do seu relacionamento e se abre para as possibilidades da viagem, as cenas aceleram; a paisagem urbana entra em quadro (pois o personagem deseja ver gente); a trilha sonora ganha mais ruídos e mais músicas; e há o diálogo entre José Renato e Pati – o único personagem de voz e corpo (juntos).

A obra de Aïnouz e Gomes é um Filme de estrada que apresenta os elementos típicos da narrativa e da *mise-en-scène* do gênero (estrada-paisagem-veículo) e, ao mesmo tempo, inova no tipo de registro das imagens e das músicas e, principalmente, em optar pela ausência física do personagem principal (o viajante). O longa-metragem é uma produção realizada fora do eixo Rio-São Paulo, com um sotaque diferente e que renova a estética e a forma do gênero. Pode-se dizer, portanto, que se trata de um Filme de estrada experimental.

No artigo “O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo”, Pedro Eduardo Pereira Salomão (2007) fala que o filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes pertence à categoria³¹ que prefere chamar de “realismo contemporâneo”. Salomão afirma que uma das características desses filmes é absorver elementos do real para incorporá-los ao discurso ficcional e, assim, bagunçar o senso comum quando se fala de ficção e documentário³².

Os realismos contemporâneos buscam no tom documental a intensidade que a ficção não lhes é capaz de fornecer. Quebram as expectativas do público com relação às características esperadas de acordo com o gênero do filme assistido. O espectador de uma narrativa ficcional realista é obrigado a rever seus conceitos de gênero quando diante de uma cena que lhe pareça não uma dramatização, mas um fato extraído da realidade (SALOMÃO, 2007).

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Gomes e Aïnouz proporcionam um exercício do olhar. A partir de sua coleção de imagens e emoções, conseguimos

³¹ Termo utilizado pelo próprio autor.

³² “O senso comum relaciona a ficção ao campo da representação e da invenção. O documentário, por sua vez, trabalha a realidade. Não raro, a ficção é ligada às ideias negativizadas de mentira e diversão. O documentário, pelo contrário, com frequência está associado às categorias positivas de veracidade e seriedade” (SALOMÃO, 2007).

embarcar nessa viagem experimental e sentimental que não teme em nenhum momento atingir a emoção do espectador.

[...] eu adoro o cinema de viagem, porque a viagem é uma aventura, é uma transformação. É como eu falei na apresentação do filme: você sai de um lugar a outro porque você tem um objetivo. Depois você abandona o objetivo e a viagem fica maior que aquele objetivo. Você sai geograficamente de um lugar para outro, você se transporta, e seus sentimentos também se transportam para outro lugar. E você se refaz, se faz a si mesmo, ou se desfaz, dependendo da viagem (GOMES in MAHMOUD, 2009).

3.2. *Histórias mínimas*

Histórias mínimas (*Historias mínimas* – Argentina / Espanha – 2002) é um exemplar do cinema do pequeno gesto. O terceiro longa-metragem do diretor argentino Carlos Sorín conta a história de três personagens, com três objetivos distintos, num mesmo dia e no espaço geográfico da Patagônia argentina.

O filme traz a poesia da simplicidade, o lirismo dos fatos banais, cotidianos, mínimos – como o próprio título diz. O velho Don Justo (Antonio Benedictti) quer encontrar seu cachorro de estimação, Malacara, sumido há três anos, e que fora visto perto de San Julián; o vendedor Roberto (Javier Lombardo) deseja entregar um bolo de aniversário para o filho de uma cliente viúva, pela qual está interessado; a jovem mãe María Flores (Javiera Bravo) vai participar de um programa de televisão, no qual pode concorrer a uma viagem ao Brasil.

Partindo da pequena e isolada cidade de Fitz Roy, as três histórias se cruzam algumas vezes. Eles têm um destino comum: a cidade de Puerto San Julián, na região da Patagônia, chamada pelos próprios argentinos de “sur del sur, la lejanía de la lejanía”³³. Logo nos créditos iniciais, o espaço desértico e esvaziado da Patagônia é mostrado: uma vegetação rasteira e uma sacola plástica presa aos galhos de uma

³³ “sul do sul, a distância da distância” [tradução nossa]; frase retirada da reportagem “Turistas y viajeros en espacios simbólicos” (2011), assinada por Javier Porta Fouz e Julián Gorodischer.

árvore balançam ao vento; um hotel é enquadrado no meio do nada. A música “Canción de Alcipe”³⁴ (composição de Carlos Paredes) aparece junto ao som do sopro do vento, aumentando a sensação de um lugar ermo.

Na sequência seguinte, a distância entre os espaços é descrita de uma forma quase didática: o primeiro plano mostra os pés de uma pessoa caminhando por um trilho de trem abandonado; em seguida, vemos que se trata de uma mulher que corta horizontalmente a paisagem, até chegar a uma estação de trem abandonada (local onde María Flores mora) para avisar María que ela fora sorteada no programa de televisão. Toda a sequência dura um minuto e é dividida em cinco planos diferentes, nos quais vemos a mulher correr, cruzar um campo de futebol ao fundo, caminhar lentamente pelos trilhos, até chegar à estação – única habitação do caminho. Nesta introdução, alguns elementos do filme são expostos: a solidariedade do povo local, as grandes distâncias da região, a austeridade do clima, a geografia vazia; e, sobre a forma do filme, esta sequência expõe a duração estendida e a velocidade desacelerada escolhidas pelo diretor para contar a sua história.

Carlos Sorín teve a ideia de *Histórias mínimas* quando gravava um filme publicitário para uma telefônica com habitantes de uma cidade da Patagônia. Durante as filmagens do comercial, Sorín percebeu que as pessoas e os personagens eram quase do mesmo jeito. “Cuando decíamos ‘¡Corten!’ todo seguía más o menos igual”³⁵, relata em *Historias mínimas - Notas del director* (2012). Assim, o diretor decidiu realizar uma ficção com não atores, como outra forma de encarar o tema da realidade e sua representação.

O longa-metragem foi realizado com uma câmera Super 16mm, montada em *steadycam*, para uma rápida reação ao que acontecia, como informam suas *Notas*. Para Sorín, que não filmava longas-metragens há 13 anos, a escolha por não atores exigiu uma postura em cena muito flexível, com poucas indicações e nenhuma marca. “Cada toma era, en cierta medida, única y imprevisible”³⁶, descreve o diretor. Dessa forma, o filme possui elementos documentais – filmagens em locações reais e com pessoas reais (a maioria dos personagens tem o mesmo nome e profissão

³⁴ A música-tema do longa-metragem é instrumental e acompanha todo o filme.

³⁵ “Quando dizíamos ‘Corta!’ tudo seguia mais ou menos igual” [tradução nossa].

³⁶ “Cada tomada era, em certa medida, única e imprevisível” [tradução nossa].

dentro e fora da tela) –, mas é marcado fortemente pelo lirismo do roteiro que envolve os desejos dos três personagens principais.

Segundo Juan Facundo Veiga (2013), no texto “Carlos Sorín, el cine argentino mira a Latinoamérica”, Sorín, assim como Lucrecia Martel e Pablo Trapero, fazem parte de uma segunda via do Novo Cinema argentino³⁷. Para Veiga, Sorín tem uma posição privilegiada neste movimento porque demonstra um especial interesse por uma geografia esquecida pelo cinema argentino contemporâneo e por ter um impulso de contar histórias que são ficção, mas com coração documental.

A pesar de su devoción por los paisajes patagónicos, Sorín se centra en los rostros de sus personajes, por lo que abundan los primeros planos a la caza de gestos que rozan con la labor documental, justamente porque no son actores profesionales a los que se está retratando³⁸ (VEIGA, 2013).

Se o destino final é comum aos três personagens, a viagem empreendida de Fitz Roy a Puerto San Julián é singular. Na estrada, as três histórias se entrecruzam, mas as experiências do trajeto, os encontros e a forma como cada um deles reage aos acasos da trajetória mostram as particularidades de cada personagem. Há ainda um dado que não pode ser esquecido: Don Justo, Roberto (Figura 5) e María (Figura 6) pertencem a gerações diferentes. Por meio das peripécias de suas viagens – que cada personagem empreende sozinho, mas simultaneamente –, o filme nos faz conhecer suas aspirações, ilusões e a maneira como se inserem na vida cotidiana.

Don Justo é um senhor quase cego, que já não pode dirigir; sua loja está nas mãos de seu filho Don Henrique (Henrique Otranto) e sua nora Ana (Maria Rosa Cianferoni). Ele passa os dias na porta de casa, de frente para a estrada, vendo os

³⁷ Movimento cinematográfico do final dos anos 1990, chamado de *Nuevo Cine Argentino* e que tem como emblema o filme *O filho da noiva* (*El hijo de la novia* – Argentina – 2001), direção de Juan Carlos Campanella. Segundo Veiga (2013), o movimento se caracteriza como “um cinema hermeticamente fechado em torno da classe média portenha e seus problemas, uma fórmula que dá à Europa o que quiser considerar como a Argentina e ao público argentino o que quiser aceitar como um reflexo de si mesmo” [tradução nossa]. O tema será retomado no quinto capítulo deste trabalho.

³⁸ “Apesar de sua devoção pelas paisagens patagônicas, Sorín centra-se nos rostos de seus personagens, por isso são abundantes os primeiros planos, à caça de gestos que se familiarizam com o trabalho documental, justamente porque não são atores profissionais aqueles que se está retratando” [tradução nossa].

caminhões cruzarem a rodovia e tomando mate. Quando descobre que o seu cachorro Malacara fora visto em outra cidade, decide ir buscá-lo. Mesmo contra a vontade do filho – que o chama de louco e diz “Como pode ir a San Julián se nem pode ir ao banheiro sozinho?” –, Don Justo decide viajar sozinho e sai de casa no meio da noite. Sua viagem será um acerto de contas, uma última realização antes do seu próprio fim.

Roberto é um vendedor que encomenda um bolo para comemorar o aniversário do filho de uma viúva, sua cliente de San Julián, por quem está interessado. Roberto é de Buenos Aires e tem um ar diferente do resto das outras pessoas do local³⁹. Para ele, o mercado de vendas é uma ciência; quando encontra outro vendedor ainda em Fitz Roy, ele repete um aprendizado que considera extraordinário: “Nunca considere um fracasso como um fracasso, mas como uma oportunidade para mudar de rumo”. Ele tem uma frase clichê para todas as ocasiões, mas essas habilidades não lhe serão úteis na relação pessoal. Viajar é seu trabalho.



Fig. 5: Dom Justo e Roberto (motorista) se encontram no meio da estrada.

María Flores foi sorteada para participar do programa de televisão Casino Multicolor, em San Julián, e pode ganhar uma multiprocessadora como prêmio e ainda concorrer a uma viagem ao Brasil. María, no primeiro momento, teme deixar sua casa – prédio abandonado da estação de trem – já que seu marido saíra para

³⁹ Para demarcar essa diferença, Sorín elege Lombardo como o único ator profissional do longa-metragem.

procurar emprego e por não ter seus documentos⁴⁰. Mas a vizinha a anima e ela decide pegar a estrada, com a filha de colo, para conhecer de perto a televisão. Sua viagem é de curiosidade e descoberta.

Todos os três ignoram a imobilidade, muito bem criticada nas cenas das pessoas atentas aos aparelhos de televisão em todas as paradas (assunto discutido ao final deste texto). Don Justo não aceita o resultado de seu exame oftalmológico – que lhe nega a renovação da carteira de motorista – e decide viajar de qualquer jeito: a pé, de carona, recebendo ajuda e amabilidade das pessoas que encontra pelo caminho. Roberto vive viajando, encara a solidão das estradas e, mesmo sem conseguir entregar o bolo de aniversário ao filho da viúva, esta última travessia vai mostrar que a segunda chance pode ser possível. María vê na participação do programa uma chance de conhecer outro mundo, o da televisão, da fantasia. Ela ganha uma multiprocessadora, mas não tem luz elétrica em casa e, ao final, troca seu prêmio por um estojo de maquiagem e mais 50 pesos, para dormir em um hotel e comer num restaurante.

O personagem feminino é quem parece mais passivo diante da realidade. Don Justo e Roberto têm mais destaque no tempo do filme e melhor definição de seus objetivos no roteiro. O tempo diegético das três viagens não é dividido da mesma forma entre os personagens, sendo que o filme desenvolve mais o trajeto dos homens, embora a história de María abra e feche a narrativa.

Para a pesquisadora Natalia Ferro Sardi (2008), os três personagens compõem um universo de marginais. Eles se direcionam ao centro, já que vivem na distante Fitz Roy, mas María e Don Justo estão mais distantes ainda do que se pode considerar centro, como a capital federal Buenos Aires, de onde Roberto é representante e mensageiro de outra forma de vida moderna, menos “mínima”.

⁴⁰ María tem traços indígenas e se difere das outras mulheres argentinas retratadas no filme, mas a citação dos “papéis” (documentos) é a única informação que pode ser interpretada como a de uma estrangeira. Na vida real, Javiera Bravo é paraguaia e Antonio Benediccti é uruguaio.

En ese espacio ancho y ajeno, que conforma la Patagonia, la construcción de las subjetividades que pone en diálogo el film se realiza desde un doble margen: el espacial y el social⁴¹ (SARDI, 2008, p. 49).



Fig. 6: Em primeiro plano, María (com Dom Justo ao fundo): sua viagem é a menos elaborada, mas ela inicia e conclui o filme.

3.2.1. Deserto lá fora, calor humano aqui dentro

Se lá fora, na estrada, o clima é frio, o vento castiga e as distâncias são enormes, do lado de dentro, as relações humanas são carregadas de humanismo e generosidade. E, o tempo todo, a câmera capta esses dois momentos distintos. Entre as sequências dos encontros entre os personagens e a gente da Patagônia, há intervalos silenciosos com cenas mostrando os veículos cortando a estrada que sempre aparece isolada no meio do horizonte, como que em direção ao infinito, porque o final da linha da via termina fora de quadro (Figura 7). Nessas cenas, o áudio é somente do motor dos carros e do barulho do vento.

O filme constrói muito bem a diferença entre o espaço físico e seus habitantes. Enquanto a Patagônia se apresenta difícil, distante e esvaziada, em todas as paradas só se vê gente simples, bondosa e solidária. Esse contraste

⁴¹ “Neste espaço amplo e distante, que configura a Patagônia, a construção das subjetividades em diálogo no filme se realiza numa dupla margem: a espacial e a social.” [tradução nossa].

paisagem/personagem sempre esteve presente na ideia do filme, desde o começo, como contam as *Notas del director* (2012). Ao longo da estrada, as pessoas comovem mais que a paisagem.

A fotografia do filme, realizada por Hugo Colace, retrata uma Patagônia mais real, não turística. Sorín registra o impacto das dificuldades da paisagem *versus* a solidariedade das pessoas nos encontros com os personagens principais, ainda mais com Don Justo. A beleza da paisagem fica até mesmo em segundo plano, frente à solidariedade e gentileza das pessoas ao longo da estrada. Todas elas desconhecidas, estranhas aos personagens. Nesse sentido, a paisagem patagônica não é mero acessório ou pano de fundo para uma imagem turística ou uma alegoria continental. A conexão entre a geografia e as viagens interiores dos personagens é estabelecida através do contraste.

Explicitando a forma, o filme apresenta planos fechados dos rostos dos personagens (quando dentro do carro, com a câmera de fora do painel da frente) em contraste com os planos abertos da paisagem intocada, sem mais nada ou ninguém, além do carro na estrada e os viajantes.

Ainda no roteiro, uma característica foi fundamental: a decisão por realizar um Filme de estrada. Segundo Sorín, o gênero foi uma escolha lógica para um filme que se passa na Patagônia, onde tudo é distante e onde um carro é mais importante que uma casa.

Filmamos en la Patagonia, territorio de mezclas infinitas y rutas interminables. Es difícil filmar en la Patagonia sin terminar haciendo una road-movie. Las distancias y los viajes ocupan una buena parte de los proyectos y deseos de sus habitantes. Por eso 'Historias Mínimas' és una road-movie. Los personajes atraviesan con sus pequeñas historias los inmensos paisajes prehistóricos ⁴² (SORÍN, 2012).

⁴² "Filmamos na Patagônia, território de misturas infinitas e rotas intermináveis. É difícil filmar na Patagônia sem terminar fazendo um *road movie*. As distâncias e as viagens ocupam uma boa parte dos projetos e desejos de seus habitantes. Por isso 'Histórias mínimas' é um *road movie*. Os personagens atravessam com suas pequenas histórias as imensas paisagens pré-históricas" [tradução nossa].

A Patagônia pode justificar o Filme de estrada, mas a região está presente em quase todos os longas-metragens realizados por Sorín. Antes de *Histórias mínimas* (2002), o diretor filmou *La película del rey* (1986) e *Eversmile, New Jersey* (1989); depois, realizou *El perro* (2004) – que parece ser um anexo à história de Don Justo e Malacara – e *Días de pesca* (2012). Os dois últimos também Filmes de estrada.



Fig. 7: Estradas infinitas: planos gerais da paisagem vasta, deserta e gelada da Patagônia argentina.

O gênero surge, então, não só como uma solução narrativa ou estratégica para histórias contadas na Patagônia, mas também como uma forma de engrandecer o tema dos encontros entre a gente do lugar e a força do acaso. É nas paradas da viagem que o filme se torna mais interessante. Na entrevista “Un universo de pequeños gestos” (para o Jornal Clarín de Buenos Aires, em 2012), Sorín fala de seu filme *Días de pesca* e das preocupações ao registrar a região. Pode-se perceber uma característica do estilo de filmar do diretor, que também está evidente em *Histórias mínimas*:

En la Patagonia soy local, como Messi en el Barcelona. Pero rodar ahí es también un peligro, porque uno puede caer, como me pasó, en lo decorativo. Para mí, lo principal son los personajes, los rostros, no el contexto del paisaje. Lo interesante de la Patagonia es que obliga a encontrarse consigo mismo⁴³ (SORÍN, 2012).

⁴³ “Na Patagônia sou local, como Messi no Barcelona. Mas rodar aqui é também um perigo, porque você pode cair, como pensei, no decorativo. Para mim, o principal são os personagens, os rostos, não o contexto da paisagem. O interessante da Patagônia é que ela obriga a encontrar-se consigo mesmo” [tradução nossa].

Para Gastón Lillo (2008), Sorín acaba criando uma Patagônia utópica:

[...] a pesar de la pobreza y el subdesarrollo, las relaciones interpersonales están cargadas de humanismo y generosidad y la cámara capta cariñosamente las vidas de los personajes. El espacio presentado como un espacio abierto y poco poblado parece un lugar apropiado para la imaginación utópica, nostálgica de un tiempo anterior que por la distancia pareciera haber permanecido protegido de las contaminaciones del desarrollo industrial y de las manipulaciones de las ideologías políticas⁴⁴ (LILLO, 2008, p. 13).

3.2.2. Estrada versus televisão

Luiz Valenzuela Prado (2010) define o deslocamento no filme como uma ideia fixa, uma obsessão dos personagens – principalmente de Don Justo. Para o pesquisador, os relatos cotidianos e de esperanças mínimas são uma tendência do cinema latino-americano dos anos 2000 a 2010. Segundo ele, há uma predileção por argumentos mais pessoais – “familiares, íntimos” – que permitem tratar a realidade de uma perspectiva mais cotidiana e menos espetacular (PRADO, 2010, p. 143).

Mesmo privilegiando o que se passa do lado de dentro, *Histórias mínimas* também apresenta belos planos gerais da estrada. O filme é lento e a história não ganha grandes velocidades, seu tempo é desacelerado, talvez como uma intenção de direcionar a atenção do espectador para um cinema mais contemplativo, mais afetivo e mais sentimental.

Mas ainda há espaço para destacar um quase personagem do filme: a televisão. Como já citado, em todas as paradas da estrada há um aparelho de televisão ligado: na mercearia de Don Justo, no hotel e no café onde Roberto está hospedado, no posto de gasolina, nas padarias onde Roberto “arruma” o bolo de aniversário, no posto de saúde, no bar, no galpão da construtora onde Don Justo busca por

⁴⁴ “[...] apesar da pobreza e do subdesenvolvimento, as relações interpessoais estão carregadas de humanismo e generosidade e a câmera capta carinhosamente as vidas dos personagens. O espaço apresentado como um espaço aberto e pouco habitado parece um lugar apropriado para a imaginação utópica, nostálgica de um tempo anterior que pela distância parece haver permanecido protegido das contaminações do desenvolvimento industrial e das manipulações das ideologias políticas” [tradução nossa].

Malacara etc.. E todas as emissões são exageradas, vulgares, forçadas e gritadas: bundas e mulatas no carnaval do Rio de Janeiro, propaganda de exercícios físicos e equipamentos de ginástica, brigas de um casal na novela dramática, o programa de prêmios Casino Multicolor do qual María participa. Tudo muito diferente do que nós espectadores experimentamos e vemos no próprio filme.

A televisão, assim como as distâncias da Patagônia, funciona na narrativa de *Histórias mínimas* como desencadeadora do início dos diálogos, mas, sobretudo, como uma crítica. E, assim, reforça ainda mais a diferença geracional entre os personagens, pois cada um se relaciona de uma forma com a televisão. Don Justo a ignora; ele prefere o sofá de frente para a estrada do que a parabólica que seu filho instala em casa; ele valoriza as relações pessoais. Roberto participa da sociedade de consumo; é ele quem comenta a maioria das cenas frente à televisão; é globalizado. María está no meio do caminho entre Don Justo e Roberto, não tem luz elétrica em casa, mas sonha com a televisão; pertence a uma juventude marginalizada e participa do mundo mediado pela televisão.

Para Gonzalo Aguilar (2006), em *Otros mundos. Um ensayo sobre el nuevo cine argentino*, a presença da televisão em diversos filmes do chamado Novo Cinema argentino, a partir dos anos 1990, assinala uma tendência de trazer o real transmitido por esta mídia para a tela do cinema: “[...] al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es confrontar dos modos de producir lo real que a veces entran en tensión, se excluyen o son antagónicos”⁴⁵ (AGUILAR, 2006, p. 31).

Tudo na Patagônia é tão deserto que podemos ler a “presença” da televisão como um preenchimento de espaço no cotidiano das pessoas filmadas. A televisão aparece como um escape. E, assim, para os que se movem, os que não estão parados à frente da TV, como María, Roberto e Don Justo, a estrada é uma forma de liberdade, símbolo de que enquanto estão viajando, ainda há uma chance, uma possibilidade (Figura 8).

⁴⁵ “[...] ao colocar em cena a televisão, o que estes filmes fazem é confrontar dois modos de produzir o real que às vezes entram em tensão, se excluem ou são antagônicos” [tradução nossa].

Pode-se entender os deslocamentos, em *Histórias mínimas*, não apenas como aproximação documental à realidade continental ou como um signo de uma identidade periférica. Como bem defende Luiz Valenzuela Prado (2010), os deslocamentos do longa podem ser lidos como mínimos, mas também como modestos. No filme, as viagens são o coração da história. É através delas e das experiências vivenciadas ao longo da estrada que os objetivos mínimos se transformam em encontros máximos.

O filme não provoca embates sobre o mundo dos personagens, não realiza grandes críticas, mostra que há lugar para todos. *Histórias mínimas* é despojado de todo e qualquer elemento épico ou heróico. Não há grandes conflitos, nem suspense, nem efeitos dramáticos – esse papel da televisão, na visão do diretor. Na verdade, a viagem de cada um não representa grandes realizações; eles buscam pequenas ilusões, pequenas participações neste mundo grande e cheio de possibilidades. E se, no final, as ambições não são atingidas, elas servem para manter vivos os sonhos. Porque, para Sorín, interessam as histórias abertas, aquelas em que o público possa elaborar também coisas do roteiro. O diretor não deseja explicitar um passado ou mesmo um futuro para os personagens. Assim, cada espectador pode completar sua própria versão do filme com sua sensibilidade e imaginação.



Fig. 8: Mobilidade é ideia fixa dos três personagens, em *História mínimas*.

3.3. *El viaje hacia el mar*

El viaje hacia el mar (Uruguai / Argentina – 2003) é o primeiro longa-metragem ficcional do diretor uruguaio Guillermo Casanova. O filme não teve lançamento oficial no Brasil, mas circulou alguns anos depois de sua estreia em festivais pelo país e foi exibido na Sessão Cone Sul, do Canal Brasil (televisão a cabo). O longa conta a história de três amigos de uma cidade do interior do Uruguai, que desejam ver o mar pela primeira vez: o coveiro Quintana (Julio Calcagno), o gari Rataplán (Diego Delgrossi) e o vendedor de loterias Siete y Tres Diez (Julio César Castro). Para a empreitada, o caminhoneiro Rodríguez (Hugo Arana) e seu ajudante Vasco (Héctor Guido) serão os guias da viagem que ainda ganha mais dois integrantes: Aquino, o cachorro de Siete y Tres Diez, e um homem que acabara de chegar ao vilarejo, o Desconhecido (César Troncoso).

Baseado no conto homônimo de Juan José Morosoli⁴⁶, o roteiro do filme foi escrito pelo diretor, que chamou Julio César Castro (Juceca) para ajudar na composição dos diálogos, antes mesmo de escalá-lo para o elenco. Como o conto é curto (quatro páginas), Casanova precisou adicionar diálogos para a sua versão cinematográfica. Segundo Guillermo Casanova, na matéria “El mar era ancho y distante”, de Fabian Muro (2003), a ideia era ser o mais fiel possível ao conto. O filme começa e termina tal qual a versão literária, a única mudança foi a substituição de um dos personagens do conto (Leche com fideos) pelo coveiro Quintana, personagem de outra história de Morosoli.

A trama é ambientada em Minas, no interior do Uruguai e distante da costa. Numa manhã de um domingo de feriado, em 1963, os amigos acordam cedo para a primeira viagem até o mar. No velho caminhão de Rodríguez, que já conhece o mar e deseja apresentar esta maravilha aos amigos, é que eles empreendem a viagem. O veículo antigo, vermelho e com uma carroceria de madeira é tão personagem quanto os viajantes e a paisagem do interior (*sierra*) e da costa uruguaia. A câmera

⁴⁶ Juan José Morosoli é representante da Geração de 30 do Uruguai, nasceu em Minas, cidade onde se passa o conto “El viaje hacia el mar”, que foi publicado pela primeira vez no país, em 1952, no Almanaque del Banco de Seguros. Disponível em: <http://www.librodot.com>. Acesso em 2 de dezembro de 2013.

do filme poucas vezes deixa o veículo e vai ao chão, na estrada; na maior parte do tempo, ela está posicionada na boleia ou na parte traseira, como se um lugar estivesse reservado ao espectador em cima do caminhão – como outro passageiro.

O filme começa apresentando a pequena e pacata cidade de Minas e seus personagens. Numa festa nacional, com desfile, banda militar e muitas pessoas na rua, primeiro aparecem Siete y Tres Diez que oferece jogos de loteria, e seu cachorro Aquino; Rataplán varre a rua e, atrás da banda, acompanha a música, batucando a lata de lixo como um bumbo. A parada militar é interrompida por um comboio fúnebre; no cemitério está Quintana que enterra o morto enquanto amaldiçoa a quantidade de terra. Vasco aparece bêbado e cambaleante na rua e, antes de brigar com uma senhora, seu chefe Rodríguez chega e o leva até o caminhão, enquanto ele esbraveja.

Somente depois da apresentação de cada um dos personagens e algumas de suas particularidades, que o título e os créditos do filme aparecem na tela. Numa primeira cena de estrada, um ônibus aparece no horizonte e uma placa informa: *Minas – 10 Km*. Dentro do ônibus, um homem fuma, enquanto do rádio se ouvem mensagens dos próprios moradores, numa espécie de programa de telegramas. Ao som dos “*telefonogramas*” (o locutor de rádio anuncia), os personagens já apresentados se arrumam, tomam mate, preparam a bagagem e deixam suas casas.

De manhã bem cedo, o homem do ônibus desce na cidade. Num café, ele fuma, pede uma *cañita*⁴⁷ e um telefonema para Montevideú. Enquanto aciona a telefonista, ele olha na parede um calendário do mês de janeiro de 1963, com o desenho de uma mulher tomando sol na praia e escrito “da Península”. Ao telefone, o homem soa misterioso e fala que está no interior, não sabe quando volta e que nada sabe. Enquanto isso, chega Rataplán. O varredor de ruas, que parece ingênuo e até mesmo bobo, puxa conversa com o homem e descobre que ele não é de lá e que também não é de longe. Os dois bebem e Rataplán conta que vão de viagem para conhecer o mar e, em seguida, começa um dos ótimos, engraçados e, ao mesmo tempo, irônicos diálogos do filme:

⁴⁷ Nome carinhoso para aguardente de cana, como a nossa cachaça.

Desconhecido: “E a que praia vocês vão?”

Rataplán: “Tem mais de uma?”

Desconhecido (rindo): “Claro. Você não conhece o mapa?”

Rataplán: “O que?”

Desconhecido: “O mapa, do Uruguai, não conhece?”

Rataplán: “Não, todo não. Conheço muito pouco daqui.”

Siete y Tres Diez e Quintana entram no bar e na conversa do Desconhecido e de Rataplán. Eles também bebem e comem as empanadas que a mulher de Rataplán preparara para a viagem. Rodríguez e Vasco chegam e chamam os amigos para subir no caminhão. Ao ver o caminhão sair, o Desconhecido paga a conta, compra uma garrafa de *cañita* e corre atrás do caminhão. Rataplán questiona o que ele faz ali e, já em cima da carroceria, o Desconhecido diz que vai acompanhá-los para ver o mar. Siete y Tres Diez, o mais velho de todos e mais ácido também, dispara: “para que se você já o viu?”; ao que o Desconhecido rebate: “para ver como veem vocês”.

Aos 21 minutos de filme (de um total de 80 minutos de duração), o caminhão aparece na estrada de terra, seguindo lentamente e, no fundo do quadro, vemos o vilarejo ficando para trás. A música de abertura do filme – o *valsecito* “Domingo de mañana”, composição de Jaime Ross – ganha destaque na cena, e a paisagem rural e verde aparece pela primeira vez, inclusive com a presença de um vaqueiro na beira do caminho. Na carroceria, Quintana, Siete y Tres Diez, Rataplán e o Desconhecido conversam e bebem; enquanto na boleia, Rodríguez dirige o caminhão, junto de Vasco.



Fig. 9: Caminhão como o oitavo personagem.

A partir desse momento, a câmera vai alternar planos da carroceria – posicionada ao lado de um dos viajantes ou em cima do capô do caminhão ou ao lado da grade da carroceria, para enquadrar os quatro juntos – e planos da boleia – de frente para o motorista e seu acompanhante ou atrás deles com o para-brisa e a estrada à frente ou “sentada” no banco mostrando a parte de dentro do veículo e os viajantes, as janelas e os retrovisores (Figura 9).

O caminhão corta a paisagem do campo, enquanto a câmera está fixa no chão. Na parte de trás do caminhão, o Desconhecido quer saber mais da vida de cada um dos viajantes; e quando os amigos o questionam, eles não obtêm resposta alguma. Na frente, Rodríguez e Vasco conversam sobre como dirigir e o motorista afirma: “quem dirige vê o que vem adiante. Mas a viagem, a verdadeira viagem é o que está para trás” – numa frase que mostra como o seu personagem carrega uma força emocional e melancólica.

Rataplán sugere que eles cantem alguma canção. Quintana, bêbado, cantarola algo confuso. Rataplán começa “Marcha a mi bandera”⁴⁸ e os outros o seguem. Rodríguez pára o veículo e decide ver que confusão está lá atrás. É quando o motorista vê o Desconhecido pela primeira vez e questiona o que ele faz ali. Irritado, Rodríguez manda o Desconhecido descer. O homem desce do caminhão, se despede e fica parado no meio da estrada vazia. Quando Rodríguez volta ao caminhão, ele pensa e, em silêncio e lentamente, decide dar ré e volta até o Desconhecido que sobe na carroceria, também sem dizer uma palavra. Na sequência seguinte, o caminhão desce a serra, ainda na estrada de terra, cercada de pastos e bois; com trilha sonora musical alegre.

A viagem segue e, na carroceria, eles dormem, contemplam a paisagem e o Desconhecido fuma. O sol os esquentava do lado de fora e Rodríguez descobre que o motor do caminhão também está fumegante. Vasco chama o veículo de velho, Rodríguez fica nervoso e o caminhão pára. Todos têm que descer e empurrar o caminhão. Siete y Tres Diez fica em cima, o Desconhecido e Rataplán empurram, Vasco finge que empurra, enquanto Quintana segue ao lado, praguejando a demora da viagem. Vasco e Quintana são os mais ‘reclamões’, mas, ao mesmo tempo, o mau humor deles é quase infantil.

⁴⁸ Música do cancionero popular uruguaio.

Quando o caminhão volta a funcionar, um *outdoor* aparece no meio da paisagem verde e ampla. O caminhão acaba parando de novo, justamente em frente ao cartaz. A propaganda traz a imagem de uma mulher loira, bonita, de batom vermelho e um decote generoso, que sorri, com o texto: “Satin – al fin ella conoce los secretos”⁴⁹. Com a câmera em *plongée* (de cima para baixo), como o olhar da loira sobre os viajantes, vemos o Desconhecido, Siete y Tres Diez, Rataplán e Quintana admirados. Rataplán diz que aquela mulher não existe na cidade deles e, se ele tivesse uma mulher assim, passearia com ela pelo vilarejo, só pra mostrar aos amigos. Enquanto o gari divaga, vemos outra cena em que a garota do cartaz beija Rataplán que veste um terno (como o do Desconhecido) e tem o rosto todo manchado de batom vermelho.

A cena volta à estrada e Rodríguez pede para que eles desçam de novo. O motor está quente e eles não têm água. Rodríguez tenta consertar, Vasco também, mas não conseguem. O Desconhecido oferece ajuda e, ao colocar a mão dentro do motor, o caminhão funciona, quase como num passe de mágica. Felizes, todos voltam ao caminhão, mas Vasco olha o Desconhecido com desconfiança. Na sequência seguinte, Vasco vai para a carroceria e o Desconhecido viaja na frente. Começa a chover, enquanto Rataplán batuca numa lata, os outros cantam e Rodríguez e o Desconhecido ouvem o rádio e conversam.

O motorista quer saber mais sobre o Desconhecido e ele diz que é escritor. Quando Rodríguez continua com as perguntas, o Desconhecido fala que está escrevendo um conto chamado “El viaje hacia el mar”, sobre um grupo de amigos que viaja à costa num caminhão. Rodríguez sorri, mas, de repente, o Desconhecido muda o tom e conta o desfecho da história: “No caminho, eles encontram um assaltante de banco, da capital. Mais adiante, se encontram com a polícia. Tiros, mortes e o assaltante foge com o caminhão. Na costa, uma mulher o espera com uma lancha”. Um apito de navio é ouvido e outra cena começa, em que vemos a mesma loira da propaganda, de frente para o mar, esperando a chegada do caminhão vermelho. De volta à viagem real, Rodríguez, agora entre sério e preocupado, pergunta como termina o conto. O Desconhecido ri e diz: “ainda não

⁴⁹ Satin – no fim, ela conhece todos os segredos [tradução nossa].

sei, me falta um pouco” e, quando este pergunta ao motorista sobre a viagem, Rodríguez, carrancudo, rebate: “falta um pouco”.

O veículo corta a paisagem mais uma vez, antes da chegada ao balneário. O caminhão, pela primeira vez, está de frente para uma encruzilhada, e eles cruzam a estrada de asfalto, também outra novidade do trajeto, chegando a uma pista toda ladeada de palmeiras que balançam ao vento. A partir daí, o caminhão parece entrar num lugar de sonho, colorido, alegre e movimentado: as casas à beira mar estão cheias de crianças brincando, andando de bicicleta; os homens lavam os carros; as mulheres conversam, andam, dançam e todos estão vestidos com roupas de verão, de cores azul, verde e vermelho vibrantes. Nas palavras de Siete y Tres Diez: “estão todos desnudos”.

A cena parece um único plano-sequência, pois toda a movimentação do balneário e seus moradores é acompanhada pelo olhar dos viajantes (de cima para baixo), com a câmera posicionada na carroceria e mostrando, em movimento panorâmico, as ruas da cidade. O filme alterna, nesse falso plano-sequência, cenas de câmera no chão, no mesmo movimento anterior, mas agora mostrando o caminhão e o encantamento dos viajantes – que acabam numa sorveteria (Figura 10). Toda essa sequência se diferencia das outras do filme, que seguiam calmas, contemplativas e lentas – até mesmo porque o velho caminhão de Rodríguez faz, no máximo, uns 40 km/h. Outro detalhe desta sequência (descrita no DVD do filme como “Chegada ao Balneário”,) é o *twist* composto por Jaime Ross, que imprime maior sensação de mudança de ares e de certa juventude e novidade, provindas da vida na costa.



Fig. 10: A vida perto do mar traz novas experiências.

Quando eles chegam à praia, Rodríguez está feliz e ansioso para mostrar o mar aos amigos. Mas eles estão com fome e preferem, para desgosto do motorista, o assado⁵⁰. Em outra fala cheia de humor e rabugice, Quintana se dirige à Rodríguez: “O mar já está aí... não vai sair. Ver o mar, morto de fome, não tem graça nenhuma”. Eles comem, conversam e acabam cochilando, enquanto Rodríguez está no alto de uma duna contemplando a paisagem. Dá para se ouvir o barulho das ondas, mas os viajantes parecem não se importar muito com o destino final da viagem.

Rodríguez se exalta ao ver os amigos dormindo debaixo das árvores e desinteressados com o outro lado da paisagem. Ele diz: “o mar é uma coisa soberba, fantástica, vamos... é um mistério que não posso explicar”. Assim, o motorista os convence e eles, enfim, chegam às areias. A sequência começa com a mesma música do início do filme, “Domingo de mañana”, e o som do violão se mistura ao barulho das ondas, num clima de tranquilidade e beleza. Cada um dos viajantes desce a duna em direção ao mar e todos param no meio do caminho, enquanto Aquino late e corre alegremente. A câmera enquadra cada um deles (em plano americano) olhando em silêncio o mar (contraplano) – numa sequência emocionante e muito bem construída pela fotógrafa Bárbara Alvarez.

Rodríguez deseja compartilhar essa paixão pelo mar com os amigos e, assim, questiona os estreatantes sobre as impressões de cada um sobre esse lugar místico. E, no diálogo criado para a versão cinematográfica, o filme defende que, sem dúvida, mais importante que o destino final é o trajeto, a viagem, o processo de se viajar para algum lugar sonhado, desejado. No momento em que todos veem o mar, as reações são engraçadas e inesperadas.

Rodríguez: “Ei Siete y Tres, o que acha?”

Siete: “O que quer que te diga? Tem água demais. Água e água, como se fosse terra, mas é água. Muita água. Que queres que te diga? Se essa água fosse terra, ai ai ai”.

Rodríguez (para Vasco): “E você, o que acha?”

Vasco (com as mãos cheias de areia): “Do que?”

⁵⁰ Carne assada aos moldes uruguaios.

Rodríguez: “Do que? O que pode ser... o mar.”

Vasco (olhando o mar e a areia): “O mar... o mais lindo que tem é a areia.”

Rodríguez: “A única coisa que te chama atenção é a areia?”

Vasco: “Engraçado, né? Não parece areia e, contudo, é areia.”

Rodríguez (para Quintana): “Gostou hein, chegamos!”

Quintana: “Eu sabia que chegar, chegávamos.”

Rodríguez: “Valeu a pena?”

Quintana: “Valeu.”

Rodríguez: “O que me conta? Imaginava uma coisa assim?”

Quintana: “Como vou imaginar uma coisa com tanta água. O que não dou conta é pra onde corre? Essa água sem saída.”

Rodríguez: “As correntes se veem no rio, nos riachos... no mar, não.”

Quintana: “É algo parado o mar?”

Rodríguez: “Parado não é...”

Quintana: “Como uma lagoa grande, digamos?”

Rodríguez (impaciente): “Sim, Quintana, sim. Como uma lagoa grande.”

Quintana: “Na hora que chegarem os patos, vai ficar lindo para dar uns tiros.”

Rodríguez: “Então, Rataplán, imaginava algo assim?”

Rataplán: “Não, não... como ia imaginar?”

Rodríguez: “É grande ou não é grande?”

Rataplán: “Sim, sim, como grande é grande. Mas não tem barcos. Para mim, um mar sem barcos é como um campo sem árvores. Veja, você pinta um campo e não coloca árvores, fica sem graça. Com o mar acontece o mesmo, não?”

Rodríguez (rindo, nervoso): “Claro, mas os barcos estão. Eles passam pelo canal aqui, há duas léguas. A qualquer momento estará passando um.”

Rataplán (estica o pescoço): “Não, não. Não se pode ver não.”

Rodríguez: “Claro que não vai ver, porque a terra é redonda.”

Rataplán (espantado, ri irônico): “Quê? A água é redonda também?”

Rodríguez (esbravejando ao céu): “Que Deus me castigue se voltar a trazer mais animais como esses para ver o mar.”

Em um plano geral, vemos Rodríguez nervoso, tirando a camisa e mergulhando no mar. Os outros viajantes vão entrando no quadro, para ver o motorista, mas ficam somente parados na areia. Na sequência, Quintana caminha em direção à câmera, mirando o mar, e decide tirar os sapatos para molhar os pés. Uma música alegre se mistura ao som do mar e o filme alterna imagens de Rodríguez nadando e outro plano dos outros dançando, correndo, brincando com a areia, ao fundo, e Quintana, em primeiro plano. O coveiro, assombrado e, agora sem ironia e mau humor, conclui a empreitada: “Extraño el pueblo”. Em português, a frase pode ser traduzida como “sinto falta do vilarejo”, mas em um chiste sonoro, claro que somente para ouvidos “portugueses”, a frase em castelhano de Quintana diz muito sobre esses personagens: estranho esse povo⁵¹.

3.3.1. Custo mínimo, aproveitamento máximo

A viagem empreendida no filme começou muitos anos antes de a equipe de produção cair na estrada. Foram quatro anos de pré-produção e todas as delícias e problemas estão detalhados no documentário *Como se hizo El viaje hacia el mar* (2004), com roteiro, produção e direção de Mauro Sarser e Marcela Matta. Tudo começou em 1999, quando o roteiro do longa-metragem foi premiado com o Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (Fona) e o Fondo Capital da la Intendencia Municipal de Montevideo. Mas logo o Uruguai entrou numa crise econômica, o valor do dólar dobrou e a equipe teve que buscar mais fundos para a concretização do filme (de orçamento de US\$ 300 mil).

No documentário *Como se hizo*, a produtora executiva Natacha López conta que a catástrofe financeira modificou tudo: “o fluxo de caixa, a entrada de dinheiro do Fona e isso realmente foi um caos durante o filme”. A solução seguinte veio com o programa Ibermedia, em 2001, numa co-produção com a Argentina – que, conseqüentemente, agregou o ator Hugo Arana e o diretor de elenco Guillermo Iballa para a equipe. O processo de captação de recursos só terminou no ano de 2002,

⁵¹ No *Michaelis Dicionário escolar espanhol: espanhol-português, português-espanhol* (2002), o verbo *extrañar* está traduzido como: *verbo transitivo*. 1 Deportar, exilar. 2 estranhar, admirar-se. 3 *América Latina* sentir falta de alguém ou de algo. *verbo pronominal*. 4 negar-se a fazer alguma coisa.

quando a produção pôde dar passos adiante e seguir para o *casting*, finalização do roteiro, ensaios e início das filmagens.

Segundo Casanova, a ideia dos ensaios foi trazida pelo argentino Guillermo Ibaló. “No ensaio você pode provar, porque não está gastando nada. Basta água e café. A direção de atores foi fundamental pelo econômico, porque foram 26 dias de filmagem”, justifica o diretor (in *Como se hizo El viaje hacia el mar*, 2004). Enquanto Casanova se dedicava ao *set*, Ibaló realizava os ensaios com os atores, em Montevideú. Para Hugo Arana, os ensaios foram “parte da beleza”, enquanto, para Héctor Guido, os ensaios foram momentos de “delírios, disparates, loucuras, erros e alguns acertos”. Para além da solução econômica, os ensaios, segundo o próprio Casanova, foram uma oportunidade importante para ele aprender a técnica de atores, “de tirar o melhor de cada ator”, como conta no documentário.

Outra estratégia econômica, mas estritamente ligada à história que se queria contar foi a escolha pela iluminação natural, o sol. Por se tratar de um Filme de estrada, no qual a maioria das cenas acontece em locações reais e fora do estúdio (Figura 11), a solução da luz natural era quase uma premissa. Segundo Casanova conta no documentário, essa exclusividade natural ficou somente na teoria, porque durante a viagem, a chuva os pegou de surpresa e toda a iluminação teve que ser revista – a luz extra foi utilizada principalmente nas cenas internas da boleia do caminhão.

De acordo com a produtora Natacha López, no momento em que estavam na estrada, não houve espaço para o imprevisto; tudo foi bastante calculado, inclusive todos os dias a equipe produzia um roteiro das cenas a serem filmadas se houvesse sol e outro, no caso de chuva. “O roteiro já estava bastante depurado e não havia lugar para improvisação durante as filmagens. Como tivemos pouco dinheiro e um orçamento exato para uma logística muito complicada, não podia se perder tempo durante as filmagens”, conta López (in *Como se hizo El viaje hacia el mar*, 2004).

Foram quatro semanas e meia de estrada, nas quais foram realizadas filmagens em locações diferentes e distantes, como nas serras de Lavalleja e nas cidades de Minas e Aiguá, além das sequências de praia, nas cidades de Atlántida, Costa Azul e Parque del Plata. Como o filme também incluía reconstituição de época

(a história está ambientada na década de 1960), a equipe contou com 50 pessoas, entre técnicos e atores – além de 150 extras, na cena da festa de abertura.

Entre problemas e soluções, o filme encontrou o seu próprio caminho e, assim, em 2003, *El viaje hacia el mar* foi escolhido como melhor filme uruguaio pela Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (Fipresci) e ainda recebeu o prêmio *Colón de oro* de melhor filme do Festival Ibero-americano de Cine de Huelva (Espanha); no ano seguinte, recebeu os prêmios de melhor filme latino-americano do Festival de Cine de Mar del Plata (Argentina); escolha do público no Festival Cinesul (Brasil) e no Festival Internacional de Miami.



Fig. 11: Possibilidades de posicionamento da câmera: no chão, na boleia e na carroceria.

3.3.2. Viagem para o lado de dentro

Nos anos 2000, surgia no Uruguai uma “terceira onda”, pequenina e intimamente ligada ao êxito do cinema argentino, de acordo com Denise Mota da Silva (2007), dado o trânsito de diretores e atores entre os dois países vizinhos. Entre os anos de 1983 e 1993, não se filmou nenhum longa no Uruguai. O país saiu do zero, literalmente, a partir de 1993 e, até o final da década de 1990, estreou 38

filmes nacionais – o maior número de lançamentos registrado na história desde então. Entre 2000 e 2003, 25 novos filmes nacionais chegaram às telas do Uruguai, num ritmo “galopante para os termos locais”, segundo Silva (2007, p. 68).

Segundo Octavio Getino (2007), o Uruguai pertence aos países da América Latina de produção relativamente baixa, com a realização em média de um a cinco filmes por ano⁵². O crescimento da produção está diretamente ligado a políticas nacionais de fomento e fundos de coprodução internacionais, como o Instituto Nacional del Audiovisual, do Ministério de Educação e Cultura, criado em 1994; Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (Fona)⁵³, de 1995; Fondo Capital da la Intendencia Municipal de Montevideo, de 1990; e o Ibermedia⁵⁴. A *Ley de Cine*, uma lei de fomento e incentivo fiscal, foi criada somente em 2008.

O Uruguai possui singular conformação quanto ao papel que reserva para si e para seus vizinhos no que diz respeito à exibição de longas. De pouca produção e pequena população (em 1999, com 3 milhões de habitantes, registrou público total de 1.726.000, de acordo com dados da Cinemateca Uruguaya), o país – apesar de no circuito comercial reproduzir os mesmos padrões de apresentação de *blockbusters* verificados no Brasil e na Argentina – mantém uma contínua projeção de estreias brasileiras e argentinas em circuito alternativo, representado pela Cinemateca, uma das mais importantes instituições do estilo na América Latina, criada em 1953 e que mantém acervo de 1.200 registros cinematográficos (SILVA, 2007, pp. 45-46).

Uma das ideias adotadas pelo Uruguai, provindas do *Nuevo Cine argentino* foi a de “custo mínimo, aproveitamento máximo”. Para a realização de seu primeiro longa, Guillermo Casanova teve um orçamento de US\$ 300 mil, viabilizado somente através do apoio do Fona (em 1999), do fundo municipal e do programa de coprodução Uruguai-Argentina (em 2001). *El viaje hacia el mar* registrou 72.741

⁵² Na mesma situação estão Cuba, Peru, Porto Rico, Equador e República Dominicana (GETINO, 2007, p. 30).

⁵³ Fona é um fundo cujos recursos provem de canais de televisão.

⁵⁴ Ibermedia é o Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Audiovisual Iberoamericano, destinado a países ibéricos e América Latina: Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, Chile, Cuba, Espanha, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. Disponível em: <http://www.programaibermedia.com>.

espectadores no ano de seu lançamento (2003) e conformou-se no maior público para um filme nacional, atingindo o sexto lugar entre os filmes mais vistos no país, naquele ano⁵⁵.

O filme de Casanova é resultado de um projeto pequeno, íntimo e de olhar para dentro, apoiado na escrita leve de Morosoli e de um Uruguaí nostálgico. Segundo o diretor, na entrevista *Aplausos para la película uruguaya “El viaje hacia el mar” en Huelva* (2003), ele desejava mostrar coisas do seu país que estão se perdendo. “La globalización nos ha quitado mucho. La idea era reencontrarse con cosas que se han perdido, como el tiempo de ocio, el tiempo para disfrutar, para conversar con los amigos”⁵⁶ (CASANOVA, 2003).

O ator Hugo Arana faz coro à opinião de Casanova. No documentário sobre o filme, Arana diz que se apaixonou de primeira pelo roteiro, pois este lhe pareceu sensível, de um frescor e com uma estampa do mundo de sua infância. “O conto me traz tudo isso: aquele mundo cheio de tempos, onde havia tempo para tudo, tempo para comer, para a *siesta*, tempo para ficar ao sol”, completa Arana (in *Como se hizo El viaje hacia el mar*, 2004).

Muito dessa sensação é proporcionada pela trilha sonora. Todas as músicas do filme foram escritas e executadas pelo compositor uruguaio Jaime Ross que acrescentou climas interessantes (variando entre melancólicos e alegres) às poucas falas e a falas de pouca importância no contexto do entendimento geral da narrativa. Ross compôs temas que acompanham e ditam o movimento da viagem e, conseqüentemente, o movimento dos personagens durante o trajeto até o mar. Além de composições inéditas para o filme, ainda utilizou canções do folclore e do cancionero popular do Uruguaí. Os temas criados variam de ritmos mais rurais que urbanos, como o *valsecito criollo*⁵⁷ ou *cielito*⁵⁸, as *chamarras*⁵⁹ e, ainda, há ritmos

⁵⁵ Dados da filial da Fipresci – Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica (SILVA, 2007, p. 45 e p. 69).

⁵⁶ “A globalização nos tirou muito. A ideia era reencontrar-se com coisas que foram perdidas, como o tempo do ócio, o tempo para desfrutar, para conversar com os amigos” [tradução nossa].

⁵⁷ Valsa adaptada da Europa para os instrumentos e ritmos da América do Sul. In: *Ritmos Sud Americanos*. Disponível em <http://pacoweb.net/Danzas/introri.htm>. Acesso em 27 de maio de 2014.

⁵⁸ Ritmo pertencente à família da quadrilha, presente no Cone Sul, desde o Uruguaí até o Chile. In: *Ritmos Sud Americanos*. Disponível em <http://pacoweb.net/Danzas/introri.htm>. Acesso em 27 de maio de 2014.

conhecidos mundialmente, como a *milonga* e o *twist*, argentino e estadunidense, respectivamente.

Outra força do filme está na escolha de múltiplos personagens e, claro, de um afinado elenco. Diferente do *road movie* clássico, no qual a viagem é empreendida pela dupla de amigos (*buddy movie*), *El viaje hacia el mar* opta por uma história coletiva: os seis personagens têm peso equivalente na trama. O filme mostra os incidentes pelo caminho, mas o que mais interessa é destacar a diversidade das reações dos personagens ante aos acasos, como nas sequências em que empurram o caminhão, na cena da loira do cartaz e na do encantamento pelos “frequentadores do balneário”. Pode-se marcar aqui uma característica própria do cinema latino-americano contemporâneo: as viagens coletivas – como também se pode verificar nas análises de *Família Rodante* e *Guantanamera*, adiante.

Muito pouco acontece em *El viaje hacia el mar*. A trama é simples, objetiva – uma viagem de um grupo de amigos que deseja ver o mar –, mas o humor singelo, os diálogos contidos e a observação pausada de personagens esquisitos e totalmente amáveis compõem a intensidade deste longa-metragem. Essa singeleza se traduz nos enquadramentos, movimentos de câmera e na montagem que se mostra direta, dona de uma transparência e simplicidade eficaz, sem efeitos e sem excessos. A fotografia de Bárbara Alvarez segue a favor dos personagens e, durante a viagem, recorta a bela paisagem uruguaia que se torna também importante personagem na trama.

O ator Héctor Guido fala da particularidade de se optar por histórias pequenas, mas de forte impacto emocional, como uma forma (e força) de identidade nacional.

⁵⁹ Ritmo popular das ilhas de Açores e Madeira, que foi exportado para Mar de la Plata, estabelecendo-se em Corrientes e Entre-Ríos, dando origem também a outro ritmo, o *chamamé*. Também conhecido como *chamarrita* ou *chimarrita*. In: *Ritmos Sud Americanos*. Disponível em <http://pacoweb.net/Danzas/introtri.htm>. Acesso em 27 de maio de 2014.

o mais sensível é sempre o mais difícil. Sempre. E, quando vemos um roteiro que não aposta num desdobramento técnico, que não aposta em querer demonstrar que nós parecemos com Hollywood e que, sim, aposta na alma de que somos uruguaios, na identidade, no que é a nossa cultura. Porque em definitivo é o que todos defendemos é isso. A aposta a isso é absolutamente determinante para ser crível ou não, um produto definitivamente nosso. (GUIDO in *Como se hizo El viaje hacia el mar*, 2004).

Debaixo do sol e no velho caminhão, que segue lentamente e que quase interrompe a viagem, seguimos esses personagens que, ao longo do trajeto, revelam sua particular maneira de viver, seus sentimentos e opiniões. Na maior parte do tempo, a câmera está na carroceria do caminhão, junto dos personagens, o que acaba dando a sensação de participação ao espectador. Numa primeira análise, pode-se achar que nada acontece nessa viagem, mas um olhar mais paciente verá a forma poética como Guillermo Casanova conta uma história de amigos e seus desejos. A viagem é uma metáfora sobre aquelas vidas que, mesmo pacatas, do interior, sonham com uma visão profunda e ampla da vida, assim como o mar.

* * *

Capítulo 4 – VIAGEM COLETIVA

“As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.”

(Fernando Pessoa, poeta português).

Neste capítulo, *Família rodante*, *Guantanamera* e *E sua mãe também* estão reunidos para tratar do conteúdo imprescindível aos Filmes de estrada: seus personagens, os viajantes. Deixando para trás a viagem solitária (*Viajo porque preciso, volto porque te amo; Histórias mínimas*), a viagem em dupla (*Cinema, aspirinas e urubus; Diários de motocicleta; Qué tan lejos*), neste bloco, a viagem coletiva está presente nas histórias em que três, cinco e até mesmo doze personagens compartilham o percurso.

O *road movie* clássico comumente enfatiza a dupla de amigos homens (*buddys*), como os personagens perfeitos para dividir a estrada. Herdeiros do romance de Jack Kerouac, *On the road*, e do filme *Sem destino*, a dupla dividindo o carro ou em suas próprias motocicletas estabeleceu-se como a principal imagem do gênero estadunidense. O *buddy movie* também ocorre no cinema latino-americano contemporâneo, mas o que o presente capítulo traz é outra proposta de coletividade, que, para além da quantidade de personagens viajantes, também pode ser estendida para os meios de transporte utilizados nas viagens e para os modos de produção dos próprios filmes. Se, para o gênero clássico, a dupla de viajantes é estética e narrativamente funcional (pela dualidade de características e temperamentos: o mocinho e o rebelde; o inteligente e o desatento etc.), nos filmes latino-americanos presentes neste capítulo, os personagens e suas relações são expandidas. Não se trata somente de uma relação quantitativa.

Olhando diretamente para os veículos, a ideia coletiva também agrega um sentido subdesenvolvido às tramas dos filmes, quando retrata veículos não individuais (carro e motocicleta) e dá lugar a carros compartilhados em carona, caminhões, ônibus e *motor homes*. Esses meios de transporte coletivos presentes nos Filmes de estrada da América Latina reforçam a ideia de uma experiência ampliada pela necessidade solidária ou até mesmo financeira, como mostrados na casa rodante que abriga doze integrantes, em *Família rodante*; no carro emprestado

pela irmã de Julio para que o trio de *E sua mãe também* chegue ao destino; e na troca de carros fúnebres pela falta de gasolina e o sistema de caronas nas estradas de Cuba, em *Guantanamera*.

Desviando-se do conteúdo, pode-se pensar a coletividade nas experiências de trabalho entre atores e técnicos de países diferentes nas equipes dos filmes, mas também diretamente nos meios de produção destes (e do cinema latino-americano entre as décadas de 1990 a 2010), por meio das coproduções entre os países latinos e mesmo com outros, como Estados Unidos, França e Espanha; e as bolsas e prêmios internacionais que beneficiam os filmes da América Latina não somente com financiamento, como também com o alargamento das fronteiras de exibição. Dos nove filmes escolhidos para a tese, cinco são coproduções.

4.1. *Família rodante*

Família rodante (*Familia rodante* – Argentina / Brasil / Espanha – 2004) conta a história de Emilia (Graciana Chironi), uma senhora de 83 anos, que recebe um convite para ser madrinha de casamento de uma sobrinha em Misiones e decide levar toda a sua família de Buenos Aires até a fronteira do Brasil, dentro de um *trailer*. Como ninguém se atreve a negar o pedido da avó, quatro gerações embarcam na viagem: Emilia, suas filhas e respectivos maridos, os netos e um bisneto, além de um namorado, uma amiga e um cachorro clandestino.

O terceiro longa-metragem do diretor argentino Pablo Trapero é um Filme de estrada familiar que trata das relações íntimas e da convivência nem sempre tranquila entre parentes. Ao longo da empreitada da viagem desejada pela matriarca, todos vivenciam experiências interessantes. As memórias, os problemas de saúde, o calor e a distância atravessam a história de cada um dos viajantes: amor adolescente entre os primos, um antigo romance entre cunhados, rancores, ciúmes e expectativas.

Depois de filmar seu primeiro curta-metragem *Negócios*⁶⁰ (*Negocios* – Argentina – 1995), Trapero escreveu *Família rodante*, seu primeiro roteiro para longa-metragem, entre 1995 e 1996. A ideia do filme nasceu a partir das memórias do diretor e da sua própria experiência familiar: quando criança, Pablo viajara pela região mesopotâmica da Argentina com seu pai, sua mãe e irmã na mesma Chevrolet Viking 1958 mostrada no filme – adaptada como casa rodante⁶¹ por seu pai. Mas antes de levar às telas essa história mais pessoal, Trapero decidiu se dedicar a outros filmes que lhe renderam prêmios e reconhecimento como um diretor crítico e atencioso à realidade social da Argentina dos anos 1990: *Mundo grúa* (Argentina – 1999), não lançado no Brasil, e *Do outro lado da lei* (*El bonaerense* – Argentina – 2002).

A primeira imagem de *Família rodante* é um primeiríssimo plano que mostra parte do rosto de Emilia. Ela pensa, mexe em fotos antigas e fica sentada na cama, à noite. Um tango acompanha a cena de apresentação do título do filme e, em seguida, em um enquadramento parecido com o da protagonista, vemos uma cabeça de um pássaro e detalhes de outro pássaro que parece voar e se debater dentro de uma gaiola. Na sequência, Emilia alimenta, cuida dos bichos e de sua casa, antes de receber as amigas e a família para comemorar seus 83 anos.

No jantar de aniversário, começamos a conhecer os integrantes da família: as filhas Marta (Liliana Capuro) e Claudia (Ruth Dobel); os netos Martín (Nicolas Lopez), Gustavo (Raul Viñole) e Yanina (Marianela Pedano); o marido de Marta, Oscar (Bernardo Forteza). Depois de receber o telefonema com o convite para ser madrinha do casamento em Misiones e antes de soprar as velas de seu bolo, Emilia convoca “toda a família completa” para viajar com ela até sua cidade natal. Todos concordam com a avó. Depois do pedido, a avó passa mal – pela emoção de ser madrinha e da possibilidade da viagem.

Somente depois de a Chevrolet Viking 58 de Oscar aparecer em cena é que o espectador entende que a família completa vai mesmo viajar junta, todos no mesmo

⁶⁰ O curta-metragem foi escrito, montado e dirigido por Trapero, aos 24 anos, e ainda estudante de cinema. O filme mostra o cotidiano de uma loja de peças de automóveis na periferia de Buenos Aires e seus dois funcionários: Martín e Rulo – respectivamente, seu pai Martín Trapero e Luis Mangani. Além destes, o filme traz sua mãe, sua avó Graciana e até mesmo o próprio diretor como personagens, em um registro em 16 mm e em preto-e-branco.

⁶¹ Nome em espanhol para *motor home* ou *trailer*.

veículo – não era força de expressão. E, assim, são apresentados os outros integrantes da viagem: o marido de Claudia, Ernesto (Carlos Resta), uma amiga de Yanina, Nadia (Leila Gomez), a filha de Marta, Paola (Laura Glove) e seu bebê (Sol Ocampo). No início da viagem e, aos 15 minutos de duração do filme, a família toda é composta de 11 pessoas que deixam Buenos Aires para trás, à noite, ao som da música tema do longa-metragem, “Familia rodante” – criação de León Gieco⁶².

O dia nasce junto com as imagens da casa rodante na estrada e, pela primeira vez, são mostradas imagens captadas pela janela do veículo em movimento da paisagem, do asfalto, dos fios de eletricidade e do céu – antes de abandonarem de vez a cidade e se ampliarem os planos e a paisagem. Enquanto Oscar dirige, dentro da Viking 58, os viajantes dormem. Há um tédio no início do filme, estampado no rosto dos personagens que se amontoam no interior da casa rodante.

A câmera é posicionada dentro do veículo, como um 12º passageiro ou como um lugar reservado ao espectador. A câmera está muito próxima dos personagens, revelando os detalhes do pequeno espaço e dos corpos, além de entregar os olhares entre os familiares (Figura 12). Nos primeiros 30 minutos do filme, enquanto ainda se adaptam à convivência aproximada, os personagens falam pouco. Os diálogos são fragmentados, inacabados, porque o mais importante é a linguagem corporal. Os personagens olham e a câmera parece espiar o tempo todo.

O diretor elege o banheiro da casa rodante como um espaço especial, como um refúgio para a individualidade de cada personagem – num espaço mais reduzido ainda dentro do *trailer*. No banheiro, a câmera capta imagens ainda mais aproximadas dos corpos e também revela momentos de intimidade, alguma solidão e liberdade: é onde fumam, choram, pensam, olham para a paisagem e onde os adolescentes se beijam, onde Martín masca chicletes escondido da mãe e esconde o cachorro que pegara na primeira parada no posto de combustível.

⁶² O tema musical é também o *leitmotiv* do filme. Em Buenos Aires, a música é um *pop rock*; quando a viagem rumo ao interior da Argentina e passa por províncias como Corrientes e Misiones, ganha variações rítmicas regionais, com maior presença de violões e sanfonas.

O trajeto acidentado da estrada, seus percalços, os problemas mecânicos da Viking 58 – como superaquecimento do motor, uma peça estragada que necessita reposição e falta de gasolina – e, por conseguinte, as sequências das paradas na estrada (como a blitz policial) e nos postos de combustível são os *plots* importantes para o desenvolvimento das relações e a manifestação dos problemas entre os personagens. A Viking 58 não é só o meio de transporte no qual esta família se desloca, ela é mais um ‘personagem’: desencadeia ações, gera conflitos e promove encontros. E, nessa história, os problemas são mecânicos, mas também familiares.



Fig. 12: Dentro e fora – quatro gerações se adaptam à convivência na casa rodante.

Dessa forma, a ordem cronológica de filmagem foi escolhida pela produção do filme como uma estratégia formal para facilitar o envolvimento dos atores na trama e, conseqüentemente, ajudar na evolução da narrativa. Segundo a produtora executiva Martina Gusman, a ideia era fazer o filme o mais cronológico possível para dar mais veracidade à ficção, “para que la transformación de los personajes durante el viaje también estuviera en la película. Todos fuimos mutando con la experiencia”⁶³ (GUSMAN *apud* COMMISSO, 2004).

A viagem ocupa a parte central do filme. A princípio, *Família rodante* pode parecer uma comédia sobre uma família em férias, mas não o é. No filme de Trapero, a viagem se transforma numa expressão dos problemas dessa família – às vezes divertida, outras leve, mas também melancólica. Por isso a escolha do trajeto entre Buenos Aires e San Javier, na província de Misiones, com seus 1.500

⁶³ “Para que a transformação dos personagens durante a viagem também estivesse no filme. Todos fomos mudando com a experiência” [tradução nossa].

quilômetros de distância: para que a viagem fosse longa o suficiente a fim de que as experiências pudessem ser desenvolvidas. Mas a eleição desse caminho para o filme também é um relato de memória, já que Pablo fez esta mesma viagem na infância, como dito anteriormente.

A paisagem se modifica muito ao longo do caminho. Sai do centro urbano, passa pelos pampas (planícies) e vai adentrando a selva (floresta). Assim como o filme deixa a cidade para mostrar uma geografia mais exótica, a geografia íntima dos personagens dessa família vai se tornando mais densa. O que a estrada apresenta no caminho vai influenciando a relação interna da família. Cada um dos personagens lida de uma forma com os percalços da estrada: Emilia organiza e se sente ansiosa; Oscar dirige e conserta as coisas; Marta cozinha e alimenta os viajantes; Ernesto implica com tudo e todos; Claudia não se manifesta; Martín faz estripulias; Paola reclama; os adolescentes se divertem.

Em entrevista ao Jornal *Clarín* (2006), Trapero conta que seus personagens se movem sempre em uma geografia e, ainda, acrescenta que nunca os imagina à margem de seus contextos. “Para mí, la imagen tiene que construir la narración. En *Familia [rodante]* el paisaje iba deformándose, volviéndose más voluptuoso a medida que avanzaba la historia”⁶⁴ (TRAPERO, 2006).

Junto com o tempo de duração da viagem, há ainda a presença do calor que só aumenta ao longo do caminho. Além do calor dentro da casa rodante – de onde vemos e ouvimos as reclamações dos viajantes –, em outras sequências percebemos o calor que sai do asfalto. Assim, as dificuldades de estar com o outro, mesmo os da família, aumentam e surgem as questões da convivência e do respeito às diferenças. *Familia rodante* é um retrato desse convívio, mas não há lições de moral envolvidas. É um cinema sem efeitos, espontâneo, em que as imagens captam o ordinário, o cotidiano.

Um das situações que vai crescendo ao longo da viagem é a tensão entre os cunhados Ernesto e Marta. Ernesto não para de olhar Marta; ele a segue e, nas paradas da estrada, fica mais perto dela do que de sua própria mulher e sua filha. O filme parece sugerir que eles tiveram algo no passado, porque Marta gosta da

⁶⁴ “Para mim, a imagem tem que construir a narração. Em *Familia [rodante]*, a paisagem ia se deformando, tornando-se mais voluptuosa à medida que avançava a história” [tradução nossa].

proximidade de Ernesto, mas o evita na frente dos outros. A trama dessa relação se arma na cabeça do espectador, por meio da câmera subjetiva dos olhares dos personagens que, dentro da casa rodante, estão bem próximos uns dos outros, mas que se observam em silêncio. Os diálogos entre Ernesto e Marta dizem muito pouco, assim como as conversas entre todos os outros personagens. São os olhares e os primeiríssimos planos dos observadores que sugerem muito (Figura 13). Segundo o diretor, os seus filmes são claros e diretos. Para ele, o mais importante nunca é o que está sendo dito, mas, sim, o que está por trás das imagens. Por isso, Trapero utiliza uma estratégia na sala de edição: assiste às cenas sem áudio.

Es la mejor manera de saber si la película funciona. Y en esta película, salvo ciertos momentos de la abuela, que para mí es la única que dice cosas, los diálogos no dicen nada nuevo que la imagen no esté diciendo. La apuesta de la película era por la imagen, porque la imagen tenga suficiente carga dramática y que los diálogos sean simplemente una cosa musical más que explicativa de la situación⁶⁵ (TRAPERO *apud* GENTIUM, 2013).



Fig. 13: Troca de olhares e primeiríssimos planos: viagem íntima.

⁶⁵ “É a melhor maneira de saber se o filme funciona. E neste filme, salvo certos momentos da avó, que para mim é a única que diz coisas, os diálogos não dizem nada novo que a imagem não esteja dizendo. A aposta do filme era pela imagem, para que a imagem tenha suficiente carga dramática e que os diálogos sejam simplesmente uma coisa musical mais que explicativa da situação” [tradução nossa].

4.1.1. Novo Cinema argentino

Gustavo Noriega escreve, na matéria “Nuevo Cine Argentino: la vida desolada de los márgenes” (1999), da Revista Ñ do Jornal *Clarín*, sobre uma ética cinematográfica presente nos diretores e, conseqüentemente, em seus filmes realizados a partir dos anos 1990 na Argentina, período chamado de Novo Cinema argentino. Essa fase apresentou não só uma renovação geracional, mas principalmente uma renovação estética e temática.

Era la confirmación de que una idea simple pero nunca concretada podía llevarse a la práctica: la de que una película nacional pudiera tomarse el trabajo de reflejar la realidad cotidiana en el contexto de una ficción, hacerlo con caras nuevas, en locaciones reconocibles, con parlamentos creíbles y despojados de toda intención moralizante⁶⁶ (NORIEGA, 1999).

Esse período de efervescência acontece no contexto do novo estatuto do INCAA – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, da lei de incentivo fiscal de 1994, chamada *Ley de Cine*, a proliferação de escolas de cinema estatais e privadas no país, o discurso e apoio dos críticos e órgãos de cinema aos filmes argentinos. No livro *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*, o organizador Ignacio Amatriainn (2009) destaca que o novo cinema argentino foi uma revolução independente, em uma década de mudanças sociais e culturais do país, e que “inspiró una inmediata sensación de actualidad, en el sentido de ligado privilegiadamente, a la vez como síntoma y como respuesta, al contexto de los años noventa”⁶⁷ (AMATRIAINN, 2009, p. 17).

Segundo a autora Malena Verardi (2009), em *El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época*, entre 1983 e 1989, houve uma sequência em cadeia de

⁶⁶ “Era a confirmação de que uma ideia simples e nunca concretizada podia ser levada à prática: a de que um filme nacional podia ter o trabalho de refletir a realidade cotidiana no contexto de uma ficção, o fazendo com caras novas, em locações reconhecíveis, com diálogos cíveis e despojados de toda intenção moralizante” [tradução nossa].

⁶⁷ “Inspirou uma imediata sensação de atualidade, no sentido de ligado privilegiadamente, de uma só vez como sintoma e como resposta, ao contexto dos anos noventa” [tradução nossa].

acontecimentos que desencadearam na criação da *Ley de Cine* 17.741: a baixa nas políticas de incentivo aliada à crise econômica e financeira, no governo de Raúl Alfonsín e, ainda, o fechamento de salas de cinema, a diminuição do público aos filmes nacionais, a chegada massiva de cadeias multinacionais de exibição. Mas, após a instalação da lei, em 1994, foi estabelecida aos exibidores a obrigatoriedade de projetar um filme argentino a cada seis estrangeiros – o que se chamou “cuota pantalla”⁶⁸ (VERARDI, 2009, p. 178). Mas se, por um lado, a *Ley de Cine* marca o início desse novo cinema dos anos 1990, o seu final ou a sua continuidade ainda é assunto controverso entre autores e críticos.

Dentre as características formais do Novo Cinema argentino dos anos 1990⁶⁹ estão: realidade como fonte para as histórias; histórias no presente; realizações à margem da produção industrial; atores não-profissionais; não atores que representam papéis próximos de sua vida real; filmes em preto-e-branco e registro mais documental; tênue linha entre documentário e ficção; temáticas sobre as transformações no campo da família; roteiros sobre relatos mínimos, privados, aparentemente acrílicos; renúncia às abordagens diretas de temas tradicionalmente entendidos como “políticos”.

Ainda segundo Amatriainn (2009), o período apostou em um novo regime criativo, composto por três marcas: produção, produção artística e proposta estética. O próprio Trapero faz parte dessa dinâmica ao atuar como diretor, roteirista e produtor desde seu primeiro curta *Negócios*, passando por *Família rodante*, até suas obras subsequentes. Quando Trapero esteve no Brasil, para o 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo (2006), o diretor contou que depois do fim da ditadura argentina, a mudança de geração que deveria ter acontecido nos anos 1980 pulou uma década: foi acontecer nos anos 1990 e gerou um novo desejo. “Havia uma necessidade natural das pessoas quererem exprimir seu ponto de vista sobre uma realidade, que poderia ser uma realidade mais social, mais plural, ou uma realidade mais experimental e existencial” (TRAPERO *apud* MOURÃO, 2008, p. 103).

⁶⁸ “Cota de tela” [tradução nossa].

⁶⁹ O adjetivo *nuevo* corresponde a um desejo de renunciar aos modelos de cinema realizados anteriormente. Como na década de 1960, em que também se utilizou o termo “novo” para se diferenciar do cinema precedente.

Dentre a busca pela novidade e a tentativa de marcar diferenças do cinema realizado anteriormente, Verardi destaca o uso do final em aberto como outra característica desse núcleo de filmes argentinos. Essa resolução narrativa possibilita uma maior participação do espectador na construção do sentido do filme – contra a ideia de um encerramento da história, instrumento do cinema clássico. Estratégia já apontada anteriormente como uma das bases do Filme de estrada.

Los finales abiertos, la ambigüedad de algunos personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de direccionamiento hacia una única lectura llevaron a la multiplicación de las posibilidades de interpretación ante cada película⁷⁰ (VERARDI, 2009, p. 184).

Se o final em aberto nos Filmes de estrada mantém a continuidade do movimento empreendido pelo personagem, inclusive colocando o próprio personagem caminhando ou seguindo por uma estrada “ao infinito”, em *Família rodante*, a família faz o caminho de volta para casa, enquanto Emilia permanece em Misiones. A história termina com Emilia (sentada) contemplando a paisagem do alto, enquanto o filme a contempla em silêncio – no mesmo tom da cena inicial do longa-metragem. Esta resolução acaba por despertar interesse sobre qual seria o caminho escolhido por esta senhora de 83 anos dali para frente. Segundo o diretor, o mais importante nos filmes é o olhar sobre os personagens.

Me gusta que los personajes no tengan certezas, que no expliquen lo que sienten, que no digan lo que les pasa. En las tres películas [*Mundo Grúa*, *Do outro lado da lei* e *Família rodante*] vas a ver que cuando los personajes empiezan a modificar algo termina la película. No queda claro lo que sigue, lo que va a pasar a continuación⁷¹ (TRAPERO *apud* GENTIUM, 2013).

⁷⁰ “Os finais abertos, a ambigüidade de alguns personagens, a opacidade das histórias, a ausência de direcionamento a uma única leitura levaram à multiplicação das possibilidades de interpretação ante cada filme” [tradução nossa].

⁷¹ “Gosto que os personagens não tenham certezas, que não expliquem o que sentem, que não digam o que se passa com eles. Nos três filmes verás que quando os personagens começam a modificar algo termina o filme. Não fica claro o que segue, o que vai ser a continuação” [tradução nossa].

4.1.2. Filmes como a vida mesmo

O autor Jacques Aumont, em *A estética do filme* (2002), no capítulo dedicado ao realismo no cinema, fala que em uma análise fílmica, em primeiro lugar, é preciso distinguir o realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e o realismo do tema e tratamento dos filmes. Pois bem, em *Família rodante*, essa distinção é mais confusa e complexa. Melhor seria dizer que há uma combinação dos elementos de expressão e tema realistas neste filme.

Pablo Trapero elege sua avó materna Graciana Chironi para o papel mais importante do filme. Segundo o diretor, no *making of Como se hizo Familia rodante* (2004) – presente no DVD do filme –, a escolha da avó se deu não somente por uma questão de afeto, mas porque Trapero se interessa pelo trabalho de atores não-profissionais. “Graciana não se parece com Emilia. Tinha confiança, mas também tinha dúvidas, porque ela não é atriz e tem 83 anos, mas foi muito bem”, diz Trapero.

E o diretor escalou sua avó não somente neste, mas nos seus dois longas-metragens anteriores. Em *Família rodante*, Graciana foi protagonista pela primeira vez e seu papel é vital para o filme. É Emilia quem provoca a viagem e, ao mesmo tempo, quem trata de manter a família no lugar, apesar de todas as confusões. A cena de toda a família empurrando a Viking 58 quebrada pela estrada, direcionados por Emilia com o bebê no colo, é emblemática de todo o filme (Figura 14): é ela quem guia, quem sustenta a família, ao longo de boa parte dos seus 83 anos.

Além de sua *abuela*, o diretor escalou outros não atores (mas há também atores profissionais, como Liliana Capuro e Ruth Dobel), seguindo uma proposta já presente em sua filmografia de realizar filmes realistas, quase que num estilo documental. Esta característica realista também se faz presente em outros Filmes de estrada, junto à utilização de locações reais e cenários naturais. No longa, a viagem realmente aconteceu pela *Ruta 14* (conhecida como *Ruta de la muerte*⁷², por abrigar muitos caminhões e ter somente uma via) e passou por Buenos Aires, Corrientes e Misiones.

⁷² Estrada da morte [tradução nossa].



Fig. 14: *Abuela* Emília é a guia da viagem e da família.

Segundo Verardi (2009), a escolha por não atores ou novos atores é outro aspecto renovador do cinema argentino dos anos 1990. A proposta de novos discursos e espaços também se dá na busca de novos corpos para os personagens:

[...] una búsqueda por trabajar los personajes, los rostros, los cuerpos desde un punto cero, evidenciando que una nueva discursividad debía necesariamente anclar en un nuevo modo de organizar la materialidad significativa (la corporalidad, el decir, el mirar, etc)⁷³ (VERARDI, 2009, p. 185).

Uma curiosidade que remete a essa experiência realista está também na composição da equipe técnica: em paralelo à viagem da família rodante ficcional, houve outra viagem familiar. O diretor não escalou somente sua avó Graciana como protagonista, mas teve, na estrada, as companhias de Martina Gusman (sua esposa e produtora executiva), Martín Trapero (seu pai, dono e mecânico do Chevrolet Viking 1958), María del Carmen (sua mãe, babá de Mateo – filho de Pablo e Martina – e acompanhante da mãe Graciana), Marina (sua irmã) que acompanhava Elvio

⁷³ “[...] uma busca por trabalhar os personagens, os rostos, os corpos desde um ponto zero, evidenciando que um novo discurso devia necessariamente ancorar em um novo modo de organizar a materialidade significativa (a corporeidade, o dizer, o olhar, etc)” [tradução nossa].

Maza Veja (seu cunhado e assistente de arte) e Marisa Urruti⁷⁴ (sua sogra e figurinista).

No *making of*, Trapero conta que quando escreveu o roteiro de *Família rodante* pensava em realizar um projeto relaxado, com um pequeno grupo de pessoas e um clima de viagem, como um Filme de estrada entre amigos, família e equipe técnica. Mas o projeto tomou outra direção, porque o diretor estava em seu terceiro longa e, então, tinha muita coisa a mostrar e experimentar no filme. “O projeto começou a tomar dimensões cada vez maiores. A história sempre foi a mesma. Todo o processo foi inversamente proporcional à ideia original de fazer um filme mais tranquilo”, descreve o diretor (2004).

Enquanto a história do filme é simples, de poucos acontecimentos e quase nenhuma grande ação, a logística empregada na produção foi complexa, desde a ideia original: uma viagem de 12 pessoas na casa rodante. Os números do longa-metragem são interessantes: a equipe contou com mais de 80 pessoas, sendo 70 técnicos e 12 atores principais; 500 extras para a cena da festa de cavalgada em Corrientes; três meses de filmagem – para os três dias de viagem ficcional; 1.400 quilômetros rodados; 15 veículos utilizados.

Há, ainda, que se destacar o uso da *Viking set*: um segundo *trailer*, numa espécie de *set* sobre rodas, montada em uma caminhonete adquirida no processo de pré-produção e idêntica ao ‘personagem’ do filme, com uma plataforma de 10 x 4 metros, desmontável para o trânsito na estrada, onde a equipe posicionou as câmeras e realizou as cenas de interior do veículo. Segundo o diretor, a opção pela *Viking set* se deu pelo desejo de manter as cenas internas no mesmo estilo das externas e evitar estúdios, *back projections*⁷⁵ e mesmo imagens de pós-produção. “Para esse projeto, para o tipo de atuação e para o espírito de cinema de *Família rodante*, nós decidimos construir a *Viking set*”, conta Trapero no *making of* (2004).

⁷⁴ Marisa Urruti também é figurinista de *Diários de motocicleta*.

⁷⁵ *Back projection* é uma técnica de cinema composta por uma tela semi transparente, sobre a qual é projetada uma imagem ou uma cena já existente, enquanto à frente da tela o ator representa seu papel. Fonte: HAMUS-VALLÉE, 2004, p. 50.

Dentro do *set* podíamos filmar em todas as direções, olhando para qualquer lado, olhando de qualquer janela e também desde dentro. Eu me interessava em ter uma relação direta com os atores, a estrada e com o clima de estar viajando, no calor (TRAPERO, 2004).

Do ponto de vista técnico e relacionado à estética realista presente no filme, há duas estruturas de planos: os fixos e *close-up* dos personagens dentro do veículo e os gerais relacionados à paisagem. No longa, Trapero optou por um registro em 16mm e 35mm, respectivamente. A partir do momento em que o filme cai na estrada, os dois tipos de planos convivem: os planos fixos e de enquadramento muito aproximado dos rostos e de detalhes dos corpos dos personagens (do lado de dentro) e os planos em movimento e gerais da paisagem e da Viking 58 na estrada (do lado de fora). Enquanto os primeiros planos dos rostos dos personagens e os planos-detelhes contam em uma escala a “fechada” convivência entre eles, os planos gerais trazem uma perspectiva de liberdade e de movimento que só um Filme de estrada pode realizar.

Trapero retrata essa família com bastante realismo, com personagens e diálogos de “carne e osso”. No filme, a família é só uma família com suas relações e o longa acaba por realizar a afirmação coletiva da existência da família “toda” na casa rodante, além de sua importância como uma instituição social. A sensação é de que o diretor faz filmes como a vida mesmo, usando elementos reais da sua própria experiência: a avó, as locações reais, a Viking 58 e o mesmo trajeto da viagem familiar etc. Pode-se pensar até se Martín (quem mais aproveita a viagem) não seria uma representação do que fora o diretor na sua infância.

Essa confusão entre ficção e realidade parecer interessar a Trapero. O diretor sempre fala do que acontece à sua volta. Mesmo abandonando o relato e a participação de sua família nos filmes subsequentes a *Família rodante*, Trapero ainda se dedica a histórias sobre a realidade de sua cidade Buenos Aires e da Argentina, mas àquelas histórias que não são contadas, que estão fora das páginas dos jornais.

4.2. *Guantanamera*

A tela negra apresenta os créditos iniciais e um grupo de músicos conversa enquanto se prepara para uma gravação em estúdio. Uma voz masculina diz: “Isso não é invenção... aconteceu de verdade!”⁷⁶ e, em seguida, a música começa e ouve-se o título do filme: *Guantanamera* – nome que aparece na tela com uma cruz no lugar da letra “T”. A canção de mesmo título dá início ao filme e, antes da primeira cena, o refrão é apresentado. No decorrer da história, este será alçado várias vezes a primeiro plano.

Guantanamera (Alemanha / Cuba / Espanha – 1995) é o último filme realizado por Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), codirigido por Juan Carlos Tabío. O longa-metragem é uma comédia que se passa em Cuba, quando uma grave crise de combustível se abate sobre a ilha. O transporte de defuntos se torna um problema e Adolfo (Carlos Cruz), na tentativa de recuperar seu prestígio com o governo, formula um intrincado plano para resolver a situação. Com a morte inesperada de Yoyita (Conchita Brando), tia de sua esposa Gina (Mirtha Ibarra), Adolfo inaugura o novo sistema de transporte funerário, levando o corpo de Guantánamo até Havana. Ao longo da estrada, no decorrer da peregrinação do caixão, situações tanto cômicas quanto absurdas acontecem e, neste trajeto, outros personagens entram na trama.

A canção “*Guantanamera*”⁷⁷ é bastante popular em toda a América Latina e já foi gravada por Mercedes Sosa, Víctor Jarra, Violeta Parra, Raíces de América e Joan Baez, dentre outros. A palavra *guantanamera* diz respeito à mulher de Guantánamo, cidade ao sudoeste de Cuba, e o ritmo faz parte de um gênero musical cubano chamado *punto cubano* ou *guajira* (como também é conhecida a campesina).

Segundo Leonardo Ayres (2007), Joseíto Fernández (1908-1979), tocador e cantador de Havana, foi o primeiro a cantar e gravar a música tal como é mais conhecida. Os versos são da “Poesia I” dos “Versos Sencillos”, publicados em 1891, pelo poeta cubano José Martí (1853-1895). Durante os anos, além de várias

⁷⁶ A grafia entre aspas é para diferenciar a letra da canção do restante do texto. A tradução é a mesma presente na legendagem do DVD do filme.

⁷⁷ A palavra ‘*Guantanamera*’ aparece com grafias distintas no texto. A palavra, em itálico, se refere ao filme e, quando entre aspas, se refere à canção.

versões, a música ganhou uma particularidade: passou a ser usada para narrar histórias.

Ainda na década de 1940, em um programa de rádio chamado 'La Guantanamera', Joseíto Fernández costumava alternar as dramatizações dos crimes com partes cantadas em que utilizava trechos da poesia de Martí e concluía cada uma dessas partes com o coro: '*Guantanamera, guajira guantanamera...*' (AYRES, 2007, pp. 136-137).

Alea utiliza a mesma estrutura para contar a sua história: a letra da canção sempre introduz, antecipa ou comenta o que acontece no filme. Assim, o tema "Guantanamera" e seu refrão funcionam como um coro grego que direciona a história para o espectador.

Na primeira cena do filme, enquanto um avião pousa, a canção conta que Yoyita, uma velha cantora nascida em Guantánamo, está de volta à cidade para receber uma homenagem. Enquanto a música se desenvolve, Guantánamo é apresentada, com algumas construções abandonadas, em ruínas, outras conservadas, e seu povo, em imagens documentais, através da janela de um carro. Só quando a música acaba, aparecem Yoyita e sua sobrinha Gina (personagem principal), que passeiam de táxi pela cidade. Ainda dentro do carro, Yoyita se surpreende com a mudança da cidade e pergunta a Gina por seu marido Adolfo. A sobrinha responde que ele está em Havana, em "uma daquelas reuniões".

Na sequência seguinte, surge o outro personagem central da trama: o agente funerário de Guantánamo, Adolfo, representante de toda a burocracia intrínseca ao regime – que Alea e Tabío usam como mote para muitas críticas à situação precária do povo e às regras e escolhas do governo socialista cubano. A ideia de Adolfo para resolver a falta de combustíveis é que o transporte do morto seja repartido entre todas as províncias da ilha. Na apresentação de Adolfo estão informações muito importantes sobre este personagem controlador e obstinado – que será posto em oposição a sua esposa, uma mulher de opiniões fortes e com um desejo de transformação crescente.

Adolfo e suas roupas (uma espécie de uniforme de camisa e calça marrom), sua postura, suas falas e, até mesmo o seu bigode, constroem um arquétipo do

burocrata cubano. A criação do personagem é uma metáfora para a crítica que os diretores fazem aos governantes do país. Essa crítica está presente em outros filmes de Alea, como *A morte de um burocrata* (*La muerte de un burocrata* – Cuba – 1966) e *Até certo ponto* (*Hasta cierto punto* – Cuba – 1984) – neste último, Tabío divide o roteiro com Alea e Serafín Quiñones.

Guantanamera retrata a Cuba do início da década de 1990, marcada pelo declínio da URSS, principal parceira econômica e ideológica do governo de Fidel Castro. “Mais que colocar em dúvida os conceitos e práticas comunistas, a nova ordem mundial causou gravíssimos problemas econômicos e sociais para Cuba” (AYRES, 2007, p. 128).

A realidade de Cuba é ponto de partida e objeto de análise para a criação do filme. Segundo Alfredo A. Fernandez (2009), em *El cine cubano sale de viaje*, durante os anos 1980 e 1990, houve uma tendência no cinema cubano em tratar criticamente os temas da vida cotidiana em Cuba.

Las décadas de los 80's y los 90's, se mostraban propicias al cambio de la temática dominante en la cinematografía cubana de los 70's: filmes que (re) interpretaban la historia de Cuba y América Latina desde un punto de vista marxista y tercermundista⁷⁸ (FERNANDEZ, 2009, p. 539).

Voltamos a Guantánamo, Yoyita e Gina comem, bebem e conversam sobre suas vidas. Yoyita pergunta da vida de casada da sobrinha e relembra o amor que deixara para trás, há 50 anos. Com uma música instrumental em segundo plano, as duas estão de novo nas ruas da cidade; entram em uma loja e Gina vê um vestido que coloca em frente ao corpo. Yoyita se oferece para comprá-lo de presente, mas a sobrinha não aceita, dizendo que nunca sai e que Adolfo não gosta de roupas tão decotadas. Mais uma vez, é enfatizada a relação do casal.

⁷⁸ “As décadas de 1980 e 1990 se mostraram propícias à mudança da temática dominante na cinematografia cubana dos anos 1970: filmes que (re) interpretavam a história de Cuba e da América Latina de um ponto de vista marxista e terceiro-mundista” [tradução nossa].

No teatro, ao som de instrumentos de sopro e palmas da plateia, Yoyita recebe a homenagem. Ela usa o vestido decotado da cena anterior. Ao fundo do salão, há os dizeres: “A cultura é imortal”. Num plano subjetivo, alguém procura por Yoyita, no meio da orquestra. Quando a mulher vira o rosto em direção à câmera, um trombone entra em quadro. Finalmente, a câmera revela um senhor de cabelos brancos e Yoyita o cumprimenta, satisfeita. É Cândido (Raul Eguren), seu amor do passado.

Cândido coloca um disco na vitrola e, quando a música inicia, a câmera mostra Yoyita reconhecendo a melodia. Os dois bebem, veem fotos antigas e conversam sobre o passado. Entre as fotografias, Yoyita encontra a de uma menina de cabelos loiros cacheados com um ramo de flores nas mãos e diz que a vira há pouco tempo. Cândido não sabe de quem se trata. Os dois relembram o dia em que a cantora se fora de Guantánamo. Cândido conta que ainda guarda a fita azul que ela usava em suas tranças naquele dia em que, para ele, chovia muito. Yoyita não acredita e diz que o dia era o mais ensolarado que já tinha visto. Os diretores utilizam uma estratégia narrativa para enfatizar essa confusão de memórias e lembranças dos dois personagens: através de ruídos, ouve-se o disco “pulando”. A informação do áudio antecipa a imagem e o primeiro plano do LP “arranhado”.

Cândido conserta a vitrola e a canção ganha destaque na cena. Uma voz feminina canta: “Eu sou como um cisne branco / que quando canta, morre” – nós, espectadores, acompanhamos a tradução da letra por meio da legenda. Yoyita canta junto, em frente ao espelho, segurando a sua fita. Os dois estão sentados na cama e, de olhos fechados, começam a se lembrar da juventude. Cândido aproveita para dizer que, há 50 anos, ama Yoyita e que nunca deixara de amá-la. A canção vai se transformando em uma melodia mais leve, instrumental, que dá a impressão de um *flashback*, gerando emoção. Yoyita diz ao músico que os dois estarão juntos até o final. Ela deita-se em seu ombro e, logo depois, cai em seu colo: está morta. Cândido a coloca na cama e a mão de Yoyita tomba sobre a foto da menina loira. Em primeiro plano, o disco aparece pulando de novo, com a repetição da frase: “quando canta, morre... quando canta, morre”.

Com a notícia da morte da Tia Yoyita, Adolfo vê a chance de colocar o seu plano em prática. Cândido pega a fita azul de cima da foto da menina – agora com uma trilha musical triste, fúnebre. No velório, Gina encontra Cândido amarrando a

fita azul ao caixão. De repente, a luz acaba e todos se perguntam: “Aqui também? Não pode ser”. Enquanto todos se ajeitam, ainda no escuro, Gina pede para Adolfo que o músico também os acompanhe na viagem até Havana. O marido consente.

Em meio à narrativa, Alea e Tibio colocam um momento de chamada à realidade, uma crítica e, de forma inteligente e sem interrupção da fruição da história, reforçam a crise energética por que passa o país. Sem deixar de entreter, o diretor coloca a discussão política e social como uma forma de provocar o espectador a refletir sobre várias questões. Essa estratégia não acontece só em *Guantanamera*, Alea a utiliza em seus filmes anteriores. De acordo com Ayres (2007), para Alea, o cinema funcionaria como mediação no processo de compreensão da realidade. Por isso, o autor define a obra cinematográfica de Alea como popular e dialética e esclarece:

Ele [Alea] chama de *Cinema Popular* [grifo do autor] a proposta de fazer um cinema que, como espetáculo artístico, corresponda ao instinto de recreação do público, mas que, ao mesmo tempo, constitua um fator de desenvolvimento do espectador (AYRES, 2007, p. 23).

Para Mariana Martins Villaça (2006), Alea é dividido entre a atitude de crítica diante dos problemas do socialismo, a crença na validade do processo revolucionário e a necessidade de atender às exigências do governo para que sua obra seja produzida e divulgada. Alea foi um dos fundadores e diretores mais atuantes do Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (Icaic).

Ainda que não fosse comunista, sua atitude política desde sempre foi de apoio ao governo instituído após a Revolução (1959) e ao regime socialista (1961), o que contribuiu para garantir-lhe lugar de destaque e recursos para a produção de seus filmes no Icaic. Como funcionário do Estado – posição *sine qua non* para a sobrevivência de um cineasta após 1959 –, Alea sustentou a condição paradoxal de intelectual ‘crítico e engajado’, problematizando os rumos tomados pelo socialismo cubano e expondo os chamados ‘erros da Revolução’ através de metáforas, alegorias e narrativas em forma de parábola, ao longo de sua trajetória cinematográfica (VILLAÇA, 2006, p. 227).

Ao partir, o carro fúnebre passa por um muro e o farol ilumina a frase: “*Socialismo o muerte*”⁷⁹. Em frente à palavra *muerte* está a menina da foto e, somente Cândido a vê, em meio à escuridão. O tema central do filme se personifica na imagem dessa criança. Ela representaria a própria morte – e que, agora, parece perseguir o músico. A sequência é marcada por uma trilha musical percussiva, remetendo a rituais de candomblé ou *brujería*⁸⁰, mas depois se suaviza para a volta da mesma trilha fúnebre, apresentada no velório.

A canção tema retorna, como um fechamento do prólogo. Através do vidro do carro fúnebre, vê-se pela primeira vez a estrada (Figura 15), onde a história se tornará mais rápida e acontecerão os encontros entre os outros personagens. Agora a letra fala de Cândido – “que está consternado / porque sua amada perdeu” – e também adianta o destino deles: “A comissão fúnebre / deixa o oriente para trás / vai em direção ao ocidente / para cumprir sua missão”.



Fig. 15: Primeira imagem da estrada é através do carro fúnebre.

A música acaba e os carros seguem viagem. Na beira da estrada, enquanto passa a comitiva, a câmera revela um caminhão. Trata-se do veículo de Mariano (Jorge Perrugoría), personagem que irá cruzar o caminho de Gina e Adolfo por mais algumas vezes. Mariano decide fugir para Havana com seu companheiro de rota Ramón (Pedro Fernandez), porque não quer assumir um filho de Marílis (Luisa

⁷⁹ “Socialismo ou morte” [tradução nossa].

⁸⁰ Poder-se-ia traduzir como bruxaria ou mesmo macumba, para o português.

Perez Nieto) e nem quer se meter em mais encrenca. Mariano é um personagem típico dos melodramas. É um amante latino, que acumula mulheres ao longo da estrada e, por isto, as cenas de seus encontros amorosos e, conseqüentemente, de suas brigas, são carregadas de emoção, cheias de grito, choro e histeria. Essas mesmas cenas acabam gerando o riso e algumas piadas – principalmente em relação a Ramón que, mais de uma vez, apanha dessas mulheres no lugar de Mariano.

Até os primeiros 40 minutos de filme, a narrativa está dividida em duas histórias que correm em paralelo: a viagem dos mortos, com o carro fúnebre acompanhado por outro veículo com Adolfo, Gina, Cândido e o motorista Tony; e a viagem dos vivos, com o caminhão de Mariano e Ramón. O destino final de todos os personagens é Havana e, ao longo dos 910 quilômetros que separam Guantánamo da capital da ilha, as duas histórias vão se esbarrar.

Durante as paradas do trajeto, a realidade do interior de Cuba é enfocada, com a presença constante dos vendedores do mercado negro (que contrabandeam alho, bananas, porcos e galinhas, em troca de dólares, contrariando as regras do estado), mercados que oferecem para comer “cigarro e tabaco”, pessoas de carroça, outras pedindo carona. Ao longo dessas cenas, a trilha sonora volta ao tema percussivo, numa sugestão de que essas atitudes e atividades têm um caráter de subversão.

4.2.1. Críticas *en el camino*

Guantanamera desenvolve a maioria das críticas ao país e seu governo a partir do momento em que a história passa a acontecer *en el camino*⁸¹ – sem deixar de desenrolar a trama central. A opção em mostrar a pobreza e os problemas de Cuba não é para se construir um mundo à parte, mas para denunciar um espaço que foi sendo sucateado ao longo dos últimos anos e que se tornou um lugarejo: carros antigos, carroças puxadas por cavalos servindo de condução de passageiros, casas em ruínas etc.. Durante as viagens (dos mortos e dos vivos – Figura 16),

⁸¹ Na estrada [tradução nossa].

descortina-se ainda mais a realidade da ilha. Ao longo das estradas, centenas de pessoas fugindo da pobreza buscam transporte como podem: em carros a cavalo, na boleia de caminhão. E esses coadjuvantes não se mostram resignados com a situação; ao contrário, eles praguejam e fogem dessa vida em busca de algo melhor. Assim, Alea e Tabío dão voz ao povo cubano.



Fig. 16: Dois momentos da mesma estrada: viagem dos mortos e dos vivos.

E é em um bar de beira de estrada que Mariano esbarra em Gina. Por meio de um *flashback*, em preto-e-branco, descobrimos uma relação anterior entre os dois. Gina e Mariano se conheceram na universidade onde ela fora professora e ele estudara Engenharia. Enquanto Gina e Mariano conversam sobre o passado, uma música tranquila e suave toca, em segundo plano. A música chega ao primeiro plano quando Gina olha a estrada e, em paralelo, voltam as cenas em preto-e-branco do passado. A música é substituída pelo diálogo, no caminhão, entre Mariano e Ramón, quando o primeiro conta que era apaixonado pela professora e que chegara até mesmo a se declarar por meio de uma carta. Ramón comenta: “Isso parece uma novela, como dessas da televisão”. Mariano desdenha da opinião do amigo.

Para Fabiana Silva (2006, p. 85), o cinema latino-americano contemporâneo tem como uma de suas características um caráter melodramático, herdado da televisão. Entre as estratégias utilizadas nesse formato estão a presença de romances entre pessoas de classes sociais diferentes, sentimentos de amor e ódio exacerbados, além de histórias de fácil apreensão pelo espectador médio. Todos elementos presentes no roteiro de *Guantanamera*.

Silva aponta outra tendência deste cinema latino-americano que é privilegiar as narrativas pessoais em detrimento do caráter universalista ou político-social dos anos 1960 e 1970. Característica já demonstrada por Fernandez e que pode ser encontrada tanto em *Guantanamera*, como na maioria dos Filmes de estrada presentes neste estudo. Neles, os conflitos internos dos protagonistas tem mais ênfase que o contexto histórico e político – embora os subtextos apontem críticas neste sentido.

Enquanto a comitiva fúnebre faz revezamentos com o caixão de Tia Yoyita, Adolfo vai se mostrando cada vez mais nervoso e intolerante com a expectativa de sucesso de seu plano. Ao mesmo tempo, Cândido e Gina se tornam mais íntimos. O músico vê semelhanças entre Yoyita e a sobrinha, e ele acaba por incentivar a jovem a investir num futuro mais vivo, diferente da vida que leva ao lado de seu marido retrógrado.

Em outra casa funerária, Cândido vê a menina da foto mais uma vez e, ao som de tambores, ela lhe dá uma flor roxa. Gina, pensando em Mariano, pega uma flor vermelha. A canção narra: “Enquanto uma flor morre / Há outra flor que nasce”. Gina e Cândido entram no carro e notam as respectivas flores. A música segue: “E se um amor se perdeu / Na vida, outro amor assume”. Em plano geral da estrada, os carros seguem o destino: “Mariano lembra da Gina / Gina lembra do Mariano / Não há de ser uma lembrança em vão / A lembrança que germina”.

Na encruzilhada de cidades, Mariano e Gina se encontram mais três vezes, sempre por acaso, e o clima de romance cresce (Figura 17). No cruzamento de uma estrada de ferro, enquanto Adolfo está negociando o conserto do carro fúnebre, Mariano e Gina se beijam, ao som dos ruídos do trem em movimento e da trilha instrumental do primeiro encontro deles no bar de beira de estrada. Mas logo Gina desiste de investir nesse novo amor, ao ver o escândalo de uma das amantes de Mariano, que trabalha na barreira. Durante a briga, o áudio volta ao tema percussivo, subversivo.

Antes da última cidade, a canção tema aparece para enfatizar que o desfecho trágico não será só o do caixão de Yoyita: “Nunca se deve pisar / No sentimento do próximo / Porque há de varrer o vento / Essa forma de agir / O que foi o Adolfo na sua vida / Sem moral, sem pudor / Sem respeitar o amor / Essa batalha está perdida”.

Em Santa Clara, Gina toma uma atitude. Depois de ler um bilhete de Mariano, ela compra um vestido igual ao da tia, solta os cabelos e toma rum. Adolfo desaprova, diz que ela parece uma prostituta e ordena-lhe que tire o vestido. Gina o ignora e ele lhe dá um tapa na cara. No mesmo instante, Mariano passa de caminhão, vê a cena e desce para bater em Adolfo. Assustada, Gina fica do lado do marido, frustrando as esperanças de Mariano. E aqui cabe uma afirmação de Ayres (2007) sobre a relação estabelecida entre tia e sobrinha, sugerida a partir do vestido:

Durante todo o filme, Alea e Tabío propõem uma aproximação cada vez maior entre a tia e a sobrinha. Trata-se de uma estratégia narrativa para mostrar a transformação do personagem feminino que começa a tomar coragem para mudar sua vida, como fizera sua tia. Caso contrário, o futuro dela poderia ser a depressão e o arrependimento que marcam o personagem de Cândido (AYRES, 2007, p. 148).



Fig. 17: Romance de Gina e Mariano: promovido pelos encontros e paradas.

Em meio a uma tempestade, a música percussiva retorna, ganhando uma melodia em outra língua (possivelmente um dialeto africano). E, assim, tem início uma sequência distinta das demais, com a entrada de uma voz masculina que começa a contar uma lenda Yorubá: Olofi⁸², um velho sábio que criou o mundo, diante da constatação de sua situação caótica, resolve, para não ter que “sujar as mãos”, mandar Ikú acabar com os velhos, responsáveis por deixarem a desordem chegar àquele ponto. Ikú faz chover por 30 dias e 30 noites sem parar e tudo fica embaixo d’água. Somente as crianças e os mais jovens conseguem subir no topo

⁸² A divindade Olofi é, na *santería*, o equivalente à pomba mensageira do Espírito Santo.

das árvores e sobreviver. Vendo que a terra estava mais limpa e mais bonita, eles agradecem a Ikú, pois ele havia acabado com a imortalidade. Durante a narração, são alternadas imagens de Mariano, Gina, Cândido, estradas e cemitérios. Ao final, a menina loira aparece acompanhando um senhor ao cemitério.

A sequência da narração precipita o término do filme. Em Havana, embaixo da chuva, todos os personagens ganham um novo destino: o velho Cândido acaba morrendo e é enterrado na cidade que sempre quisera conhecer; Adolfo completa seu plano, mas termina sozinho, discursando para ninguém; Gina encontra Mariano que a leva embora de bicicleta – ao som da música africana que evolui para uma canção alegre e a entrada dos créditos finais.

4.2.2. Sons e estradas de Cuba

Alea e Tabío realizaram um filme em que o tratamento crítico se faz por via do absurdo e do humor negro. *Guantanamera* sublinha a condição periférica dos cubanos, ao multiplicar os quilômetros que separam Guantánamo de Havana pelas dificuldades na estrada, problemas mecânicos, escassez de combustível e, principalmente, pela burocracia que empaca não apenas as atividades rotineiras dos cidadãos, como também as relações pessoais.

Como um típico Filme de estrada, *Guantanamera* exalta os planos gerais para mostrar as estradas e os caminhos por onde os personagens contam a sua história. E é exatamente ao longo do trajeto que os personagens são transformados, pois, numa viagem, ninguém nunca volta do mesmo jeito que saiu. Em *Guantanamera*, o destino de todos é modificado – alguns pela morte, outros pelo amor.

Num plano geral, temos a falta de combustível que detona a trama central do filme, e os diretores mostram diversos impasses para o desenvolvimento de país ao longo da *Carretera Central de Cuba*⁸³. Mas o filme é conduzido todo o tempo pela via do absurdo, num ambiente quase fantástico. E, assim, Alea e Tabío praticam o cinema que faz pensar e divertir, ao mesmo tempo.

⁸³ Nome da estrada que conduz de Guantánamo a Havana.

Assim como Joseíto Fernandez fazia nas rádios, na década de 1940, Alea e Tabío construíram no cinema uma nova forma de cantar “*Guantanamera*”. Criação, evidentemente, compartilhada com os responsáveis pela música, José Nieto, e pelo som, Raúl García. Toda a narrativa do filme está entrelaçada com a canção tema. A música não só aparece tocando em primeiro plano, no lugar que poderia ser dos diálogos, de ruídos ou da narração, mas é parte fundamental do roteiro. Nela, estão chaves importantes da trama. “*Guantanamera*” é uma canção emblemática, que, sozinha, carrega uma forte identidade cultural, mas Alea e Tabío conseguem ultrapassar o seu primeiro sentido – o de canção – e criam uma versão cinematográfica para os versos reiterados “*guantanamera / guajira guantanamera*”.

4.3. *E sua mãe também*

E sua mãe também (*Y tu mamá también* – México – 2001) mostra a impulsiva viagem de dois amigos adolescentes, Tenoch (Diego Luna) e Julio (Gael García Bernal), e a espanhola Luisa (Maribel Verdú) em direção a uma praia paradisíaca na costa mexicana. O quarto longa-metragem do diretor Alfonso Cuarón trama a iniciação sexual dos garotos direcionados por uma mulher experiente, mas também fala de uma viagem de amadurecimento e de ritos de passagem.

Tenoch e Julio têm entre 17 e 18 anos, são amigos de infância e estão no intervalo entre o final da escola e a entrada para a universidade. Depois de embarcarem suas namoradas para férias na Europa, eles conhecem Luisa (esposa do primo de Tenoch), num casamento da alta sociedade mexicana. E, somente para impressionar a espanhola, os amigos inventam que pretendem viajar de férias para uma praia na costa do Pacífico, afastada e conhecida somente por pescadores da região, chamada *Boca del Cielo* – “feito trópico”, como descreve o personagem Julio. O primeiro impulso da viagem é dado pelo desejo dos jovens de transar com uma mulher mais velha.

Desde o início do filme, os diálogos entre os dois amigos se resume às aventuras e fantasias sexuais, masturbação, sexo e drogas. Depois do casamento, os amigos encontram-se na Cidade do México sem ter o que fazer. Quando Luisa telefona a Tenoch e diz estar interessada na proposta da viagem, o rapaz não acredita e liga para Julio, no sentido de conseguirem um carro para concretizar o convite. O que os garotos não sabem (mas o espectador, sim) é que Luisa descobrira a infidelidade do marido logo depois de receber o diagnóstico de um câncer. Assim, os três saem em busca de um destino fictício e de uma viagem de libertações.

Para Angela Prysthon, em *Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo* (2005), a viagem, em *E sua mãe também*, é uma metáfora para as viagens íntimas de autodescoberta de seus personagens. Luisa, Julio e Tenoch vão se conhecendo melhor nos poucos dias de jornada juntos. “A atitude preconceituosa e adolescente dos dois rapazes frente ao sexo vai ser abalada pelos questionamentos e atos liberadores de Luisa”, afirma Prysthon (2005). Enquanto Julio e Tenoch vivenciam a passagem para a vida adulta, Luisa tem que lidar com o final de seu casamento e a ideia de morte que se aproxima. Como no gênero do Filme de estrada o que importa é a jornada e não o destino final (no caso aqui, destino inventado), é durante a viagem, e na estrada, que a maioria das mudanças se efetua. O longa retrata uma viagem de escape coletivo.



Fig. 18: Luisa, Julio e Tenoch (atrás): viagem é um escape coletivo.

Aos 30 minutos, um terço da duração total do filme, o trio pega a estrada. Saindo da cidade em direção ao mar, Cidade do México – *Boca del Cielo*, os garotos deixam as férias enfadonhas, enquanto Luisa deixa a estabilidade e a segurança. Os três têm na estrada a possibilidade de uma aventura e a viagem se personifica no desejo de mudança do presente e de abandono da rotina. O conhecido fica para trás e o acaso é uma oportunidade.

A proposta do filme parece enfatizar mais a noção de passagem do que necessariamente de chegada, pois, mesmo quando chegam à praia, os personagens permanecem em constante estado de alteração, seja na relação com os habitantes locais – a família de Chuy, o pescador, por exemplo –, seja na relação entre eles mesmos – a intimidade com Luisa, a tensão homoerótica entre os dois amigos (BRANDÃO, 2012, p. 87).

Enquanto os viajantes cortam o interior do México, a paisagem rural se apresenta às margens do caminho, nas paradas para comer e nos hotéis de beira de estrada. Inclusive, o filme dá outro tratamento estético para essa documentação “às margens”. Há a presença do narrador onisciente, em *voice over*, e de uma câmera que se desloca do enredo principal e registra o que está “em volta”. Esse registro mais documental conta quase que outra história dentro do filme – já que a narrativa central se dedica mais ao que está acontecendo dentro do carro, entre os três viajantes.

Alfonso Cuarón divide o roteiro com seu irmão Carlos Cuarón e a ideia do filme já existia na cabeça dos dois há mais de dez anos antes de sua realização. Alfonso dirigiu seu primeiro longa-metragem no México *Sólo con tu pareja* (México – 1991), depois foi para Hollywood onde realizou *A princesinha* (*A little princess* – EUA – 1995) e *Grandes esperanças* (*Great expectations* – EUA – 1998). Para *E sua mãe também*, o diretor retornou a seu país natal e decidiu realizar o filme como se fosse a sua primeira experiência no cinema.

This was the kind of film I would have loved to do before I went to film school. Before I knew rules existed. My intent was to make a film that was very objective. Using the camera in a more voyeuristic way, watching moments and be as honest as possible⁸⁴ (CUARÓN, 2013).

O longa-metragem foi filmado na ordem cronológica da viagem proposta pelo roteiro. Essa foi uma estratégia do diretor para contribuir na convivência entre os atores e para ajudar na interpretação e relação entre seus personagens, num desejo de imprimir a mesma sensação de novidade na tela. Gael e Diego são amigos de infância na vida real e Maribel, uma atriz bem sucedida na Espanha, filmava pela primeira vez no México.

Right from the start, I tried NOT to break the ice between the actors. Since we were shooting this film in continuity, I wanted there to be that uneasiness, that shyness. And by not having broken the ice, it all worked out very well for us. And little by little, they broke it. All three of them are very funny and entertaining. So they learned to eventually lose all of their insecurities⁸⁵ (CUARÓN, 2001 – grifo do autor).

Ainda dentro dessa ótica de atribuir certa vivacidade à obra, o filme traz outro elemento jovem forte: a trilha sonora. As músicas são *hit parades* pop e rock, de cantores estadunidenses e mexicanos, numa combinação híbrida. A viagem acontece ao som de artistas diversos, como Frank Zappa, Brian Eno, Natalie Imbruglia, La Revolución de Emiliano Zapata, Flaco Jiménez e Café Tacuba. Essa pode ser uma das razões de o longa ter feito tanto sucesso entre o público jovem e as plateias internacionais. Somente no México, faturou mais de 2 milhões de dólares na primeira semana de seu lançamento (junho de 2001) e foi a maior estreia de um filme mexicano no país⁸⁶. O filme foi distribuído para 40 países e, ainda, faturou o

⁸⁴ “Este era o tipo de filme que eu teria gostado de fazer antes de ir para a escola de cinema. Antes de saber que existiam regras. Minha intenção era fazer um filme muito objetivo. Usando a câmera de uma forma mais *voyeur*, observando momentos e ser o mais honesto possível” [tradução nossa].

⁸⁵ “Desde o início, eu tentei NÃO quebrar o gelo entre os atores. Como nós estávamos filmando este filme em continuidade, eu queria que existisse aquela inquietação, aquela timidez. E por não ter quebrado o gelo, tudo funcionou muito bem para nós. E pouco a pouco, eles mesmos quebraram. Todos os três são muito engraçados e divertidos. Então, eles aprenderam a, eventualmente, perder todas as suas inseguranças” [tradução nossa].

⁸⁶ Dados do site IMDB. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0245574/trivia?ref_=tt_trv_trv. Acesso em 21 de novembro de 2013.

prêmio de melhor roteiro no Festival de Veneza (Itália) e recebeu a indicação ao Oscar de melhor roteiro original.

E sua mãe também segue a tradição do *road movie* clássico, em que os personagens se deslocam do centro para a margem – Cidade do México ao ambiente rural, litoral –, mas eles seguem em busca de um objetivo utópico – *Boca del Cielo*. A estrada se apresenta como um espaço aberto e livre de todas as convenções e normas da vida em sociedade, na cidade grande. A estrada é apresentada em planos gerais, em imagens do carro em movimento, mas a maior parte do tempo a câmera acompanha os viajantes de dentro do carro: “sentada” no banco de trás ou posicionada na frente do para-brisa, enquadrando todo o interior do veículo (Figura 18).

Ao longo da viagem, Julio e Tenoch dividem o trabalho de guiar o carro, e Luisa, no banco da frente, é quem busca saber mais sobre a intimidade dos jovens, a paisagem e as situações que aparecem no caminho. Dentro do carro, os três conversam: enquanto Luisa questiona, os meninos se exibem; falam das namoradas, da amizade entre os dois, das experiências com drogas e bebidas, contam sobre o mandamento *charolastra* – uma espécie de manifesto bastante machista e sexista, com 11 leis criadas por Julio, Tenoch e outros amigos, que inclui itens como nunca fazer sexo com a namorada do outro; não torcer por tal time; não ser gay etc. Todo o tempo os jovens se gabam e competem entre si, tudo para chamar a atenção de Luisa.

No caminho, eles param algumas vezes para comer, dormir e por problemas no carro; é quando o filme acrescenta outros elementos da paisagem. Do lado de fora do veículo, vemos caminhões enfeitados para uma festa religiosa, paradas policiais para apreensão de drogas, um rebanho de vacas no meio da via, uma arrecadação de dinheiro para a rainha da comunidade etc.. Nesses momentos, a câmera sai pela janela do veículo, deixa para trás os personagens e suas conversas (literalmente os exclui do quadro) e passa a acompanhar outras ações, ao longo da estrada (Figura 19).

Inclusive, numa destas paradas, o motor do carro esquenta e eles têm que atrasar a viagem por uma noite, devido ao conserto. O problema do veículo se dá no exato momento em que Luisa pergunta se os meninos fazem estimulação anal

durante o sexo com suas respectivas namoradas. Mais que interromper a viagem, nesse momento há um rompimento da conversa “liberada” sobre sexo e mesmo da fluidez da relação entre os dois meninos que só se interessam por meninas. O evento se torna, assim, um primeiro momento representativo da tensão homossexual existente entre Tenoch e Julio (e também sugerida por Luisa).

No segundo hotel do caminho, Luisa decide entrar no jogo dos garotos e transa com Tenoch. Julio vê a cena e fica chateado, como a narração reitera. Logo depois, na piscina do hotel, Julio, com raiva ou ciúmes, conta que dormira com Ana, a namorada de Tenoch. Os dois brigam, discutem, choram e decidem que a amizade entre eles está desfeita. Luisa não sabe da confissão de Julio a Tenoch, e é o narrador quem informa que ela criara uma tensão e desequilíbrio entre os dois e que caberia a ela consertar a situação.



Fig. 19: Abandona-se a narrativa central do trio e adentra-se na realidade em torno.

No terceiro dia da viagem, Tenoch dirige o carro e os amigos mal se falam. Luisa sente o drama e explica a Tenoch que também teria transado com Julio se ele tivesse entrado em seu quarto, na noite anterior. Tenoch fica atormentado, para o carro no meio da estrada e é a vez de Luisa transar com Julio, no banco de trás do veículo. Quando voltam à estrada, Tenoch, agora do banco de trás, se vinga do amigo e conta que também dormira com Ceci, a namorada de Júlio. Pronto, agora o jogo está empatado.

Os amigos começam uma nova briga, enquanto Luisa não entende nada. Ao descobrir que os dois quebraram uma das próprias regras *charolastras*, ela tenta acalmar os ânimos para seguirem viagem, mas Julio pára o carro e tenta bater em Tenoch que se tranca no interior do veículo. Quando Luisa tenta segurar Julio, ele lhe dá um empurrão e ela, então, explode: “Como todos, bancam o macho, mas a única coisa que gostariam seria foder um com o outro. É o que querem!”. Assim, ela os abandona e segue a pé ao longo da via. Ao verem Luisa se afastar, os garotos silenciam e voltam ao carro para pedir desculpas. Luisa aceita voltar, mas dali em diante será ela a ditar as regras.

À noite, em silêncio e por acaso, os três acabam chegando a uma estrada de areia, onde o carro fica preso e não consegue ir adiante. Na manhã seguinte, eles estão de frente para o mar. Agora, seguindo as leis de Luisa, cada um se diverte no seu canto. No meio do dia, aparecem o pescador Chuy (Silverio Palacios) e sua família, que oferece o dia de serviços de passeio e comida. Quando Luisa questiona onde estão, a esposa do pescador Mabel (Mayra Serbulo) responde: *Boca del Cielo*. Julio e Tenoch se olham e sorriem, pela primeira vez depois das brigas. Eles passam o dia na praia paradisíaca, nadam, bebem, comem e, enquanto Luisa conversa e se diverte com Mabel e seus filhos, os homens jogam bola.

O impacto do trajeto – centro/margem – parece não afetar tanto os dois jovens, tão centrados nas próprias descobertas. Embora se encontrem em contato com universos sociais diferentes, eles não vivem isto pessoalmente. As transformações de Julio e Tenoch ocorrem a partir do próprio conflito entre os dois amigos. Somente Luisa está aberta ao que a estrada proporciona, nos encontros e paradas da viagem. A espanhola interage com os ambientes e as pessoas ao longo do caminho – sinal de maior maturidade e sensibilidade do personagem.

A realidade encontrada pelo caminho – seja o ambiente rural desesperançado, os relatos de morte na estrada, a família de pescadores oprimida pelo turismo de grandes corporações, a opressão policial aos camponeses – quase não interfere na experiência dos dois jovens. As diferenças apresentadas pelo espaço geográfico e a perspectiva das margens é enfatizada muito mais pelo narrador e a câmera documental. Como uma espécie de desejo do diretor de acrescentar outros elementos ao longa-metragem, que não interessam tanto aos dois garotos, ainda em busca de amadurecimento.

4.3.1. México de contrastes

Cuarón nos apresenta um México pela visão dos adolescentes, mas também um outro México (curioso aos olhos da estrangeira Luisa) evidenciado por meio de opostos. Fora do que acontece dentro do carro e entre os três viajantes, existem dois elementos importantes e complexos na composição da história de *E sua mãe também*: o narrador e a câmera documental. O filme lida o tempo inteiro com a apresentação de contrastes entre campo e cidade, ricos (família de Tenoch) e pobres (família de Julio), global e local, europeus e indígenas, homo e heterossexuais. E, assim, dois Méxicos bem diferentes são apresentados.

Luis Valenzuela Prado (2010), no texto *En tránsito. Desplazamientos Nimios em el cine Latinoamericano*, avalia os tipos de deslocamentos do cinema latino-americano entre os anos 2000 e 2010. Prado fala que a construção desses trânsitos tem bases sobre temas como a pobreza, o subdesenvolvimento, a imigração, a morte ou a viagem – temas que se entrecruzam não somente em *E sua mãe também*, mas em outros filmes desta tese. A partir do filme de Cuarón, Prado lê a viagem como um aprendizado adolescente e ainda destaca que ao longo do trajeto dos três personagens principais, também se manifesta a história do México, país conhecido por sua corrupção e apresentado pelo narrador (PRADO, 2010, p. 150).

A narração – realizada pelo ator mexicano Daniel Giménez Cacho – assume duas funções no filme: contextualizar o momento social e político do México; além de revelar informações e idiosincrasias dos personagens, detalhes que os mesmos

não falam e que o filme não mostra. É o narrador quem faz, secamente, conexões entre imagens e a narrativa dos três protagonistas. A sua fala é na terceira pessoa, é serena, sempre num mesmo tom – seja para falar da quantidade de mortes nas estradas ou de segredos dos viajantes – não emite opiniões nem julgamentos, somente descreve objetivamente as ações. O narrador sabe de tudo, mas não exprime seu próprio estado de espírito. Assim, se cria uma distância entre o narrador e o mundo narrado.

Cuarón ainda realiza uma estratégia técnica para dar mais destaque à narração: o som diegético do filme é totalmente cortado, antes da “entrada” da voz do narrador. Assim, o mundo dos personagens é abandonado e a narração se torna um privilégio somente compartilhado pelo espectador.

A câmera também representa um papel preponderantemente objetivo no filme, mas aquela câmera, como já descrito, que deixa de lado o mundo dos personagens e revela outra realidade, à margem. Essa câmera mais documental, que parece mesmo espiar da janela os acontecimentos, é chamada pela autora Nuala Finnegan (2007), em seu texto *So what's Mexico really like? Framing the local, negotiating the global in Alfonso Cuarón's Y tu mamá también, de straying camera*⁸⁷.

O filme intercala planos fechados do interior do veículo e planos gerais da paisagem (Figura 20); também há uma diferenciação entre planos estáticos e planos-sequência subjetivos da câmera documental. Assim como o narrador, essa câmera não assume os estados de espírito dos personagens. Por meio de longos planos-sequência, o filme apresenta imagens que, novamente, são compartilhadas somente com o espectador, deixando os três personagens de fora. E, ainda, inclui outros personagens que os principais da história central. Essa estratégia acaba criando micronarrativas sobre outro México que não o vivenciado pelos personagens.

A câmera documental acaba por denunciar o narrador e, muitas vezes, ela é quem narra. Para Finnegan, essa narrativa à margem pode ser lida como um discurso político de Cuarón. “The other major storytelling form employed in *Y tu*

⁸⁷ Câmera desviante ou câmera que vagueia [tradução nossa].

mamá también involves the use of a straying camera to hint at the many stories beyond the reach of the film”⁸⁸ (FINNEGAN, 2007, p. 40).

Deborah Shaw (2011), em *(Trans)Nation Imagens and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón’s Y tu mamá también (2001) and Carlos Reygada’s Japón (2002)*, questiona a utilização da câmera documental e da narração como estratégia de aprofundamento ou uma maior visão política do México (pelo menos, em comparação com a visão dos garotos e Luisa). Segundo Shaw, o narrador e, conseqüentemente, a câmera documental revelam pesos iguais para situações díspares, quando comenta a corrupção presidencial ou a perda do emprego de Chuy ou as mortes na estrada. Para a autora, eles também se abstêm ao decidir por um tom neutro dessa narrativa:

The film seeks connections between the world outside the car window and that within the car by suggesting that Tenoch and Julio, and the urban upper and lower middle classes they represent, need to see this country and the issues affecting rural Mexico if they are to effect any changes⁸⁹ (SHAW, 2011, pp. 124-125).



Fig. 20: Até a paisagem do filme entra no jogo duplo: deserto e praia.

⁸⁸ “A outra grande forma de narrar utilizada em *E sua mãe também* envolve o uso da câmera desviante para sugerir as muitas histórias fora do alcance do filme” [tradução nossa].

⁸⁹ “O filme busca conexões entre o mundo fora da janela do carro e o de dentro do carro sugerindo que Tenoch e Julio, e as classes alta e média urbanas que eles representam, precisam olhar para este país e as questões que afetam o México rural, se eles quiserem efetuar quaisquer mudanças” [tradução nossa].

4.3.2. Associações entre *E sua mãe também* e *Na estrada*

No romance *beat Na estrada* (*On the road*), o escritor Jack Kerouac criou a dupla masculina de amigos íntimos (*buddy novel*); logo o cinema adaptou a ideia para o *buddy movie* – especialmente representado por *Sem destino* e, neste trabalho, por *Diários de motocicleta* e *Cinema, aspirinas e urubus*. Em *E sua mãe também*, Cuarón também apresenta uma dupla masculina forte – de *buddies/charolastras*, mas é o personagem feminino quem conduz o trajeto da viagem. A viagem é a três.

Aqui o cinema latino-americano apresenta uma nova característica ao gênero Filme de estrada: a presença da mulher como transformadora da trama – caso já visto em *Família rodante* e a protagonista Emilia. Se, no livro de Kerouac, os personagens femininos são secundários, na adaptação cinematográfica realizada por Walter Salles, *Na estrada* (*On the road* – EUA / França / Reino Unido / Canadá / Brasil – 2012), assim como no filme de Cuarón, as mulheres têm destaque nas narrativas. “O lugar reservado às mulheres no romance não se desviava da mentalidade da época, condescendente, paternalista, fiel ao *ethos* machista do período”, afirma Clémentine Gallot (2012, p. 72), no texto *Os beats e as minorias*. Luisa e Marylou (personagem feminino que divide a estrada com Sal e Dean, em *Na estrada*, interpretada no cinema por Kristen Stewart) são companheiras da viagem que catalisam o desenvolvimento dos dois personagens masculinos.

A autora Jessie Gibbs (2005), em *Road movies mapping the nation: Y tu mama también*, destaca o papel tradicional das mulheres nos Filmes de estrada e nos *buddy movies*:

The buddy movie has traditionally been reserved for male character development. In this scenario women are usually peripheral at best, and then only used as catalysts for male change, while guaranteeing the heroes' heterosexuality⁹⁰ (GIBBS, 2005, p. 7).

⁹⁰ “O *buddy movie* tem sido tradicionalmente reservado para desenvolvimento do personagem masculino. Nesta trama, mulheres são geralmente periféricas na melhor das hipóteses e, assim, usadas apenas como catalisadoras da mudança masculina, enquanto garantem a heterossexualidade dos heróis” [tradução nossa].

Cuarón subverte essa característica quando coloca Luisa no comando final da jornada dos três. No início da viagem, Luisa topa fugir da cidade e de seus problemas por lá – infidelidade do marido e descoberta da doença – e segue “levada” pelos garotos. Mas, ao longo da viagem, é ela quem conduz as ações: questiona os meninos sobre suas práticas e experiências sexuais, discute o manifesto machista *charolastra*, transa com Tenoch e Julio, causa ciúmes entre os amigos, insinua a tensão homoerótica entre eles, briga com eles e até mesmo desiste da viagem e se arrepende de estar com os adolescentes. Como condição para continuar viajando e chegar a *Boca del Cielo* (e ao final do filme), Luisa dita suas regras e faz seu próprio manifesto que tem como primeiro mandamento não transar com nenhum deles – com o complemento: “podem trepar um com o outro se quiserem”. Depois do consentimento de Julio e Tenoch, Luisa ainda conduz o desfecho final dos amigos.

Outra aproximação possível dos filmes de Cuarón e Salles, é que na viagem a três, os personagens compartilham experiências, angústias, sonhos, relações sexuais e drogas. Sobre o ponto de vista do sexo, no livro *On the road*, Walter Salles (2012), em entrevista à revista *Select + Trois Colleurs*, destaca que já no romance estão questões sobre o sexo ligado à perda da inocência de alguns personagens e também o sexo como forma de explorar o mundo (SALLES, 2012, pp. 131-132). Pode-se fazer uma conexão direta com as cenas de sexo de *E sua mãe também*, quando tanto a relação de Luisa com Julio e Tenoch e mesmo a relação homossexual entre os amigos podem ser lidas como uma fase de descoberta e de transição para a vida adulta. Alfonso Cuarón, em *Y tu mamá también: Production Notes* (2001), conta que ele e Carlos Cuarón queriam fazer um filme sexual que não escondesse nada. “We just wanted to be honest with the characters and simply see sexual situations the way they actually are”⁹¹, define Alfonso.

Enquanto, em *Na estrada* (romance e filme), os personagens *beats* experimentam drogas no sentido de uma autoprocuro e uma expansão do conhecimento sobre si mesmos; no filme mexicano, Tenoch e Julio têm nas drogas um escape e uma outra forma de diversão adolescente, assim como sua relação com o sexo. Luisa prova da maconha dos garotos e, é depois de fumar com eles, no

⁹¹ “Nós só queríamos ser honestos com os personagens e simplesmente ver situações sexuais da maneira como elas realmente são” [tradução nossa].

segundo dia da viagem, que ela começa a conversar sobre “fazer amor” e de suas experiências sexuais com Jano e o primeiro namorado. Enquanto os garotos ficam constrangidos com sua franqueza, ela se libera e parece relaxada para continuar a viagem.

E sua mãe também é um Filme de estrada em que a história, a princípio, pode parecer simples: dois adolescentes desejam desfrutar uma viagem de férias com uma mulher mais velha. Mas a jornada de descobertas, a convivência com a Luisa, o encontro com a família de pescadores e o trajeto percorrido pelo México a dentro fazem com que este filme de Cuarón ganhe outras camadas mais complexas e interessantes.

* * *

Capítulo 5 – FORÇA DO REAL

“O road movie deve ser transformado pelos encontros que ocorrerão inevitavelmente às margens da estrada. A improvisação se torna, assim, não só natural como também necessária”

(Walter Salles, cineasta brasileiro).

Neste bloco, os filmes *Qué tan lejos*, *Cinema, aspirinas e urubus* e *Diários de motocicleta* estão agrupados por uma característica profundamente marcante: a força do real. Destaca-se diretamente o realismo presente no conteúdo (temáticas), na forma (modos de produção, registro das imagens) e, conseqüentemente, na estética e na política dessas obras. A palavra ‘real’ do título não se relaciona a valores como exatidão, veracidade ou autenticidade, pois se tratam de ficções, de procedimentos construtivos (roteiro, edição, cortes) e posicionamentos diferenciados de cada autor. A força do real presente nesses filmes não evidencia um registro direto da realidade, mas aborda a representação da realidade como uma característica e uma poética defendida pelo cinema latino-americano. Em sua teoria realista, Bazin (1991) defende que o cinema é, antes de tudo, a *arte do real*, porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupados. Assim, o abandono do intervencionismo e do discurso através da montagem, o uso do plano-seqüência, a profundidade de campo e a conservação da unidade tempo-espacial dos eventos são fatores essenciais que o crítico francês elege para uma estética do real. A partir desses elementos, Bazin vê no cinema moderno⁹² (a partir dos anos 1940) e no Neorealismo italiano uma possibilidade de se alcançar a representação justa da vida, uma representação mais próxima do que realmente é.

A partir dos anos 1960, os novos cinemas da América Latina descobriram essa potência anunciada por Bazin: Neorealismo italiano. Desde então, a vontade de refletir e revelar o real se torna uma política, uma estética e, por que não dizer, uma ética assumida pelos diretores latino-americanos que mostram em seus filmes um retrato de suas sociedades. Realidade social, atuações mais naturais (inclusive,

⁹² Bazin distingue o cinema *moderno* do *clássico*, sendo o último aquele realizado por diretores que tomavam a montagem como o específico cinematográfico e que criaram um arsenal de recursos de expressão baseados nas técnicas de montagem (BAZIN, 1991, p. 68).

de não atores), diálogos mais próximos da linguagem oral, iluminação natural, cenários naturais (fora dos estúdios), pessoas reais nas ficções etc. são estratégias técnicas aprendidas do Neorealismo italiano, mas utilizadas nos filmes desta tese (e não somente os pertencentes a este terceiro bloco). Algumas dessas técnicas são ferramentas para o barateamento do custo da produção ou até mesmo carregam uma intenção de reproduzir o “mundo real”, mas, em sua maioria, o realismo presente nos filmes é uma escolha consciente de uma poética que se quer agregar às obras.

Os filmes analisados nesta tese tratam de viagem, estrada e deslocamento físico e emocional, e, dentro desta perspectiva, o realismo das temáticas se faz presente no contexto social e histórico de cada uma dessas histórias – o estado de greve, em *Qué tan lejos*, atrasa e muda o trajeto das viajantes; início da Segunda Guerra Mundial faz o alemão se esconder no nordeste brasileiro, em *Cinema, aspirinas e urubus*; a América Latina, sua diversidade e seus problemas moldam as percepções dos jovens de *Diários de motocicleta*. Em consonância, muitas sequências, principalmente as que destacam as paisagens reais e suas estradas – interior do Equador, em *Qué tan lejos*; o nordeste, de *Cinema, aspirinas e urubus*; as entranhas da América Latina, em *Diários de motocicleta* – são registros bastante documentais. Outra característica da ‘força do real’ é a incorporação de acidentes naturais, como mudanças climáticas (chuva, neve), e o encontro com pessoas reais ao roteiro das histórias ficcionais.

Para Walter Salles, a regra básica do Filme de estrada é acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade. Dessa forma, a câmera e o registro também estão a favor do realismo que se deseja atingir com as imagens, por meio dos posicionamentos da câmera e seus movimentos, planos e enquadramentos. Para Marcelo Gomes, em *Cinema, aspirinas e urubus*, a câmera deveria sempre estar colada aos dois viajantes, porque o mais importante de sua história é a relação criada entre duas pessoas tão diferentes; em *Qué tan lejos*, a diretora Tânia Hermida enquadra a paisagem esvaziada do Equador, para destacar duas jovens que descobrem juntas que a maior viagem é a interior; a desaceleração da viagem, em *Diários de motocicleta*, a partir do momento em que os personagens descem da moto e passam a pegar carona e andar pé, é vista diretamente na mudança dos planos curtos e rápidos para longos planos-sequência.

5.1. *Qué tan lejos*

O primeiro longa-metragem da diretora equatoriana Tania Hermida, *Qué tan lejos* (Equador – 2006), não foi lançado comercialmente no Brasil, mas foi exibido no segundo Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, em 2007, no qual recebeu o Prêmio do Público. O filme conta a história de duas mulheres que viajam juntas de Quito até Cuenca, no Equador: a espanhola Esperanza (Tania Martínez) e a equatoriana Teresa (Cecilia Vallejo).

As duas jovens se conhecem no ônibus. Esperanza viaja como turista, enquanto Teresa pretende impedir o casamento de seu namorado com outra. Duas mulheres com objetivos e personalidades diferentes: a primeira é condescendente, prática e despolitizada; enquanto a segunda é cabeça-dura, idealista e culta. Nós, espectadores, somos apresentados às protagonistas antes do encontro delas.

O primeiro ruído do filme, após os créditos, é de um avião pousando e, em seguida, vemos uma jovem mulher sorridente chegando ao aeroporto. No banheiro, enquanto se arruma de frente ao espelho, uma voz feminina, em *off*, nos conta de quem se trata: Esperanza del Carmen Sánchez Cruz, de Barcelona; e, ainda, relata dados de seu registro de nascimento, apelidos, ficha médica e a idade de sua primeira menstruação. Logo em seguida, ela se envolve na primeira confusão com os equatorianos: o taxista que a leva do aeroporto à pousada *Gringa Loca* cobra mais caro a sua corrida. Quando ela tenta negociar, o taxista se irrita e justifica que se deve ter cuidado com os espanhóis, pois eles levaram todo o tesouro dos Incas. Esperanza não reage.

A segunda mulher assiste a uma aula de história do Equador, no que parece se tratar de uma universidade. No banheiro, ela também se arruma em frente ao espelho e a mesma narradora conta que se trata de María Teresa Hernández Larrea, de Quito; e, também, expõe seus dados de nascimento, saúde, apelidos e idade da primeira menstruação. Na biblioteca, ela manda um e-mail para seu namorado Daniel; ela refaz a mensagem três vezes até desistir e seguir para o telefone público, onde não consegue se entender com o interlocutor. Teresa fica revoltada e diz que vai a Cuenca de qualquer forma. Na cena seguinte, já está na

rodoviária. Enquanto lê, é abordada por uma menina que vende chicletes. A equatoriana cai num golpe da falta de troco da pequena vendedora que confessa fazer isto para vender seus doces mais rapidamente.

Dentro do ônibus, Teresa encontra Esperanza que está sentada em sua poltrona, ao lado da janela. A turista se desculpa e negocia o lugar para poder filmar, já que está em viagem de férias. Teresa aceita o assento do corredor. Enquanto Esperanza fala sem parar, Teresa coloca os fones de seu *discman* e começa a ler. Esperanza tenta ver que livro é e Teresa, irritada, lhe passa o livro e pega outro. Em *off*, escutamos as passagens do livro que Esperanza lê e logo se cansa. Teresa ri.

Num plano geral, o ônibus aparece entrando na estrada, com a cidade de Quito ao fundo. Esperanza olha a paisagem pela janela e as linhas de eletricidade correm ao movimento do veículo e ao som de uma locução de rádio. O ônibus sai de quadro, Quito fica em plano geral e a narração apresenta a cidade de San Francisco de Quito e seus dados históricos, idade, descendência, altitude e latitude – com a imagem estática.

Logo o ônibus para na estrada. Teresa pergunta por que estão parados a uma senhora do banco de trás e esta diz haver uma greve em Cañar ou Riobamba⁹³ e que as estradas serão bloqueadas. Teresa resmunga “típico” e decide abandonar o ônibus e “ralar dedos” na estrada. Esperanza não entende o que a equatoriana quer dizer e esta faz a mímica movimentando o dedão de lado. A espanhola compreende que a garota fará “*auto stop*” e se oferece para ir junto. Assim, as duas colocam o pé na estrada (Figura 21). Fora do ônibus, quando Esperanza se apresenta, Teresa diz se chamar Tristeza. A espanhola não acredita e diz que estranha o fato porque nunca lhe acontecera de “encontrar-se com uma Tristeza”.

Essas duas cenas descritas lançam dados de como será a relação das duas viajantes. Na primeira situação, em relação à língua, a espanhola e a equatoriana negociam as traduções todo o tempo: mesmo compartilhando o espanhol, cada personagem tem uma maneira de se expressar, como o caso de *ralar dedos*, fazer *auto stop* ou, no nosso português, pegar carona. Na segunda, em relação à importância e ao sentido das palavras e dos nomes – dados importantes e em

⁹³ Respectivamente, província e cidade do Equador.

destaque durante todo o filme –, enquanto Teresa/Tristeza age ironicamente, Esperanza reage com ingenuidade.

A primeira carona das protagonistas é em um carro em forma de centopeia, com uma cara feliz no painel, com vários assentos e nenhum passageiro. Esperanza pergunta a Tristeza porque ela tem que chegar logo em Cuenca e Tristeza diz que vai ao casamento de um amigo. O motorista do veículo, claramente descendente de indígenas, informa que ouvira no rádio que a greve teria a ver com o *Plan Colombia*⁹⁴. Esperanza não entende o que significa, e Tristeza comenta que o plano tem a ver com a entrada de gringos e drogas na fronteira. O motorista faz uma cara de quem não entende o que a menina diz, mas não se intromete.



Fig. 21: De ônibus, carro, carona, a pé ou a cavalo, elas chegarão ao seu destino.

A câmera enquadra os três personagens de frente: em primeiro plano, vemos o motorista que dirige o carro-centopeia e acompanha a conversa delas pelo retrovisor e, em segundo, as duas mulheres. Tristeza aproveita a situação para ironizar a falta de conhecimento de Esperanza e parece se divertir com esta relação de superioridade frente à sua ascendente colonizadora.

⁹⁴ No filme, o Equador passa por uma parada geral contra o *Plan Colombia*, que gera uma greve e bloqueio das estradas pelos indígenas. O Plano Colômbia se trata da intervenção dos EUA na Colômbia e regiões fronteiriças, com o pretexto de combater o narcotráfico no continente americano. Dentre suas ações, estava enviar aviões para jogar veneno nas plantações de coca, para inutilizá-las. Iniciado em 2000, o Plano sofreu muitas críticas de movimentos sociais e intelectuais de esquerda, que o caracterizaram como uma ação autoritária e imperialista com interesses políticos e econômicos, tendo suas ações resultado em um elevado número de casos de violações de direitos humanos. O Equador tem 600 quilômetros de fronteira com a Colômbia e, nesse período, o país foi palco de tiroteios entre rebeldes e paramilitares colombianos e, ainda, teve centenas de famílias camponesas e indígenas afetadas – estes representam 40% da população equatoriana.

A estrada aparece novamente, mas, desta vez, a paisagem rural ocupa a tela: montanhas mais altas, verdes, pastagens e o carro-centopeia corta a estrada vazia, sem outros veículos ou pessoas. O aspecto rural também é marcado na trilha sonora: uma música instrumental leve, com ruídos de pássaros. Na sequência seguinte, as duas viajantes estão à beira da estrada. Esperanza, sentada, conta sobre um filme que vira sobre um grupo de viajantes que fica preso numa estação de ônibus no meio do nada, de onde não conseguem sair⁹⁵. Enquanto isso, Tristeza anda de um lado para outro, impaciente.

Enquanto esperam pela próxima carona, Esperanza fala de como o Equador é bonito, com mercados cheios de cores, vulcões e que os índios são muito legais, mas Tristeza não rende a conversa. Esperanza consegue carona com dois jornalistas que estão de caminhonete à procura de imagens da greve. Eles concordam em levá-las até o próximo bloqueio. O motorista convida Esperanza para sentar-se na frente, em sua companhia, mas a espanhola prefere seguir na carroceria com sua companheira de viagem. O motorista, se engraçando, diz: “não mordemos, princesas”. Elas riem sem graça.

Com a câmera posicionada no chão, vemos o carro seguir viagem, sumindo ao fundo do quadro e revelando a paisagem. Em seguida, o filme mostra alguns momentos das duas viajantes na carroceria, junto de uma trilha tranquila, numa forma de representar a duração e a distância da viagem que ainda terão que percorrer: Tristeza ouve música; Esperanza filma a estrada; as duas sentem o vento no rosto; dormem; se escondem da chuva numa lona. Nessa sequência, há um belo enquadramento das duas sob as sombras das árvores à beira do caminho – que ganham movimento com a velocidade do veículo – e cada uma está numa borda da carroceria (uma de frente para outra). Esperanza olha à frente da estrada e Tristeza mira o caminho que fica para trás (Figura 22).

Outra vez o filme marca o antagonismo entre as duas jovens. Esperanza, típica estrangeira e turista, se encanta por tudo e não entende a realidade local, mas é quem mais absorve as informações sem resistência; ela questiona e repensa. Tristeza é ríspida, cheia de conceitos e preconceitos e, como bem define a autora

⁹⁵ A diretora Tânia Hermida estudou na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños, em Cuba, assim, possivelmente o enredo da história contada por seu personagem Esperanza se refere ao longa-metragem cubano *Lista de espera* (Alemanha / Cuba / Espanha / França / México – 2000), direção de Juan Carlos Tabío – numa referência metalinguística.

Andrea Molfetta (2012, p. 140), “Tristeza só padece”. Para Molfetta, as duas mulheres são aspectos de uma mesma, representantes de uma cultura ao mesmo tempo local e estrangeira e, conseqüentemente, mestiça.

As duas juntas são como uma mandala, fragmentos complementários de uma grande personagem em situação existencial – a Mulher – tão feminina à trama quanto é o próprio nome do nosso continente, América Latina, mistura instável de colonizador e colonizado (MOLFETTA, 2012, p. 140).



Fig. 22: Início da viagem, Tristeza (esquerda) e Esperanza miram direções contrárias.

No posto de gasolina, Esperanza descobre que os vulcões que tanto deseja ver e fotografar ficaram para trás, no momento da chuva. Tristeza a tranquiliza, dizendo que existem milhares de postais dos vulcões que a espanhola poderá comprar para enviar à sua mãe e, assim, ela poderá relaxar o resto da viagem. Com certa acidez, Tristeza pega a câmera de Esperanza e filma a traseira de um caminhão estacionado no posto, com os dizeres: “No te pegues tanto / Que no es bolero”⁹⁶. Quando Esperanza pergunta o que a garota filma, Tristeza responde: “O Equador, cara, estou gravando o Equador”.

Quando chegam ao bloqueio, os jornalistas gravam o noticiário para televisão. Tristeza pergunta por que eles não passam a barreira e seguem viagem até a próxima cidade (Alausi), mas os homens temem ser linchados pelos índios. Eles oferecem a carona de volta, algumas cervejas e a sua companhia, mas as duas

⁹⁶ “Não fique tão grudado / Que não é bolero!” [tradução nossa]. Expressão popular do Equador, que se refere à dança do bolero, na qual o par dança colado, junto.

recusam. O motorista fica ofendido e diz que é melhor deixar as mulheres por lá, porque “assim são as mulheres quando enfiam algo na cabeça”.

A inscrição do caminhão, a fala de Tristeza e o desabafo do jornalista são momentos em que a diretora Tania Hermida realiza uma crítica à cultura machista do Equador.

En el cine nunca hay que renunciar a hacer preguntas porque esa es la única forma de seguir aprendiendo. Creo que la película sintonizó con el público porque, en ella, los mitos de la nacionalidad están parodiados y todo está desarmado, como fragmentado, sin verdades absolutas. Ecuador es un país machista, racista, ingobernable, pero aun en las cosas más trágicas, como son estas, sabemos reírnos de nosotros mismos. Lo que hicimos fue plantearnos todo de nuevo, sin certezas⁹⁷ (HERMIDA in CORTÉS, 2007).

As duas mulheres seguem viagem a pé, por trilhas de terra, no meio de plantações. Esperanza se maravilha com a paisagem – belamente fotografada por Armando Salazar – e Tristeza, enfim, é direta e diz à espanhola que ela se encanta por tudo e, isto, a deixa irritada. “Esse é um país que tem problemas também. Agora, por exemplo, tem uma greve, sacou?”, provoca Tristeza. Esperanza diz que entende a equatoriana, mas que desde que chegara ao Equador não vira nada disso. No final da conversa, quatro crianças indígenas aparecem no meio da trilha pastoreando ovelhas. Esperanza e Tristeza olham a cena em silêncio e seguem andando.

No diálogo entre as duas viajantes, mais uma vez, é elucidativo o quanto a percepção delas sobre a vida é diferente: Tristeza não aceita a visão restrita da turista sobre a realidade equatoriana, mas Esperanza apenas ouve sobre a greve, os problemas do país e nada vê. A cena das crianças e das ovelhas aparece como um momento idílico e fabular no meio da discussão “realista”, como se a duração e o trajeto desta viagem empenhada por elas organizasse uma suspensão no tempo e no espaço.

⁹⁷ “No cinema não se pode renunciar a fazer perguntas porque essa é a única forma de seguir aprendendo. Creio que o filme sintonizou com o público porque, nele, os mitos de nacionalidade estão parodiados e tudo está desarmado, fragmentado, sem verdades absolutas. Equador é um país machista, racista, ingovernável, mas mesmo nas coisas mais trágicas, como são estas, sabemos rir de nós mesmos. O que fizemos foi questionar tudo de novo, sem certezas” [tradução nossa].

Tristeza, finalmente, conta que tem que chegar a Cuenca a tempo de impedir o casamento do seu namorado ou ex-namorado, ela já não sabe mais. As duas se sentam à beira da estrada, quase encobertas por uma neblina, e Esperanza diz que se sente estranha – mas que, na verdade, em todas suas viagens há um momento em que se questiona por estar tão longe de casa. Tristeza a conforta e diz que ela está segura com sua câmera e seus guias de viagem. De repente, a conversa é interrompida pela chegada de alguém. É Jesus, um ator que leva as cinzas de sua avó até Cuenca e segue a viagem a pé, porque sua avó tinha medo de aviões. Ele oferece para continuarem os três juntos e, agora, quem toma a iniciativa é Esperanza. Tristeza consente. Assim como fizera com as mulheres, a narradora também nos apresenta o homem: Jesús María Borrero Márquez (Pancho Aguirre).

À medida que elas deixam o ônibus e começam a andar por caminhos alternativos para chegar à Cuenca, a paisagem vai ficando mais esvaziada, como um espaço propenso à internalização das duas personagens. Na estrada, elas se tornam amigas, apesar dos embates, e também passam a questionar seus sonhos e desejos iniciais. De acordo com Hermida, em entrevista à Jordi Motlló Borrella (2007), esse esvaziamento foi intencional.

No filme não há uma ânsia de mostrar a realidade social do Equador. Porque a realidade social do Equador é muitíssimo mais complexa do que se vê no filme. [...] Mas, sim, existe uma ânsia de que no momento em que saem da cidade, os personagens entrem nesse universo que não é irreal, mas, sim, metafórico. Como dizer, o Equador não é um país vazio. Eu o esvaziei. Porque eu queria criar essa sensação de lugar abandonado, de lugar desolado, de lugar que parecia esvaziado de gente nesse sentido (HERMIDA in BORRELLA, 2007, 3'25"- 4'28') [tradução nossa].

5.1.1. Parada para o drama

Novamente, Esperanza não para de falar, agora com Jesús. Eles chegam até Alausi, onde descansam numa praça vazia. Esperanza tenta descobrir em seu guia as atrações da cidade, mas Tristeza tem pressa e Jesús também deve chegar a tempo do funeral da avó. Numa mercearia, eles comem e Tristeza quer notícias da greve, mas a dona do estabelecimento diz que na televisão só há propagandas e novela. Os andarilhos conversam sobre os objetivos de Tristeza e ela começa a

desfiar a história de como conheceu Daniel, como ele está errado em se casar com outra, e como seu futuro seria diferente ao seu lado etc.. No meio de seu drama, a câmera enquadra a televisão da mercearia, ligada na novela *Mentiras de amor* – no qual aparece um casal brigando, numa clássica cena melodramática, com direito a grito, choro e histeria. De repente, Esperanza vê que sua câmera estava ligada e que a máquina gravava todo o “drama” de Tristeza. Todos, inclusive a dona da mercearia, veem as cenas de Tristeza pela janelinha de vídeo da câmera (Figura 23). Agora quem ironiza é Esperanza: “é o Equador, hein?”. Eles riem.



Fig. 23: Melodrama no filme e na televisão.

No livro *Lágrimas de luz*, o professor Heitor Capuzzo (1999) faz um estudo sobre o drama romântico no cinema e as principais características do gênero ao longo da história cinematográfica. *Qué tan lejos* é um Filme de estrada, mas há uma passagem do livro de Capuzzo que permite relacionar o drama romântico ao personagem Teresa/Tristeza:

Há uma estranha e subjetiva urgência no drama romântico. O amor surge de forma repentina e sua declaração precisa dar-se quase que de imediato. Os amantes têm pressa, como numa corrida contra o tempo. A única justificativa ao ritmo alucinante dos fatos impostos por eles é o que sentem (CAPUZZO, 1999, p. 73).

Tristeza tem essa urgência: ela precisa falar com Daniel, mostrar a ele que é ela a mulher da sua vida. Por isso, decide viajar de qualquer maneira: de ônibus, a pé, de carona, como for. Esperanza já reconhece essa pressa e arruma outra carona para Tristeza, na garupa de um motoqueiro indígena, enquanto ela e Jesús seguem andando. Nesse momento, o filme alterna imagens de Tristeza na motocicleta, seguindo por uma estrada que corta uma paisagem de montanhas nevadas; e imagens de Esperanza e Jesús, montados a cavalo, seguindo por uma linha de trem abandonada.

Na estrada, uma placa mostra as direções para as cidades de Cuenca, La Troncal e Guayaquil. O motoqueiro pára de frente a outro bloqueio, na cidade de Zhud. Tristeza oferece dinheiro pela carona e o motoqueiro não aceita. Ele diz que se quiser voltar, ele pode mostrar onde ela deve ficar, mas Tristeza insiste que deve chegar a Cuenca. O motociclista pergunta se ela tem medo dos equatorianos e Tristeza diz que também é equatoriana. O garoto se surpreende e, sem graça, diz que ela não parece ser. Quando Tristeza pergunta por que, ele rebate: “garotas equatorianas nunca andam sozinhas”. Em seguida, outro motociclista indígena chega e eles conversam em outra língua – que Tristeza não entende e que também não se traduz em legendas no filme. O motociclista despede-se de Tristeza e ela fica no meio de uma encruzilhada – da estrada e da língua.

Nessa passagem, quem não entende nada é Tristeza. É ela a estrangeira. Os dois personagens índios trazem a língua *kichwa*⁹⁸ como elemento de um outro dentro do próprio Equador:

Para los mestizos en Ecuador el kichwa no es nuestra lengua materna, sino justamente la “lengua del otro”, ese “otro” que es, a la vez, tan cercano y lejano para nosotros, el indígena. Nuestra lengua materna es el castellano, pero un castellano que está lleno de vocablos kichwas. Tenemos, entonces, una relación paradójica con esa lengua. Es una lengua que ha estado históricamente subordinada a la lengua del poder oficial y, por eso mismo, es una lengua de resistencia a las formas hegemónicas del poder. La hemos tenido muy cerca y, a pesar de ello, nos quedamos siempre fuera de ella. En la película yo quería que el público mestizo se sintiera “expulsado” de la escena, igual que el personaje de Tristeza, que en

⁹⁸ No Equador, a língua indígena *quéchua* se escreve *Kichwa*, que diz respeito a uma das variantes das línguas originais dos Andes Centrais, praticada na Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.

ese momento se siente “extranjera” a pesar de sí misma⁹⁹ (HERMIDA in RUIZ, 2014).

Jesús e Esperanza chegam a um vilarejo cortado pelo trilho do trem, onde somente aparece uma adolescente que cuida de um mercado. Esperanza conversa com ela sobre a beleza do Equador e a menina responde que para quem está somente passeando, sim, “o Equador é bonito” e, ainda, conta que há três anos seus pais estão na Espanha. Quando a menina equatoriana se refere ao Equador, fala como se não pertencesse ao país, assim como Esperanza.

Um carro pára no vilarejo e o motorista oferece carona a Esperanza. A narração apresenta o jovem: Juan Andrés Ponce León (Fausto Miño). Depois de aceitar a carona, a espanhola ainda leva Jesús junto. Andrés reconhece o rosto de Jesús e eles descobrem que são primos distantes. No meio da conversa entre os dois, o carro passa pela encruzilhada onde está Tristeza. Esperanza grita por ela e pede Andrés para parar, pois se trata de uma “amiga” – a espanhola explica.

Andrés para o carro frente ao bloqueio e, depois de uma conversa ao celular com um amigo chamado Pollo¹⁰⁰, oferece uma ida à praia, enquanto esperam pela liberação da estrada e também porque precisa comprar um presente para este amigo que se casa no dia seguinte em Cuenca. Tristeza diz não se interessar pela praia e Jesús e Esperanza decidem seguir com ela, até antes da praia, em Guayaquil. Os quatro entram no carro.

Numa parada em uma barraca de comida, os quatro bebem cerveja e Tristeza, desconfiada, pergunta sobre o amigo de Andrés que vai se casar. Jesús e Esperanza entram na conversa, já entendendo que o amigo de Andrés e o namorado de Tristeza são a mesma pessoa. Assim, o motorista conta detalhes de Pollo, que tem esse apelido por ser um cara festeiro, louco, que tem uma gatinha

⁹⁹ “Para os mestiços no Equador o *quéchua* não é nossa língua materna e apenas a ‘língua do outro’, esse ‘outro’ que é, ao mesmo tempo, tão próximo e distante de nós, o indígena. Nossa língua materna é o castelhano, mas um castelhano que está cheio de vocábulos *quéchuas*. Temos, então, uma relação paradoxal com essa língua. É uma língua que tem sido historicamente subordinada à língua do poder oficial e, por isso mesmo, é uma língua de resistência às formas hegemônicas do poder. Nós a tivemos muito perto e, apesar disso, estávamos sempre fora dela. No filme, eu queria que o público mestiço se sentisse “expulso” da cena, como a personagem de Tristeza, que nesse momento se sente “estrangeira” apesar de si mesma” [tradução nossa].

¹⁰⁰ *Pollo* é definido no *Michaelis Dicionário escolar espanhol: espanhol-português, português-espanhol* (2002) como: *substantivo* frango, galo. *substantivo masculino* 1 pinto, pintinho. 2 *linguagem figurada* frangote jovem.

mochileira em cada cidade, que escolheu biologia marinha só para curtir as praias e que sua noiva é linda e é sua namorada da vida inteira. Enquanto escuta a conversa, Tristeza bebe mais cerveja e, ao final, brinda: “A todos os frangotes que um dia têm de se converter em galos”.

Na meia-hora final do filme, Tristeza descobre quem realmente é seu namorado e que ela não passava de uma de suas namoradas mochileiras e, ainda, se entristece ao descobrir que Daniel é chamado de Pollo – nome fraco demais para o homem que tanto desejava. Esperanza coloca panos quentes na conversa e diz à equatoriana que acredita que Daniel pode desistir do casamento depois de descobrir que Tristeza viajara quilômetros só para conversar com ele. Tristeza não se convence da esperança da espanhola, mas diz que vai seguir porque “em certas situações, quando alguém se lança, tem que ir até as últimas consequências”.

De volta à estrada, Andrés para na encruzilhada de Guayaquil e Cuenca. Mas, agora, Tristeza decide seguir até a praia. Ela parece não ter mais pressa de chegar a Cuenca. Os quatro, então, vão em direção à costa. O carro segue pela estrada numa planície, no fim de tarde e, enquanto Jesús e Esperanza dormem, Tristeza está no banco de trás, com a cabeça para fora da janela, sentindo o vento no rosto. Novamente, o plano mostra o movimento das sombras das árvores sobre o rosto da viajante; ela olha a estrada, as cidades que passam, mas, desta vez, Tristeza mira à frente. Sua feição é tranquila, como de quem aceita o destino e que encara o que vem pela frente. A trilha destaca a música “*Cuando pienses en mí*”, composição e interpretação de Héctor Napolitano, e a letra fala de enxergar as coisas mais singelas da vida, coisas leves e profundas, como o vento e as estrelas, numa melodia tranquila e triste.

Na praia, a câmera enquadra as costas de Jesús, Esperanza e Tristeza, sentados de frente para o mar. É noite. As amigas conversam e Jesús traz a notícia de que a greve acabou e o presidente renunciou ou “foi renunciado” – como ele mesmo conserta. Tristeza fica brava por não estar em Quito, não poder protestar nas ruas e, ainda, por estar ali no meio do nada. Esperanza diz para ela relaxar e elas bebem no bar de Iguana (Ricardo González). Ao lado de uma fogueira, os quatro conversam e bebem na praia. Jesús some no meio da noite e Esperanza, Tristeza e Iguana travam uma discussão calorosa sobre a Espanha e o Equador. Eles falam sobre cultura, antepassados, identidades etc.; Iguana conta da confusão

do povo equatoriano que não se identifica completamente por nem todos serem somente brancos ou negros ou índios. Bêbados e, entre risadas, concluem que os dois países são “de merda”.

No dia seguinte, ao amanhecer, Esperanza vê que as ondas chegaram até os seus pertences: as mochilas, os livros e, até mesmo, as cinzas da avó de Jesús. Ela acorda os companheiros. Depois de ver o ocorrido, Jesús decide colocar cinzas da fogueira na urna. “De qualquer forma iria chegar no mar”, conclui o homem, antes de deixarem a praia.

Os três viajantes voltam à estrada e pegam um ônibus até Cuenca, que acaba quebrando. Enquanto esperam o conserto do veículo, os três conversam e Tristeza questiona por que não tem uma história com final feliz – o filme repete o enquadramento da praia: personagens de frente para a paisagem (um lago no meio das montanhas) e de costas para a câmera. Jesus profetiza que finais felizes dependem de onde se coloca o ponto final.

Jesús: “Se você colocasse o ponto final dessa história no dia que se apaixonou pelo cara na praia, você tinha o seu final feliz. / Subiam os créditos, a música, aplausos e todo mundo sairia contente. / Mas não agora, o cara vai se casar, vai ter um filho, uma fazenda e pronto. / Créditos, aplausos e aí acaba a história dele. / Mas a sua não. / Pelo contrário, a sua história acaba de começar.”

De volta ao ônibus, seguem cenas alternadas dos três dormindo e olhando a paisagem de dentro do veículo. Em seguida, a narradora informa sobre a cidade que entra em quadro: Santa Ana de los Ríos de Cuenca. Um menino acorda as jovens e as informa que a viagem acabou. Elas perguntam por Jesús e o menino diz que ele se foi, mas que deixou a urna. As duas saem da rodoviária e vão direto ao local do casamento. Elas entram num hotel e, do andar de cima, veem que o casamento já se realizara e que os convidados estão brindando e dançando, inclusive Andrés. Daniel vê Teresa e elas ficam até a saída dos noivos.

As duas mulheres seguem por uma trilha arborizada, cantando¹⁰¹ e bebendo. Elas estão embriagadas e, de repente, Tristeza conta seu nome de verdade: Teresa.

¹⁰¹ Segundo os créditos finais do filme, elas cantam uma *ranchera* – gênero tradicional mexicano, associada aos *Mariacchi* e a canções rurais.

Esperanza não entende porque a jovem a enganara “numa coisa dessas”, mas elas seguem andando até uma ponte – onde despejam as falsas cinzas da avó de Jesús. Esperanza questiona se seria Jesús o nome verdadeiro do companheiro de viagem. Agora é Teresa quem diz se sentir estranha por estar ali e, logo, Esperanza avisa que essa “coisa” é dela. Elas caminham e a narradora fala sobre o rio Tomebamba e seus afluentes e seus vários nomes quando fora do Equador. Várias frases do filme voltam e são sobrepostas na trilha sonora até gerar um áudio confuso. Aos poucos, a câmera abandona as duas personagens que seguem caminhando.

5.1.2. Viagem: processo de transformação

Logo de início, o filme indica a estrada como elemento importante de sua história: os créditos (em fonte branca num fundo preto) entram e saem de quadro, ao lado de linhas contínuas, como as que separam as vias de uma estrada. Antes mesmo de a narrativa começar, o filme faz referência às cenas usuais nos Filmes de estrada, com os planos do asfalto e das linhas pontilhadas em movimento, por meio dos veículos. O título do longa-metragem aparece no meio do quadro, em fonte branca, mas com a palavra *lejos*¹⁰² em vermelho. *Qué tan lejos* é uma expressão coloquial espanhola que, traduzida para o português, significa algo como “até onde alguém pode chegar”. Por isso, o destaque para *lejos* declara o *leitmotiv* do longa: sobre quão distante as protagonistas seguem até chegarem ao final da viagem e ao objetivo de cada uma.

A viagem empreendida pelas duas mulheres se estende pelas paradas nas estradas e os desvios, pois o destino de 438 quilômetros de distância entre Quito e Cuenca, que seria alcançado diretamente por ônibus, sofre modificações e faz com que as duas viajem a pé, a cavalo e de carona, em motos, caminhonetes, carros e até mesmo num carro-centopeia. Enquanto Tristeza precisava alcançar o interior do país para se encontrar com o namorado, Esperanza viajava como turista, sem direção definitiva. Com passados, perspectivas e objetivos completamente diferentes, as duas desconhecidas acabam viajando juntas e, a partir do momento

¹⁰² Distante, longe [tradução nossa].

em que caem na estrada (ou melhor, quando começam a andar pelas estradas), elas se conhecem melhor e redefinem as escolhas que as colocaram no caminho inicialmente.



Fig. 24: Rumo ao interior: paisagens rurais e esvaziadas de gente.

A viagem começa com as duas cheias de certezas. No meio do caminho, essas certezas e os discursos vão se desfazendo e o silêncio entra mais forte. No início, Esperanza fala sem parar, é cheia de perguntas e dados de viagem, enquanto Tristeza nega tudo, rebate toda e qualquer informação. Mas, ao longo do trajeto, a convivência entre elas e o encontro com as pessoas que aparecem no caminho vão enriquecendo a ótica e opinião de cada uma sobre suas verdades tão inabaláveis. A viagem se torna uma trajetória de aprendizagem, de como cada pessoa vê o mundo e de como a convivência com o outro (o diferente) pode modificar o ser humano.

No Filme de estrada, além de pano de fundo para o trajeto físico e geográfico dos protagonistas viajantes, a paisagem é também um personagem relevante. As protagonistas, em *Qué tan lejos*, atravessam estradas, montanhas, cidades, praias e vilarejos e acabam transformando a paisagem com sua presença. Mas são, principalmente, modificadas por meio do impacto do espaço, dos acontecimentos e das pessoas que cruzam pelo caminho (Figura 24). O saldo final é a transformação, no meio do movimento.

A diretora Tania Hermida, em entrevista a Alan Faria (2014), conta que sempre desejou realizar um filme em que a paisagem do Equador que a constituiu (os Andes e a costa do Pacífico) estivesse em destaque. “Desde criança, viajo muito, dentro e fora de meu país, e este 'estar em viagem' me dá a sensação de ser o momento mais fértil para a aprendizagem, porque te obriga a colocar em dúvida todas as suas certezas”, afirma Hermida (in FARIA, 2014).

Andrea Molfetta (2012) fala de como a natureza nos filmes latino-americanos contemporâneos é utilizada como cenário de deslocamento e um espaço para autorreflexão dos personagens. Para a autora, a natureza é o lugar “onde a identidade transforma-se numa pergunta, numa questão não-elucidada, lugar onde se abandonam certezas para iniciar processos de busca” (MOLFETTA, 2012, p. 143). Para Hermida, essa ideia de encontro e de choque entre natureza e personagem estava na gênese da ideia de seu primeiro longa-metragem.

Tuve claro desde que comencé a escribir el guión que los cambios en los personajes tendrían alguna relación con el clima y la vegetación. Estos serían los testigos de la historia, en el sentido de que todo pasa, pero el lugar queda. En Ecuador se va de un sol canicular a la neblina más absoluta, donde no se ve nada. Allí, la razón más elemental que tienen las chicas para acercarse una a la otra es el frío, la lluvia del páramo¹⁰³ (HERMIDA in RAMOS, 2012).

Se, a princípio, *Qué tan lejos* coloca Esperanza versus Tristeza, ao longo do filme, o encontro dos dois personagens resulta numa “soma” positiva. O encontro de Tristeza e Esperanza é potencializado pela viagem e, ainda segundo Hermida, pela força dos nomes e do sentido das palavras. A diretora afirma que “la forma en que contamos lo que nos sucede determina lo que nos sucede”¹⁰⁴ (HERMIDA in CORTÉS, 2007).

Uma estratégia que reafirma a importância dos nomes, dos dados informacionais e do sentido das palavras no filme é trazido com a utilização da narração. Nas cenas em que aparece a voz em *off* feminina, se estabelece um contraponto entre o que a cena mostra – identificável pelo espectador – e o que a narradora diz, pois ela traz elementos da vida pessoal dos personagens ou informações das cidades e rio que não podem ser visíveis.

O caráter feminino da narrativa está claro desde o início do filme. Os personagens são mulheres, a perspectiva da viagem se dá pelo olhar das duas

¹⁰³ “Tinha claro desde que comecei a escrever o roteiro que as mudanças nos personagens teriam alguma relação com o clima e a vegetação. Estes seriam os testemunhos da história, no sentido de que tudo passa, mas o lugar fica. No Equador se passa de um sol ardente à neblina mais absoluta, onde não se vê nada. Ali, a razão mais elemental que têm as garotas para aproximarem uma da outra é o frio, a chuva inóspita” [tradução nossa].

¹⁰⁴ “A forma como contamos o que nos acontece determina o que nos acontece” [tradução nossa].

protagonistas, a narração em *off* é uma voz feminina e, também, não se pode deixar de destacar que o filme é dirigido por uma mulher.

Segundo Maria Celia Orlato Selem (2011, p. 7), a sexualização do feminino e a questão da maternidade são características do cinema latino-americano contemporâneo realizado por mulheres. Mas essas não parecem ser as preocupações de *Hermida*. No longa, os dois personagens não são retratados pelos clichês reservados às latinas, geralmente representadas como símbolos sexuais, mulheres fatais e perigosas. Claro que ao longo da viagem elas lidam com a diferença entre os gêneros, com o preconceito e com a cultura machista, mas estes não são temas centrais da trama. Esperanza e Tristeza formam uma dupla de viajantes como em qualquer outro *buddy movie*, só que, desta vez, se trata de uma dupla de garotas.

Siempre quise hacer una película “de carretera” con dos mujeres protagonistas, que tuvieran visiones del mundo y de sí mismas muy distintas. El que una de ellas fuera española y la otra ecuatoriana es sólo una de sus diferencias, y no necesariamente la más importante¹⁰⁵ (HERMIDA in ZURITA, 2009).

Foram quatro anos de pré-produção e cinco semanas de filmagens. *Qué tan lejos* custou 200 mil dólares e foi considerado um fenômeno em seu país: além de ter estreado em 14 salas – algo que nunca havia ocorrido com nenhum filme equatoriano –, ficou seis meses em cartaz e levou cerca de 200 mil pessoas ao cinema (o Equador tem 13,2 milhões de habitantes)¹⁰⁶. O longa recebeu o Zenith de Prata de melhor filme no 30º Festival des Films du Monde de Montreal, no Canadá, e o segundo prêmio Coral no 28º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba.

¹⁰⁵ “Sempre quis fazer um Filme de estrada com duas mulheres protagonistas, que tivessem visões de mundo e de si mesmas muito distintas. Que uma delas fosse espanhola e a outra equatoriana é só uma das diferenças, e não necessariamente a mais importante” [tradução nossa].

¹⁰⁶ Dados de FARIA, Alan. “A nova era do cinema do Equador”. In: *Audióvisual América Latina - Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2890,1.shl>. Acesso em 19 de janeiro de 2014.

5.2. *Cinema, aspirinas e urubus*

Fade in. Uma forte luz branca toma conta de todo o quadro. Aos poucos, vai se dissipando e um rosto de homem é revelado através de um retrovisor de automóvel. Essa é a primeira imagem de *Cinema, aspirinas e urubus* (Brasil – 2005), direção de Marcelo Gomes, quando é apresentado um dos personagens principais do filme: o jovem alemão Johann (interpretado pelo ator germânico Peter Ketnath) que, fugido da guerra, decide ficar no Brasil para exhibir filmes e vender aspirinas – “a solução para todos os males”.

Uma música que parece vir do rádio do caminhão – “Serra da Boa Esperança” (composição de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves) – faz um primeiro contraponto com o que é mostrado. A canção fala de esperança, bonança, mas a paisagem se apresenta árida, marrom, com estradas de terra, vegetação seca e nenhuma viva alma. A música cessa, a câmera passa para dentro do caminhão e acompanhamos o trajeto do personagem. Sem nenhuma fala, o jovem dirige sertão adentro.

De dentro do veículo, o alemão ouve o noticiário do rádio que informa ser o ano de 1942. Ao escutar notícias sangrentas dos campos de batalha da Europa, ele desliga o aparelho. O filme segue com os ruídos do caminhão pela estrada de terra. Somente depois de oito minutos, outro homem aparece no meio do caminho e pede carona ao alemão. Aqui também acontece o primeiro diálogo do filme, quando o alemão oferece cigarro a seu passageiro. Ao escutar um barulho no mato, o homem desce do carro e efetua alguns disparos de arma. Logo, o alemão deixa o sertanejo para trás e segue viagem. Nesse primeiro encontro, parece haver um estranhamento entre o alemão e o sertanejo, mas nada é explicitado.

Logo de início, o longa-metragem apresenta a iconografia básica do gênero Filme de estrada: automóvel, estrada e paisagem. Mas é a partir da relação criada entre o viajante alemão – que conduz o caminhão de aspirinas por estradas de terra, em meio à seca e à dura paisagem – e os sertanejos que encontra ao longo do seu caminho é que o filme ganha força e se caracteriza como um Filme de estrada de pequenas proporções, de mais silêncios que grandes ações e de uma grande carga emocional.

Cinema, aspirinas e urubus é um filme sobre a amizade. Uma amizade improvável, construída aos poucos e ao longo da estrada, sob o impacto da paisagem e, principalmente, a partir da convivência com a alteridade. Antes da chegada de Ranulpho – o outro personagem principal da história (interpretado pelo ator baiano João Miguel), o filme evidencia o contraste entre o viajante alemão e os outros personagens sertanejos: enquanto estes vagam pelo sertão a pé e sob o calor impiedoso do sol, o alemão está resguardado dentro do caminhão. Esse é apenas um dos traços que afirmam o choque entre o moderno e o arcaico, tema presente no subtexto do roteiro do filme, assinado por Marcelo Gomes, Karim Aïnouz e Paulo Caldas, e baseado no relato do tio avô do realizador, Ranulpho Gomes.

Na sequência do encontro dos dois personagens principais, a câmera está posicionada no para-brisa do caminhão (Figura 25), virada para dentro do veículo, e, em primeiríssimo plano, revela os traços do rosto de um galego típico: com olhos azuis, cútis clara, barba e cabelos loiros, além de muito suor. A câmera vira para a esquerda e revela, no banco do carona, outro homem, um sertanejo: de pele morena, cabelos e olhos castanhos e rosto queimado pelo sol – é Ranulpho.



Fig. 25: Início, o sertanejo e o alemão no mesmo assento, mas separados pelo enquadramento.

Na conversa iniciada entre os dois, o alemão se depara com o primeiro questionamento sobre a sua origem. Depois de observar com cuidado todo o interior do caminhão, o sertanejo dispara: “o moço vem de onde?”. O motorista responde que é da Alemanha. Mas o sertanejo retruca, dizendo que deseja saber de onde o moço começara a viagem com o caminhão e não de onde o moço provém. Na

segunda resposta, o alemão informa que iniciara a viagem no Rio de Janeiro. E, então, o sertanejo completa: “Eu vou pra onde o moço veio”.

Enfim, é nesse momento que o espectador descobre o nome do galego, Johann, a partir da curiosidade do matuto sertanejo. Assim, também nos é apresentado o nordestino Ranulpho que deseja tentar a vida na capital e que está cansado do sertão – que ele chama de “buraco”. É a partir desse encontro que a viagem ganha velocidade, diálogos e vida.

As estratégias formais do longa-metragem de Marcelo Gomes estão a favor dos personagens – dois homens tão diferentes, de trajetórias opostas e sonhos distintos, mas que compartilham um desejo em comum: o de um futuro melhor do que a realidade do presente. A câmera, a fotografia, os diálogos, as interpretações e a montagem contribuem para uma narrativa minimalista. O filme é construído com recursos técnicos mínimos, mas com a funcionalidade de destacar o que mais importa: a relação afetiva entre Johann e Ranulpho. Como numa espécie de *buddy movie* intimista.

Ranulpho oferece a Johann ajuda nas suas empreitadas sertão adentro, mas com o objetivo de conseguir dinheiro para seguir em direção contrária à do alemão. Na primeira parada, a câmera fixa no capô do caminhão mostra o lugarejo: rua de terra batida, algumas casas de pau-a-pique, idosos sentados diante suas portas e crianças curiosas. O nordestino dá uma prova de sua acidez, ao comentar com o forasteiro sobre as pessoas daquele lugar: “Povo é cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronco. Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo, com esse povo atrasado?”.

Johann olha em volta e quem responde ao comentário do nordestino é o filme, ou melhor, o filme dentro do filme. Um rosto enrugado de um velho morador, em primeiríssimo plano, é mostrado à contraluz da tela iluminada pelo cinema trazido pelo alemão. Em contraste com o lugarejo, cenas de cachoeiras, de grandes prédios, da cidade de São Paulo. A câmera se altera entre a tela e *closes* dos rostos dos espectadores que se assustam e se encantam. Ao final da fila dos presentes, quem mais sorri é Ranulpho. Depois da exibição, ainda encantado e, desta vez, mais engraçado que carrancudo, o sertanejo comenta: “Danou-se. Pelo que diz aqui, isso vai vender Bíblia pra Satanás, menino!” – sobre a estratégia de vender os remédios somente depois da sessão de cinema.

De volta ao caminhão, Ranulpho faz perguntas ao alemão sobre como é cinema de verdade: “É um lugar fechado, numa sala escura. Não é assim no meio da rua, com dois pedaços de madeira e um pano branco, não, né?”. Johann responde que não, mas diz que prefere assim, pois acha mais divertido. Nesse diálogo está presente uma das principais diferenças entre os dois personagens: enquanto o alemão se interessa por todos os elementos arcaicos e a liberdade do sertão, o nordestino se encanta com a modernidade trazida de fora.

Segundo Stella Senra (2006), em *Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, a figura do encontro casual entre personagens vindos de contextos estranhos é uma das alegorias utilizadas pelo cinema brasileiro, a partir dos anos 1990. Este tipo de encontro reintroduziu a questão nacional e política por meio da alusão do pacto entre mundo desenvolvido e mundo periférico. Para Senra, são duas histórias paralelas que se desenvolvem no filme: “a dos dois personagens estranhos que se encontram e a de seus dois mundos, distantes, porém interligados, que evoluem conjuntamente” (SENRA, 2006, p. 97).

O embate entre o arcaico e o moderno fica encarnado nos dois protagonistas. Enquanto Johann vai do mar para o sertão (e, finalmente, para a Amazônia), Ranulpho busca sair do sertão em direção ao mar. Enquanto o alemão mergulha no mundo primitivo (calor, estradas empoeiradas, carne de bode e picada de cobra), Ranulpho se interessa pelas maravilhas da civilização (remédios, rádio, projetor de cinema e caminhão).

Mas esse aspecto não implica em uma relação discrepante entre os dois viajantes, com um lado melhor que outro. A convivência traz a troca de experiências e novas formas de encarar a mesma viagem. Mesmo tendo o domínio da tecnologia, é somente com a ajuda de Ranulpho que Johann descobre que pode trocar sua comida enlatada por “comida de panela” (carne de bode) e, até mesmo, descobre que o que o atacara à noite se chama marimbondo. “Incha, dói, depois passa”, ensina Ranulpho.

O encontro de Johann e Ranulpho surge, portanto, para o espectador, como algo de insólito, mas perfeitamente plausível. O encanto do relato está justamente nesse caráter oscilante entre o

insólito e o plausível, que surge do encontro de um alemão instruído e um sertanejo esperto, ambos aventureiros. A partir do momento em que Ranulpho pede carona a Johann, começa entre os dois um regime de estranhamento, sobretudo para Ranulpho que a princípio não entende muito bem as palavras de Johann (MÜLLER, 2006, p. 3).

As conversas entre Ranulpho e Johann iniciam por meio do estranhamento das diferenças dos dois, passam pelo interesse mútuo de descobrir as artimanhas e curiosidades da cultura de cada um e acabam por evidenciar que os dois personagens estão no mesmo patamar. Johann não é o estrangeiro que se assusta a cada novidade ou mesmo aquele que teme o contato com os nativos; é o alemão quem oferece carona aos sertanejos e que os quer escutar. Ranulpho não apresenta a humildade nordestina imortalizada pela literatura modernista brasileira¹⁰⁷; é inteligente, observador, ácido e sabe muito bem o que quer.

O filme não cria uma hierarquia entre os personagens, ao contrário, os trata de forma igual, sem clichês e sem preconceitos. Como muitos outros personagens de Filmes de estrada e da literatura *beat*, o alemão e o sertanejo querem se redefinir, buscar um caminho para suas próprias vidas. Apesar de o filme se passar na década de 1940, seus personagens não são de época. Johann e Ranulpho são dois viajantes de desejos e preocupações contemporâneos.

5.2.1. Viajo para conhecer minha própria geografia

Toda a viagem de *Cinema, aspirinas e urubus* é acompanhada pelo som do rádio: ora por canções da época, como “Deixa comigo” (composição de Assis Valente, interpretada por Carmen Miranda), ora pelo noticiário da guerra. Johann prefere músicas às notícias. Mas uma informação lhe chama a atenção: navios saídos do Recife e de Fortaleza em direção à Amazônia. Numa outra parada, Ranulpho explica ao galego que o governo envia os retirantes para a Amazônia para o trabalho no seringal: “fazendo borracha para americano usar na guerra”. Ranulpho

¹⁰⁷ Exemplo do tratamento dado ao sertanejo nesta literatura pode ser encontrado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), ou em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938).

vê o interesse do forasteiro e diz: “Os trens empesteados de gente. Pra Amazônia é de graça”. Mas o alemão não entende a crítica do sertanejo. A conversa continua e o nordestino pergunta ao alemão se a guerra mudou sua vida. Johann afirma que saíra de seu país antes. “Eu viajei, cheguei no Brasil. Aqui, nada de guerra”, comenta. Em mais uma fala carregada de acidez e críticas, o sertanejo dispara: “No Brasil, nem guerra chega”.

No decorrer do filme e da viagem, a câmera passa para o bagageiro do caminhão e enquadra os dois homens de costas (Figura 26). Através do vidro, vemos a estrada, rodeada por uma vegetação seca. Mesmo pertencendo ao gênero do Filme de estrada, a paisagem aqui está sempre em segundo plano. O filme enquadra os dois viajantes e quem mais entrar no caminhão. Para Adalberto Müller (2006), em *Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, Aspirinas e Urubus*, o diretor Marcelo Gomes realiza um “road movie à brasileira”, quando subverte a regra do gênero – que enfatiza os eventos mais do que os personagens. Müller classifica a produção como um “Filme de estrada humanista”, no qual está em jogo um sertão de dentro para fora, de memórias afetivas do diretor.



Fig.26: Sonhos diferentes, mas de olho no futuro à frente.

A fotografia transmite o calor e a aridez do sertão na tela. A luz intensa e as cores desbotadas remetem ao passado e bebem da herança visual de filmes do Cinema Novo, como *Vidas secas* (Brasil – 1942), de Nelson Pereira dos Santos. A luz natural, a escolha de não atores, a câmera na mão e o registro realista, mais

próximo do documentário, imprimem uma estética como a do movimento cinematográfico da década de 1960. Mas o parentesco é somente estético – esta estratégia como uma marca do subdesenvolvimento. Porque o sertão apresentado no filme nada tem a ver com o espaço simbólico representado pela tradição do Cinema Novo, nem mesmo coloca em jogo as situações sociais e políticas dos filmes de 1960. A imagem de *Cinema, aspirinas e urubus* é dura, mas os objetivos estético e narrativo não são.

Assim, a direção de arte, realizada por Marcos Pedroso (em sua estreia em longa-metragem ficcional) trabalha com tons sépia e poucas nuances de cor. Nas sequências diurnas, buscou-se a luz branca estourada – inspiração do pintor venezuelano Armando Reverón – e, para as noturnas, a ideia de iluminação natural dos lampiões, do farol do carro e da tela de cinema – inspiradas nas imagens do pintor francês Georges de la Tour. A palheta cromática do filme, segundo o *Release de lançamento do filme*, primou pela delicadeza: “Os tons, as cores se perdem com o forte sol do sertão”, conta Pedroso (in GOMES, 2005, p. 10).

Partindo da ideia de que a geografia física influencia a geografia humana, todos esses elementos técnicos servem à dramaturgia para melhor narrar essa história contida, econômica e interessada na vivência dos dois personagens. Principalmente, no filme em que a convivência com a alteridade (seja de um alemão em pleno sertão nordestino ou de um sertanejo frente à modernidade do estrangeiro) gera a identificação dos personagens. O diretor Marcelo Gomes (2005), fala de suas escolhas:

A fotografia traduz o estranhamento e a cegueira que a luz do sertão provoca no alemão Johann. O mesmo tom de simplicidade é mantido na direção de arte, na atuação dos atores, nos planos longos. Tudo isso imprime uma verdade ao sentimento daqueles personagens (GOMES, 2005).

A câmera está o tempo todo ao lado dos dois viajantes. Há pouco espaço no quadro para o que acontece fora do caminhão ou o que está ao longo da estrada. Uma bela sequência ressalta a diferença entre os dois homens, quando da chegada de uma linda e jovem viajante, Jovelina (Hermila Guedes). Quando Jovelina entra no

carro, ela se senta ao lado de Ranulpho que se aproxima de Johann. A câmera, de novo fora do caminhão, recorta somente o busto dos três personagens. O diretor utiliza, então, uma expressiva técnica para representar o jogo de interesse e de olhares entre os dois homens e a nova passageira. Do lado de fora da janela do carona do caminhão, a câmera enquadra, em primeiro plano, o rosto de Jovelina, depois Ranulpho e, ao fundo, Johann, ao volante (Figura 27). Ao som do rádio, os três sorriem e os rostos se alteram no enquadramento com o balanço do carro. Ranulpho volta ao seu olhar desconfiado, Jovelina olha o galego e Johann demonstra interesse. A viagem segue em frente e, pela primeira vez, a câmera sai completamente do veículo e se estabiliza do lado de fora. Um longo (e único) plano geral mostra o caminhão, pequeno, cortando a paisagem em meio a um vale deserto.

Quando param o caminhão, o galego – agora matuto – ensina ao sertanejo como manipular o projetor e faz uma sessão especial para Jovelina. Enquanto Ranulpho exhibe, Johann pode ficar a sós com a moça. Numa bela construção de cena noturna, vemos o alemão e a jovem iluminados pela projeção e, noutra, Ranulpho se juntando aos dois, somente à luz de um lampião. No final da noite, o alemão acaba dormindo com Jovelina e, novamente à luz do lampião, Ranulpho escuta os risos dos dois e não gosta.

Na manhã seguinte, Jovelina abandona o caminhão e segue a estrada a pé, ao som da música cantada por Carmen Miranda, “Veneno p’ra dois” (composição de João de Barro e Alberto Ribeiro). A canção passa a ser diegética como áudio do rádio no caminhão no qual os dois homens seguem viagem, novamente em silêncio. A câmera, no banco do passageiro, entre os dois, promove uma distância entre eles. Do lado de fora das janelas, a mesma luz branca estourada parece representar um momento nebuloso entre os viajantes.

Müller lembra que a chegada de Jovelina interrompe o desenvolvimento da fase de “reconhecimento” dos dois personagens:

Ela de certa forma representa para Ranulpho um empecilho, na medida em que o alemão passa a dar mais atenção à moça do que a ele. Surge então uma cena de rivalidade, pois tanto Johann quanto Ranulpho se sentem atraídos pelo encanto da moça. A cena em que

se realiza o embate entre ambos é filmada num longo plano dentro da camioneta em movimento. Ranulpho está sentado entre Johann e Jovelina, e acompanha o diálogo dos dois, com olhares enviesados. Esse plano aponta mais uma vez para aquela economia de recursos e também para a versatilidade do diretor, que consegue extrair a verdade de seu relato sem a alternância campo/contra-campo (MÜLLER, 2006, p. 5).



Fig. 27: Jogo de olhares e interesses a partir do movimento do caminhão e da estrada.

A execução da música é interrompida pelo noticiário que anuncia que navios de guerra se aproximam de Sergipe. Ranulpho comenta que estão ali perto. Enquanto Johann fica escutando as notícias, Ranulpho pede água a uma família na beira da estrada. De repente, Johann grita e Ranulpho corre em sua direção: o alemão fora picado por uma cobra. O morador oferece a Ranulpho uma faca para que “sangre” o homem, mas o sertanejo está assustado e indeciso. O morador pergunta: “Oxente, e não é teu amigo, homem?”. Johann pede ajuda a Ranulpho que decide, enfim, sangrar o alemão e chupar o sangue de sua perna. Debaixo de uma árvore, o alemão fica aos cuidados de Ranulpho. A noite cai e Johann tem febre e delira em alemão. Começam algumas cenas com cortes secos de Johann deitado, com Ranulpho aos pés da cama; Ranulpho no caminhão, ligando o rádio etc., todas utilizando a iluminação do lampião e do farol do veículo.

Johann acorda e fala que talvez morra ali, mas o sertanejo retruca, dizendo que “vaso ruim não quebra”. Nessa sequência, começa uma das conversas mais francas entre os dois novos amigos. Johann conta como chegara ao Brasil, como conseguira sair da Alemanha e de como fugira da guerra “com medo de morrer, e olha agora!”. Ranulpho só escuta o galego, até que este pede que o sertanejo conte uma história. “A única história que sei contar é a minha”, o nordestino diz e continua: “É a história mais sem graça. Ainda mais pelo nome da cidade onde eu nasci. Se chama, com a licença da palavra, Bonança. Umás cinco casas, uma cruz no meio, uma alma viva e um sol de lascar”.

Em primeiro plano, Ranulpho está sentado ao pé da cama em que Johann está deitado e parece ter adormecido. Sem perceber, Ranulpho continua falando de como saíra de sua cidade, de como penara para chegar à capital e, pior, de como fora maltratado por ser “paraíba” na cidade grande. “Nordestino só serve de mangação”, enfatiza Ranulpho que logo diz que agora tudo seria diferente. Com um sorriso ingênuo no rosto, ele diz: “eu nem cheguei lá, e já é diferente”. Isso porque chegaria com a carteira assinada pela fábrica de aspirina.

Ranulpho entra no caminhão e liga o projetor. Numa cena carregada de simbologia e também de beleza, Ranulpho estica o braço, em direção ao feixe de luz, e o filme é projetado na palma da sua mão. São cenas do Corcovado, no Rio de Janeiro, de praias e pessoas nas ruas – o destino dos seus sonhos. O sertanejo sorri, satisfeito, ao som da canção interpretada por Francisco Alves “Esmagando rosas” (composição de David Nasser e Alcyr Pires Vermelho).

Johann acorda, depois de dois dias e duas noites, e diz a Ranulpho que lhe “deve uma”. O esperto sertanejo informa que é fácil de pagar e que “dá-se um jeito”. Na cena seguinte, o nordestino está sentado ao volante e Johann está ao seu lado, ensinando-o a dirigir. Depois de algumas tentativas, os dois voltam ao caminhão e Johann avisa ao amigo que, chegando a Triunfo, ele irá comemorar a vida e que o sertanejo será seu convidado. Com a câmera no teto do veículo em movimento, a paisagem fica para trás e vemos Johann se sentar no capô, satisfeito. Mais uma vez, outra música alegre do rádio é interrompida por notícias da guerra. Dessa vez, Johann se preocupa e Ranulpho, ao volante, o acalma: “Não tem bomba que chegue nesse fim de mundo”. A música volta e os dois riem.

Os viajantes chegam a Triunfo e, lá, fazem mais uma exibição dos filmes da aspirina. A câmera enquadra a tela negra do cinema e a palavra 'FIM' aparece no centro, em fontes brancas. *Fade-out*. Na tela, agora branca, aparece uma sombra de um pássaro. É Johann brincando com as crianças, sob a luz do farol do caminhão, enquanto Ranulpho vende os remédios. “Olha, os urubus”, diz o galego. O aparecimento da palavra 'FIM' pode dizer sobre o término da viagem, sobre a chegada ao destino final ou mesmo sugerir o próximo passo do forasteiro que, depois de enfrentar a morte, vai comemorar a vida e recomeçar. Mas a brincadeira com os urubus parece trazer uma mensagem menos otimista¹⁰⁸.

Na cidade, o alemão recebe uma proposta para vender todo o estoque de seus remédios. Johann faz o acordo com Claudionor Assis (Oswaldo Mil) e todos seguem para a casa do empresário e brindam com cachaça à nova empreitada. Johann brinda ao final de todas as guerras do mundo, enquanto Ranulpho aproveita para flertar com a esposa do empresário.

Os amigos conversam sobre a viagem de volta e o alemão diz que o sertanejo já está contratado, mesmo sendo um chato. Ranulpho rebate: “E tu? Só melhoraste depois que a cobra te mordeu”. Os dois seguem até um cabaré para beber e se divertir. Iluminados por velas, no meio da conversa entre Ranulpho, Johann e Claudionor – contente com a chegada da tecnologia em Triunfo –, Ranulpho é taxativo: “Isso é o sertão: miséria, coronel e piada de corno”.

Na manhã seguinte, Johann pega uma carta nos correios, enviada pelo governo brasileiro. Ranulpho lê a mensagem que diz que a partir do dia 31 de agosto de 1942, o Brasil declarou guerra à Alemanha e seus aliados. Em voz alta, o sertanejo lê que Johann não pode mais trabalhar no país e que ele deve seguir para a Alemanha ou para os campos de concentração no interior de São Paulo. A comemoração chegara ao fim. Johann se assusta e pega o caminhão de volta para o sertão. Bravo, xingando em alemão, sai andando por entre a vegetação fechada. À noite, no meio do mato, os dois amigos escutam a notícia sobre a represália aos alemães no nordeste. Johann pega o rádio e joga-o pela janela do caminhão.

Os amigos conversam sobre eles estarem se divertindo enquanto o mundo todo se acaba. Johann conta que não concorda com a guerra e diz que não nasceu

¹⁰⁸ A imagem do urubu muitas vezes é relacionada ao mau agouro.

para matar gente. Na manhã seguinte, Johann junta fotos, passaporte e decide esconder uma pasta no meio do mato. Quando ele movimenta umas pedras, encontra uma cobra venenosa. Ele se assusta, mas consegue espantar o réptil. Ranulpho chega com tintas para esconder a publicidade de aspirina do caminhão.

Conversando sobre a capital, o sertanejo conta que o que tinha dito ao alemão era mentira: nunca viajara para lugar algum. “Nunca tive a sorte de sair por aí, como uns e outros”, completa. No final do trabalho de pintura, os dois decidem beber cachaça e Johann diz que se ele tivesse que ir para a guerra, o amigo também iria. O alemão descreve um delírio de que se encontrariam no campo de batalha e os dois começam a brincar de guerra, como duas crianças, porém bêbadas. Johann fala sobre Ranulpho que também rebate com algumas “verdades” sobre o alemão, até que o sertanejo diz que salvara a vida do amigo, mas que agora iria matá-lo.

Johann se assusta. Os dois se levantam. A brincadeira continua e Ranulpho imita uma arma com seu braço e diz se tratar de uma espingarda; Johann diz ter “uma arma de verdade, feita na Alemanha” e simula uma explosão de uma bomba e fala que o sertanejo virara poeira. Ranulpho não gosta e diz que o alemão não sabe brincar, “não teve infância”. Ainda com espírito brincalhão, Ranulpho diz, então, estar morto e se joga no chão. Johann, sério, simula um tiro na boca, “se mata” e completa: “Vou morrer também. Sou alemão”.

No dia seguinte, Johann conta ao amigo sua decisão: vai de trem para a Amazônia e convida Ranulpho para ser seu ajudante. O sertanejo se interessa pelo futuro do caminhão que será abandonado no sertão. O alemão, então, se veste com roupas do sertanejo e este diz que agora ele ficara com jeito de paraíba – mas o tom é totalmente diferente da outra história que ele mesmo contara ao galego. Os dois seguem juntos, a pé, no meio do mato.

Quando chegam à estação, o local está cheio de sertanejos, famílias inteiras, e o céu infestado de urubus. Ranulpho decide contar ao amigo que ficará com ele somente até a chegada do trem. Johann questiona porque ele desistira e Ranulpho informa: “Desisti, não. Vou enfrentar. Vou fazer o que tu vai fazer na Amazônia. Vou fazer meu destino”.

A polícia começa uma vistoria nos presentes, de uma forma muito brusca – o que é comentado por Ranulpho, por se tratar de excesso de poder contra os miseráveis. Johann diz que muitas vezes o amigo havia tratado seus conterrâneos daquela mesma forma, mas o sertanejo afirma que mudara. Johann vai para o banheiro se esconder da polícia. Quando o trem chega, Ranulpho vai à sua procura e, enquanto as pessoas se aglomeram nos vagões, os amigos se despedem. Antes de sair, Johann dá algo a Ranulpho, mas a câmera não revela. O sertanejo fica feliz e acompanha o alemão até sua entrada no trem. De dentro da estação, Ranulpho vê a partida de Johann. Corte seco. Ranulpho pega a chave do caminhão – o presente do amigo – e sai dirigindo o veículo em alta velocidade e sorrindo. A mesma forte luz branca do início ocupa toda a tela.

O diretor Marcelo Gomes conta que, para o final do filme, queria que o desfecho dos personagens tivesse a mesma tonalidade de todo o filme: “sóbrio, sem planos abertos de grandes despedidas”.

Queria um final onde os personagens fossem e nós ficássemos com saudade deles. E ainda queria que aquele trem fosse uma grande metáfora do que estava acontecendo com os prisioneiros de guerra nos campos de concentração. Cada país com suas mazelas (GOMES, 2005).

5.2.2. Amizade, alteridades e encontro

Cinema, aspirinas e urubus foi rodado em 2003, em 16 mm e sem o uso de tripés. É uma obra em que todos os recursos empregados estão em função dos personagens, da fotografia aos diálogos, passando pela direção de arte e trilha sonora. Como informa o diretor, “é um filme de personagens, em que a câmera, sempre na mão, está o tempo todo à disposição deles” (GOMES, 2005).

O sertão é o cenário para os encontros, a troca de experiências e afetividades (Figura 28). O filme não é sobre a seca ou o sertão. Esses elementos estão sempre como coadjuvantes, aparecem da janela do caminhão que Johann dirige. A obra fala de um lugar afetivo, com um olhar de esperança e, para Stella Senra (2006), um pouco nostálgico:

[...] percorremos com os dois personagens do filme os signos de uma vida 'primitiva' onde impera a miséria, mas onde a unidade familiar ainda resiste, empenhada nas mesmas tarefas rudes; onde as palavras são poucas, e o silêncio tudo toma (SENRA, 2006, p. 99).

Diferente das produções do Cinema Novo, que apresentam um forte engajamento político, tal como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil – 1964), de Glauber Rocha, ou *Os fuzis* (Brasil – 1963), de Ruy Guerra, o Filme de estrada de Gomes troca o palco de lutas e transformações sócio-políticas e opta pela conciliação, por mostrar uma história de dentro para fora. O filme apresenta a resolução do conflito no âmbito dramático particular dos personagens – outra característica da ficção brasileira e latino-americana contemporânea. Tanto que é difícil ver Ranulpho e Johann como personagens do passado: o longa os transforma em indivíduos bastante contemporâneos – a errância do sertanejo, por exemplo, ganha outro sentido, muito distante daquele das obras cinemanovistas.



Fig. 28: Cinema e sonho na palma da mão.

A viagem empreendida pelos dois amigos – no início, tão diferentes – é uma metáfora da reinvenção de cada um deles. São vários os exemplos de como o filme constrói a alteridade entre o personagem alemão e os sertanejos e, em especial, com Ranulpho. Alteridade esta que não impede a construção da amizade entre

peças de origens distintas – é exatamente este aspecto que se apresenta menos como um mero subtexto, mas como *leitmotiv* da obra.

O encontro com a alteridade gera uma identidade. Johann viaja de dentro para fora, quer se identificar, deseja conhecer as pessoas no caminho. Enquanto Ranulpho se transforma de fora para dentro e, a partir de suas descobertas do cinema, do caminhão, se sente realizado. A partir do momento em que caem na estrada, tanto Johann como Ranulpho podem arquitetar um novo começo para suas vidas.

Cinema, aspirinas e urubus é um filme de dois personagens, indivíduos comuns, nem heróis nem bandidos, pessoas que vão de encontro a condições sociais e políticas impostas a elas e que decidem ser agentes do próprio destino. A jornada proporciona um momento de abertura. Não importa o que aconteceu antes, nem o que virá a acontecer. Dessa forma, o diretor opta por um final em aberto – característica mais cara ao gênero do Filme de estrada – pois, ao manter os personagens em movimento, andando – de trem ou de caminhão –, o filme privilegia o trajeto, o caminho, a vida.

5.3. Diários de motocicleta

Quando se fala de identidade, fala-se de elementos característicos próprios e exclusivos de algo ou alguém que o difere de outro. A identidade trata, assim, das semelhanças e diferenças, do olhar interno e externo, daquilo que nos é natural e daquilo que foi herdado. A identidade de um povo se dá por representações verbais e não verbais e esta construção parte de diversos caminhos, como a formação histórica, política, geográfica e, principalmente, cultural. Dentro deste último panorama, está o cinema.

A imagem cinematográfica é um forte instrumento de identificação de um povo e compõe o modo como apreendemos e compreendemos o mundo que nos rodeia. Por meio dos filmes, podemos pesquisar como nos mostramos e como os outros nos veem. Segundo Miriam de Souza Rossini (2001), em seu artigo *O que*

mostramos de nós? – A América Latina nas telas, “é inegável a função social do cinema como difusor de ideias, sonhos, desejos, modismos, comportamentos, padrões de identidade” (ROSSINI, 2001, p. 17).

Para se compreender a construção da identidade a partir do final do século XX, Rousiley Maia (1999), no artigo *A identidade em contextos globalizados e multiculturais – Alguns dilemas da igualdade e da diferença*, afirma que há que se compreender o conceito sociológico *religare*, que compreende “o que nos une ao que está próximo, ao que nos parece comum, e semelhante e nos confere um sentido de identidade e sentimento de pertencimento” (MAIA, 1999, p. 13).

O longa-metragem *Diários de motocicleta* (*The motorcycle diaries* – Alemanha / Argentina / Brasil / Chile / EUA / França / Inglaterra / México / Peru – 2004), do diretor Walter Salles, conta a história de Ernesto Guevara (interpretado por Gael García Bernal), um estudante de Medicina de 23 anos que, em 1952, decide viajar pela América do Sul com seu amigo bioquímico Alberto Granado (personagem de Rodrigo de la Serna¹⁰⁹, em seu primeiro trabalho cinematográfico). A viagem é realizada em uma motocicleta Norton 500 modelo 1939, apelidada de La Poderosa, que acaba quebrando definitivamente após oito semanas e eles, então, seguem o trajeto através de caronas e caminhadas. O objetivo da dupla é sair da Argentina e chegar até uma colônia de leprosos, no meio da Amazônia peruana. A viagem termina na Venezuela, onde Alberto decide ficar em Caracas para trabalhar e Ernesto retorna a Buenos Aires, depois de quase 14 mil quilômetros percorridos.

Como em todo Filme de estrada, em que os personagens são transformados pela experiência da viagem, *Diários de motocicleta* mostra o jovem Ernesto Guevara em sua primeira viagem pela América Latina, jornada esta que seria decisiva em suas futuras escolhas. O longa-metragem defende a transformação pela qual passou um latino-americano antes de se tornar o ícone de uma revolução. Assim, o filme indica a existência da noção de uma unidade latino-americana e nele prevalece a autoconsciência de um destino continental, de um continente unido, de uma “Maiúscula América”, como o próprio Ernesto defende, em seu livro *De moto pela América do Sul – Diário de viagem* (GUEVARA, 2001, p. 14).

¹⁰⁹ Rodrigo é primo de segundo grau, por parte de mãe, de Che Guevara.

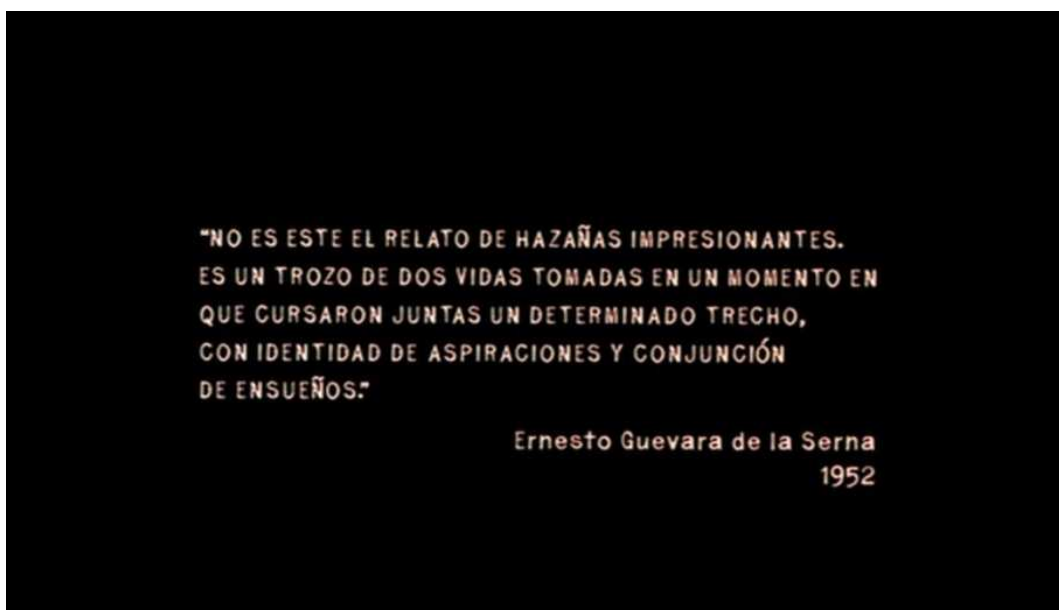


Fig. 29: Antes das imagens, um convite à descoberta.

Estas frases (Figura 29) compõem a primeira imagem do filme. Antes mesmo de nos apresentar o título da obra e seus personagens, essa é a introdução que Walter Salles escolheu, através de palavras, como um bilhete de entrada para essa viagem. As frases foram retiradas do prólogo¹¹⁰ do livro *De moto pela América do Sul*, uma das obras que ajudaram na criação do roteiro cinematográfico – assinado pelo porto-riquenho José Rivera que levou dois anos para conclusão do texto final.

A narrativa é toda construída a partir dos diários de Ernesto. A ordem cronológica da ação do filme é a mesma do livro, entrecortado o tempo todo por fragmentos das cartas de Ernesto para sua família, que também podem ser encontradas no impresso. No final do longa, essa introdução de Guevara volta à narrativa, mas em uma expressiva construção cinematográfica (comentada ao final desta análise).

Segundo Walter Salles, em entrevista no *site* oficial do filme, os diários de Guevara tiveram um impacto real sobre ele. Para o diretor, o livro trata de uma viagem em busca não só da própria identidade e do seu lugar no mundo, como também de uma busca do que “poderíamos chamar de uma identidade latino-americana” (SALLES, 2004).

¹¹⁰ “Este não é um relato de façanhas impressionantes. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento em que cursaram juntas um determinado trecho. Com idênticas aspirações e conjunção de sonhos” [tradução nossa].

Fiquei muito comovido em como esta busca pessoal ia se entrelaçando com outra que tinha um significado mais amplo para todos os que nascemos nessas latitudes. Quando se termina de ler este livro, tem-se a impressão de que se pode mudar realmente as coisas no mundo, ao entendê-las e tomar parte delas. Eu queria que a película transmitisse essa mesma sensação de esperança e aventura (SALLES, 2004).

As filmagens de *Diários de motocicleta* começaram em setembro de 2002 e, durante 84 dias, seguiram o trajeto da viagem que Ernesto e Alberto realizaram entre os meses de dezembro de 1951 e julho de 1952. O plano era explorar o continente latino-americano que só conheciam pelos livros. A grande jornada de descobrimento desses dois amigos e seu continente teve início em Buenos Aires, desceu pela costa atlântica da Argentina, passou através dos Pampas, atravessou os Andes para chegar ao Chile, e depois rumo ao norte, em direção ao Peru e à Colômbia, para, finalmente, alcançar a capital venezuelana, Caracas.

O filme foi rodado em mais de 30 exteriores onde aconteceu a maioria dos eventos reais: Buenos Aires e Bariloche (Argentina), Temuco, Atacama e Valparaíso, assim como as minas visitadas (Chile), Iquitos e Machu Picchu (Peru). São exatos 50 anos de distância entre a viagem real e a produção do filme, mas os aspectos mostrados da América Latina não mudaram tanto assim. Antes das filmagens, Salles viajou sozinho pelos povoados e cidades citados nos livros¹¹¹ para um primeiro reconhecimento do espaço que seria cinematografado. Segundo o *site* do filme, o diretor descobriu que poderia reconstruir a aventura e, ao mesmo tempo, mostrar o estado dos lugares descritos nos relatos de Guevara e Granado, em pleno século XXI.

A primeira impressão que tive ao retomar seus passos foi que a maioria dos problemas estruturais e sociais que chamaram a atenção de Ernesto e de Alberto em 1952 seguem presentes ainda hoje; o que foi transmitido nas páginas era bastante o que eu senti ao fazer a viagem. O que me apareceu como uma revelação foi a sensação dos modernos e contemporâneos que resultavam de ambos os

¹¹¹ *De moto pela América do Sul – Diário de viagem* (Guevara) e *Con el Che por Sudamerica* (Granado).

livros... e isso pode ser porque as realidades políticas e sociais da cultura latino-americana não se transformaram tanto desde os anos cinquenta (SALLES, 2004).

As diferenças entre a cidade e o campo são explicitadas ao longo do filme, numa forma de apresentar as diversas aparências e características das cidades latinas. Logo no início, somos apresentados à diferença existente entre a cidade de Buenos Aires, representada como desenvolvida, de ares europeus e pessoas bem vestidas e elegantes, e o interior da Argentina, com suas paisagens mais planas, seus camponeses e suas culturas de gado e cavalo. Em uma sequência, Ernesto e Alberto seguem de moto ao longo da estrada, ao lado de dois homens montados a cavalo. Ernesto expressa que aquela seria uma vida mais próxima da natureza e real. “Fora da civilização chata”, conclui Alberto.

Para Rossini (2001), a maioria dos filmes produzidos fora da América Latina ajuda a fortalecer o clichê de atraso e subdesenvolvimento de nossas cidades e populações. Numa crítica atenta, a autora chama a atenção para a existência de produções no próprio continente que também apresentam essa visão estereotipada.

Basicamente o que se mostra são os traços do subdesenvolvimento, do exotismo e da não-modernidade. No entanto, quando olhamos também para os filmes produzidos por latino-americanos, vemos que também a forma como nos representamos coincide, na grande maioria das películas, com aquele olhar do ‘outro’ sobre nós. Somos sociedades estratificadas, de desenvolvimento desigual, com pobreza e riqueza convivendo juntas, mas nem sempre estas representações cinematográficas feitas sobre a cultura e espaço latino-americanos são suficientemente problematizadas, ou apresentadas, pela nossa cinematografia (ROSSINI, 2001, p. 18).

Luis Duno-Gottberg (2005), em seu artigo “Notas sobre ‘Los diarios de motocicleta’ o las travesías de un Che globalizado”, acredita que o filme de Salles faz um salto enorme através do tempo e é uma espécie de convite a se reconectar com uma ética latino-americana e solidária, típica dos anos 1960.

Ética latinoamericanista y solidaria que para algunos resulta ya remota, mientras que otros la celebran como una realidad que se concreta hoy en Brasil, Bolivia, Uruguay y Venezuela. Unos y otros coincidirían, sin embargo, en la existencia de una brecha importante entre aquél proyecto que cristalizó en la década del sesenta, con la Revolución cubana, y nuestra circunstancia actual, marcada por la guerra de Irak, la persistencia de un limbo infame denominado Guantánamo, y la desconcertante ratificación de G. W. Bush en la presidencia de los Estados Unidos¹¹² (DUNO-GOTTBERG, 2005).

Ao longo do trajeto, a paisagem muda do colorido verde dos Pampas para o preto-e-branco dos morros gelados da Terra do Fogo, para depois chegar à terra cinza do Deserto do Atacama e das minas de prata – onde vemos uma primeira reação de rebeldia de Ernesto, ao atirar pedras no caminhão dos chefes da mina. Da mesma forma que o espaço vai se tornando mais árido, o filme se torna mais crítico.



Fig. 30: A pé, de moto e carona – três momentos da estrada e da paisagem latino-americana.

¹¹² “Ética que para alguns já resulta remota, enquanto que outros a celebram como uma realidade que se concretiza hoje no Brasil, Bolívia, Uruguai e Venezuela. Uns e outros coincidiriam, todavia, na existência de uma brecha importante entre aquele projeto que se cristalizou na década de sessenta, com a Revolução cubana, e nossa circunstância atual, marcada pela guerra do Iraque, a persistência de um limbo infame denominado Guantánamo, e a desconcertante ratificação de G. W. Bush na presidência dos Estados Unidos” [tradução nossa].

Nessa viagem de amadurecimento, ao mesmo tempo em que os dois personagens vão conhecendo a rica e complexa topografia humana e social do continente latino-americano, o filme acompanha esta transformação estética e narrativamente. Quanto mais próximo do interior da América Latina, a velocidade do filme é reduzida – Alberto e Ernesto passam a viajar a pé e de carona (Figura 30) – e há uma crescente presença dos indígenas na tela.

A aventura dos dois amigos vai se convertendo em uma viagem de descobrimento profundo, não só de si mesmos, como também de um continente pleno de falhas, injustiças e poucas oportunidades. Os viajantes, ao longo de sua odisséia, vão encontrando índios que foram expulsos de suas terras pelos latifundiários, em nome do progresso; mineiros sem casa e sem trabalho por serem comunistas; índias que sobrevivem do artesanato; e prostitutas dos barcos que trafegam no rio Amazonas.

Em uma sequência, Ernesto e Alberto conseguem uma carona num caminhão que transportava vacas e um jovem índio e seu velho pai que conversavam em *aimará* – língua típica dos índios e mestiços peruanos. Ernesto inicia uma conversa com o menino: “A vaca está ficando cega”. E o menino, sem se importar, retruca: “Só merda que ela vê”. A cena termina.

Numa passagem do livro – entre as cidades de Tacna e Tarata (Peru) – Guevara fala do “gado humano” – caminhões cheios de índios que rodavam o interior do país, como mão de obra camponesa barata. Guevara descreve Tarata como uma “cidadezinha milenar e pacífica, onde a vida segue da mesma maneira como tem sido por séculos” (GUEVARA, 2001, p. 89). A impressão sobre os habitantes é mais crítica – inclusive, da que se vê no filme.

O povo não é mais a mesma raça orgulhosa que, após era, resistiu à dominação dos incas, forçando estes a manter um exército permanente na fronteira; estas pessoas que nos observam caminhar pelas ruas da cidade formam uma raça derrotada. Elas nos olham servilmente, quase que com medo, completamente indiferentes ao mundo exterior. Algumas dão a impressão de continuar vivendo simplesmente porque este é um hábito do que não conseguem se livrar (GUEVARA, 2001, p. 89).

Entre as imagens evocadas no filme do povo latino, uma é a do índio. Sua representação é a de um ser pacato, que aceita a condição de subdesenvolvimento, sem intenção de mudança. O escritor Edmundo Desnoes (2004), em *Cuba made me so*, ao citar alguns desses clichês da visão do outro sobre os latino-americanos, fala do “bom/nobre selvagem” (DESNOES, 2004, p. 312).

Rossini aborda a imagem de atrasado e bárbaro que os latinos carregam, em comparação com a lógica de vida dos anglo-saxões (o outro). Segundo ela, enquanto a racionalidade anglo-saxã atravessa os campos da religião à administração burocrática do Estado e das indústrias, sem deixar de fora o espaço do privado; a lógica de pensar e agir dos latinos é totalmente oposta, pois possuem “uma matriz românica, herdada de suas ex-metrópoles coloniais” (ROSSINI, 2001, p. 18).

Em oposição à vida regrada, burocratizada de um anglo-saxão, está a nossa natural tendência para a desordem, a nossa dificuldade em seguir regras rígidas, pois elas impedem a nossa liberdade de ação, de independência. Seríamos, portanto, insubordinados e indisciplinados por natureza, e sem ordem e disciplina não é possível ser moderno (ROSSINI, 2001, pp. 18-19).

A cena em que o menino, Dom Nestor, é apresentado pelo personagem de García Bernal é uma divertida e ácida crítica à colonização espanhola. Nestor acaba sendo guia e tradutor dos dois viajantes e na cena citada ele diz: “Este é o muro dos Incas [câmera mostra uma parte de um muro construído com grandes pedras e numa arquitetura unificada] e este é o dos incapazes, que eram os espanhóis [câmera mostra parte de outro muro com pequenas pedras e sem ordenação]”.

5.3.1. O impacto do real

Quando a equipe de filmagem chegou à cidade de Cuzco (Peru), considerada o coração da América Latina e berço da civilização Inca, eles encontraram um jovem índio, Dom Nestor, e algumas índias nativas que acabaram sendo incorporados ao roteiro de *Diários de motocicleta*. Ao longo de toda a produção, muitos atores não-profissionais naturais de cada país onde estavam sendo realizadas as filmagens

foram incorporados ao elenco do filme. Uma clara estratégia de “mostrar a cara” do latino-americano.

Apesar de numerosas e diferentes locações, Salles e sua equipe, como uma forma de criar uma unidade estética, se inspiraram nas fotografias tiradas por Guevara durante a jornada¹¹³ e também na “evocadora obra do fotógrafo *aimará* Martín Chambi”, como afirma o diretor no *site* do filme. Um estilo cinematográfico específico foi criado para *Diários de motocicleta*: incorporar fatos e acontecimentos reais, não esperados e não roteirizados, à narrativa do filme¹¹⁴.

A maior parte do tempo, me privei de uma *mise-en-scène*. Tabei de deixar levar pelo fluxo do que íamos encontrando no caminho, e não impor ideias pré-concebidas. Também tratamos de fazer o contrário do que se poderia chamar de um 'documentário induzido'. Tratamos basicamente de filmar a história como se ela estivesse desenrolando-se ante nossos próprios olhos (SALLES, 2004).

Essa estratégia de incorporar elementos da realidade em seus filmes de ficção não é uma novidade na obra cinematográfica de Walter Salles. A partir da realização do segundo longa-metragem de sua carreira, *Terra estrangeira* (Brasil / Portugal – 1995), Salles adota algumas colaborações do real – como analisado em minha dissertação de mestrado *Por um cinema humanista – a identidade cinematográfica de Walter Salles* (2008).

Uma das hipóteses apresentadas (cf. GONÇALVES, 2008) é a de que Salles aprendera o ofício de cineasta na escola do documentário e, não por acaso, seus filmes seriam “colados na realidade, no sentido de que há um forte componente documental em todos eles”.

Para o diretor, o documental ajuda a oxigenar os filmes de ficção e este elemento é inserido no filme somente quando se pressupõe orgânico à narrativa que Salles está contando. Talvez por sua experiência em documentários e por estar atento aos acontecimentos à sua volta, Salles entenda essas colaborações do real como

¹¹³ Algumas fotografias da viagem real realizadas por Guevara são mostradas junto aos créditos finais do filme.

¹¹⁴ A película foi realizada em Super 16mm, com algumas tomadas noturnas em 35mm.

possibilidades a mais na narrativa, que podem engrandecer e fortalecer a ficção. O fato de o cineasta conhecer profundamente a 'matéria' que está sendo filmada faz com que ele possa avaliar imediatamente se algo descoberto no momento é mais adequado ao que está no roteiro (GONÇALVES, 2008, p. 140).

Salles (2007), em *Anotações sobre road movies*, defende que um Filme de estrada deve ser transformado pelos encontros que ocorrerão inevitavelmente às margens da estrada. A improvisação se torna, assim, não só natural como também necessária.

Depois de dirigir três Filmes de estrada (*'Terra estrangeira'*, em colaboração com Daniela Thomas; *'Central do Brasil'* e *'Diários de motocicleta'*), compreendi que o aspecto que melhor define essa forma narrativa talvez seja a palavra 'imprevisibilidade'. Não se pode e não se deve antecipar aquilo que será encontrado na estrada, mesmo que se tenha mapeado uma dezena de vezes o território a ser atravessado. Deve-se, antes de mais nada, estar em sincronicidade com a natureza. Se nevar em pleno verão, como aconteceu na Patagônia em *'Diários de Motocicleta'*, deve-se incorporar a neve. Se chover, deve-se incorporar a chuva (SALLES, 2007).



Fig. 31: Chegada a Machu Picchu ajuda na tomada de consciência dos viajantes.

Outra prova do interesse pela realidade é a presença de retratos em preto-e-branco, ao longo do filme, dos personagens e de pessoas reais incorporados à narrativa. Salles é um grande admirador do fotógrafo Robert Frank (1924-) e, parafraseando-o, diz que "o preto-e-branco é, ao mesmo tempo, a cor da esperança

e da desesperança”¹¹⁵. Esses sentimentos fazem parte da tomada de consciência social de Ernesto e Alberto, no filme.

Diários de motocicleta mostra, pouco a pouco, como a realidade social e política da América Latina vai se impondo aos dois personagens. A construção da consciência política do filme vai se fortalecendo a partir do encontro dos viajantes com a grandiosidade das ruínas incas de Machu Picchu, no Peru (Figura 31). Até ali, Ernesto e Alberto já viram muitas coisas, conversaram com diferentes pessoas ao longo da viagem e não fecharam seus olhos para nada ou ninguém. É o momento também de mais silêncio do filme e de menos utilização de trilha sonora musical – que é uma marca do início do longa, quando os personagens ainda “viajam por viajar” e o filme tem uma atmosfera de aventura.

Assinada pelo argentino Gustavo Santaolalla, a trilha sonora primeiramente destaca canções latinas dos anos 1950, como a divertida “El Chipi chipi” (composição de Gabriel Rodriguez, interpretada por María Esther Zamora); “Qué rico el mambo” (de Damasco Pérez Prado); e outros ritmos latinos, com instrumentos acústicos, típicos, como violão, guitarra, ronrocco, charango, caixa, flautas, percussão, vibros e baixo. Gradativamente, ao longo do desenvolvimento da viagem, a trilha passa das canções a faixas mais instrumentais e melancólicas. Um destaque é a sensível “Al outro lado del río”, composta especialmente para o filme e interpretada pelo uruguaio Jorge Drexler (que venceu o Oscar de Melhor Canção Original, no ano de 2005).

Há uma cena, em Machu Picchu, em que Ernesto aparece escrevendo em seu diário e reflete sobre a força dos Incas que foram dizimados pelos espanhóis. “Os incas tinham grande conhecimento de astronomia, medicina, matemática, entre outras coisas. Mas os espanhóis tinham a pólvora”, narra, em voz *off*, o personagem para, no fim, questionar: “Como seria a América hoje, se as coisas tivessem sido diferentes?”. Logo depois, Alberto dá a ideia a Ernesto de ficarem em Cuzco e fundarem um partido indígena. Granada diz: “incentivaríamos todo o povo a votar e retomariamos a revolução de Túpac Amaru, a revolução ameríndia”. Ernesto contesta: “uma revolução sem tiros? Está louco?”.

¹¹⁵ Cf. Documentário de Geraldo Sarno (*A linguagem do cinema – a construção de um filme em torno de uma imagem*. Brasil, Rio de Janeiro, 2001 [Canal Brasil].)

As mudanças que acontecem com os dois viajantes, ao longo do filme, foram construídas delicadamente. “Não quisemos impor um ritmo antinatural à história; preferimos permitir a evolução silenciosa até o final”, descreve Salles, no *site*. Há uma transformação gradual da velocidade das ações, que vai decrescendo à medida que os diálogos vão se aprofundando, com o crescimento interno dos personagens – quando o filme já se passa na Colônia de Leprosos de San Pablo (Peru), destino final da viagem.

Uma prova dessa mudança está na fala de Ernesto, em conversa com Alberto, no dormitório dos médicos na colônia dos leprosos, sobre a possibilidade de uma revolução social na América Latina. Ele reflete: “somos muito poucos para nos dividirmos. Tudo nos une. Nada nos separa”.

Assim, a cena da travessia do rio, entre os lados dos sãos e dos leprosos, na Colônia de San Pablo, é a representação do momento definitivo, quando tudo se transforma na vida de Ernesto. Desde sua chegada à colônia, Ernesto não se conforma com essa separação imposta pelos médicos e as freiras católicas aos doentes. A cada vez que atravessa o rio, Ernesto se perturba e é claro, no filme, com qual “lado do rio” ele se identifica.

Na noite de seu 24º aniversário, Ernesto resolve comemorar com os doentes e atravessa o rio a nado, mesmo sofrendo de asma. Há que se destacar que esse é um episódio escolhido pelo diretor para representar um ritual de iniciação do jovem Guevara que, como sabemos, tomará partido de uma revolução social muito mais extensa e intensa. Essa cena resume de forma alegórica a transformação do personagem em um sujeito solidário e comprometido com os despossuídos – mas não há o relato dessa passagem no livro – trata-se de uma licença poética possibilitada pelo cinema.

5.3.2. Em busca de uma identidade latino-americana

Falar de uma identidade ou imagem latino-americana pode parecer uma utopia ou somente mais um clichê, mas esta questão torna-se importante, uma vez que se as imagens contribuem para a construção de uma representação identitária sobre um povo, elas precisam também ser indagadas e questionadas. Somente a

partir do momento em que nos conhecemos é que podemos entender nossas heranças e tradições para confrontar e transformar a realidade que nos cerca.

Diários de motocicleta é um Filme de estrada que fala do desvendamento de uma geografia física e humana latino-americana, do descobrimento de vocações, da amizade e, sobretudo, da importância de uma utopia. Sem tom político ou revolucionário, Walter Salles não realiza uma cinebiografia de Che – seu filme fala do jovem Ernesto. Na verdade, o diretor narra a extraordinária e emocionante descoberta dos dois jovens sujeitos (e não somente objetos) da história: Alberto Granado e Ernesto Guevara de la Serna.



Fig. 32: Ernesto brinda a igualdade do povo latino-americano.

A jornada cinematográfica empreendida por Guevara e Granado pela América Latina pretende evocar outras jornadas da história do povo latino-americano. Está presente, no filme, uma tentativa de representação de uma cultura que nem mesmo seus herdeiros sabem muito bem como explicar.

O longa-metragem reuniu atores e técnicos de vários países da América Latina, mas principalmente da Argentina, México, Peru, Chile e Brasil. A diversidade da equipe é um retrato do espírito do filme que acaba por provar a crença de uma identidade latino-americana, quando Ernesto brinda com os amigos da colônia dos leprosos, em San Pablo, no Peru (Figura 32), e dá continuidade à frase de abertura do longa-metragem, que também foi retirada do livro de Guevara.

Ainda que nós sejamos insignificantes demais para sermos porta-vozes de causa tão nobre, nós acreditamos, e essa jornada só tem servido para confirmar essa crença, que a divisão da América em nações instáveis e ilusórias é uma completa ficção. Somos uma raça mestiça com incontestáveis similaridades etnográficas, desde o México até o Estreito de Magalhães. Assim, em uma tentativa de nos livrarmos de qualquer provincianismo imbecilizante, eu proponho um brinde ao Peru e a uma América Unida (GUEVARA, 2001, p. 164).

* * *

Após a análise das nove obras, reunidas em três grandes blocos orientadores de uma direção nesta cartografia, cabe, a seguir, estabelecer o cruzamento dos elementos característicos dos filmes e avançar para a conceituação do que seriam, então, os Filmes de estrada da América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Deixe que o mundo te transforme, e poderás transformar o mundo.”

(Che Guevara, líder político argentino).

O gênero Filme de estrada não nasce na América Latina, nem mesmo é exclusivo do cinema contemporâneo – aqui recortado entre as décadas de 1990 a 2010. Em diferentes países e pelas mãos de diversos autores, o gênero se fez presente na cinematografia latino-americana em períodos anteriores. Mas o que esta pesquisa busca é inventariar quais elementos, características e particularidades distinguiriam o Filme de estrada latino-americano contemporâneo.

Toda viagem possui um começo (preparação, partida, ansiedade, expectativa), um meio (trajeto, acasos, paradas, encontros) e um fim (chegada, limite, caminho percorrido). Numa metáfora da viagem com a feitura desta tese, iniciou-se com o levantamento de informações dos dois primeiros capítulos, sobre o gênero estadunidense *road movie* e o Cinema Latino-americano; o percurso foi evoluindo com as análises dos filmes (nove longas-metragens, agrupados em três blocos de características marcantes); e a chegada é onde nos encontramos agora: nas considerações finais deste trajeto acadêmico que procura por uma estética e narrativa própria do gênero na América Latina.

A ideia de pesquisar o Filme de estrada da América Latina não é a de uma simples conceituação ou a criação de uma gaveta específica para que os filmes sejam acomodados. Mais que concluir, deseja-se na verdade realizar um mapeamento, um inventário de características, um trânsito de ideias. Para chegar às especificidades do gênero na América Latina, há que se voltar aos temas dos três capítulos anteriores e, em seguida, descrever outras propriedades, proximidades e particularidades dos filmes analisados.

Ao agrupar nove Filmes de estrada distintos entre si, de países, autores e experiências diferentes, os capítulos *Relato mínimo*, *Viagem coletiva* e *Força do real* levantam os primeiros traços comuns do gênero latino-americano contemporâneo. Reitera-se que cada filme não possui somente a característica apresentada no título

do capítulo em que está agrupado. Ainda metaforizando a viagem, a tese desenvolve uma construção crescente: se os quilômetros rodados demonstram que houve desenvolvimento de tempo e espaço; as características dos filmes analisados evoluem, no sentido de esclarecer como se dispõem os Filmes de estrada da América Latina: alguns trazem o relato mínimo; a maioria trata a coletividade como meios de transporte e de produção; todos evidenciam e apresentam a força do real.

A escolha do primeiro e do último filme, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Diários de motocicleta*, respectivamente, foi pensada numa lógica de partida do específico para o geral. Enquanto o filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes se particulariza por suas características experimentais, como a ausência do personagem, a voz em *off* como condutora da narrativa, o roteiro ficcionalizado a partir de imagens documentais; o longa-metragem de Walter Salles é uma síntese, não como um modelo do gênero, mas como um retrato da viagem e do subcontinente: ele retrata a maior viagem (em distância e tempo), destaca o impacto que o trajeto pode ter no desenvolvimento humano e social de um personagem – que, inclusive, é um importante símbolo da nossa História (com “h” maiúsculo).

Narrativa: poesia do cotidiano

A premissa de todos os filmes analisados nesta pesquisa é a viagem e, uma primeira característica da narrativa é o *Relato mínimo*. Os filmes não apresentam tramas nem resoluções espetaculares, grandiosas; muito pelo contrário, as viagens fazem parte do dia-a-dia dos personagens. Se todas as obras enfatizam a viagem, as particularidades de cada filme estão nas motivações de cada personagem e nas situações que se desenvolvem a partir delas: conhecer a América Latina antes da vida adulta (*Diários de motocicleta*); ver o mar pela primeira vez (*El viaje hacia el mar*); viajar a trabalho (*Cinema, aspirinas e urubus, Histórias mínimas*); reuniões familiares (*Família rodante*); enterros (*Guantanamera*); turismo e lazer (*Qué tan lejos, E sua mãe também*); resoluções amorosas (*Qué tan lejos, Viajo porque preciso, volto porque te amo*) etc.

Ainda se podem mencionar outras temáticas que também se fazem presentes nos mesmos filmes: a busca por autoconhecimento (*Guantanamera*, *Histórias mínimas*, *Qué tan lejos*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo*); a descoberta sexual (*E sua mãe também*); a amizade (*Cinema*, *aspirinas e urubus*, *Diários de motocicleta*, *El viaje hacia el mar*); e as relações familiares (*Família rodante*).

As tramas são simples, objetivas, mas isto não quer dizer que se tratam de histórias menores ou menos complexas. A estrutura narrativa, por exemplo, não segue o caminho tradicional dos três atos do cinema clássico (início / meio / fim), estaria mais para a ideia proposta por Walter Moser (2008), dos três momentos de intensidade da narrativa: pegar a estrada / estar na estrada / pegar a estrada novamente¹¹⁶. Este último elemento, diz respeito a outra marca desta cinematografia: final aberto¹¹⁷.

Nem sempre o destino final pretendido pelo personagem é a resolução do Filme de estrada. Em todos os filmes, a narrativa se encerra com os personagens ainda em movimento, de novo na estrada, viajando – muitas vezes para destinos desconhecidos. Alguns terminam de forma poética, aludindo ao movimento eterno do mar, como em *El viaje hacia el mar*; os clavadistas mexicanos, de *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo*; Luisa, em *E sua mãe também*; e a narração do caminho do rio Tomebamba que deságua no mar, em *Qué tan lejos*. Outros encerram a história de forma literal, mostrando a continuação da viagem com novos meios de transporte, como o trem e o caminhão, em *Cinema*, *aspirinas e urubus*; a bicicleta que leva o novo casal Mariano e Gina, em *Guantanamera*; Ernesto que segue de avião, em *Diários de motocicleta*; a volta sem Emilia da casa volante, em *Família rodante*; María e Dom Justo no ônibus, em *Histórias mínimas*.

A ‘poesia do cotidiano’ se torna, assim, uma forte marca narrativa desse cinema. Não há uma preocupação em se retratar grandes feitos, mas, sim, de dar lugar, relevância, tempo e destaque para personagens ordinários que realizam viagens como parte da vida comum e que têm no deslocamento uma relação íntima e afetiva. Os conflitos que dão o impulso inicial da viagem são mais internos que

¹¹⁶ Tradução nossa para os termos: *to hit the road / to be on the road / to hit the road again* (MOSER, 2008, p. 14 / 15 / 17).

¹¹⁷ Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 209) definem que o “fim aberto” é um fechamento narrativo pouco estudado, e que foi moda dos anos 1970, no cinema de arte europeu.

externos. Quando os personagens se deslocam, se movem por uma necessidade interna, pessoal, não por uma imposição política, social ou econômica e nem mesmo por uma insatisfação com o meio onde se encontram. Os filmes defendem um lirismo nos pequenos detalhes, nas atitudes singelas entre personagens, nos encontros calorosos da estrada e, assim, evidenciam essa poesia do cotidiano – através de argumentos mais intimistas, familiares.

Personagem: o viajante comum

O tipo de personagem apresentado nos filmes também diz sobre o gênero. Se a narrativa dos filmes enfatiza a viagem, o personagem principal da trama é o viajante. Assim como a narrativa, os personagens dos Filmes de estrada latino-americanos contemporâneos são homens e mulheres comuns, trabalhadores, cidadãos urbanos e membros de famílias, às vezes disfuncionais (Tenoch e Julio, em *E sua mãe também*), às vezes unidas (*Família rodante*). Não se trata de nobres nem marginalizados, não são heróis nem rebeldes, são personagens ‘de carne e osso’, críveis, capazes de façanhas com as quais qualquer um de nós pode se identificar. São sujeitos de sua própria trajetória, mesmo que frustradas, como no caso de Roberto (*Histórias mínimas*) e Teresa (*Qué tan lejos*), mas que não se arrependem do deslocamento. Mesmo Ernesto Che Guevara (*Diários de motocicleta*) é representado como o jovem estudante, sensível ao espaço por onde passou e aspirante a um futuro – que só conhecemos extra filme.

Como apontado no quarto capítulo, *Viagem coletiva*, os filmes deixam o modelo clássico do *buddy movie* e destacam a coletividade. Algumas das histórias analisadas trazem três, cinco ou até mesmo doze personagens compartilhando a experiência da viagem. Mas não se trata de simplesmente uma visão quantitativa, na qual apresentam mais de um (*Histórias mínimas*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*) ou mais de dois viajantes (*Cinema, aspirinas e urubus*, *Diários de motocicleta*, *Qué tan lejos*), a ideia de coletividade é entendida como uma questão expandida e plural em relação aos personagens. Os filmes defendem uma convivência diversificada, seja pela diferença geracional (*Família rodante*, *El viaje*

hacia el mar); seja pela expectativa de vida (integrantes dos carros dos vivos e dos mortos, em *Guantanamera*); seja pela questão de gênero (mais presença feminina nas tramas); seja pela questão da convivência entre nativos e estrangeiros (o sertanejo e o alemão, em *Cinema, aspirinas e urubus*; a equatoriana e a espanhola, em *Qué tan lejos*; os mexicanos e a espanhola, em *E sua mãe também*).

Dentre essa diversidade, pode-se destacar a maior presença de protagonistas mulheres como uma característica forte do Filme de estrada da América Latina. Se nos *road movies* e *buddy movies* tradicionais, o foco é, muitas vezes, exclusivo no homem e na falta da mulher, como escreve Timothy Corrigan (1991); e o papel das mulheres é usualmente periférico e catalisador da mudança masculina, como afirma Jessie Gibbs (2005); alguns filmes analisados aqui subvertem esta situação e colocam as mulheres e o gênero feminino em destaque. E, por que não dizer, em pé de igualdade. Emilia (*Família rodante*), Luisa (*E sua mãe também*), Esperanza e Teresa (*Qué tan lejos*), Gina e Yoyita (*Guantanamera*) e María (*Histórias mínimas*) não são secundários, mas personagens transformadores – quando não condutores – da trama. Ainda há que se ressaltar Pati que, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, é a única interlocutora do protagonista e também único personagem de voz e corpo juntos do filme.

Iconografia coletiva

O gênero também pode ser identificado pelo ambiente (geográfico e histórico) onde a trama se passa e por sua iconografia apresentada (ícones, objetos, cenários). Como o recorte desta pesquisa é a América Latina, o ambiente geográfico retratado são as cidades, fronteiras e estradas latino-americanas e os ícones básicos são o veículo, a própria estrada, a paisagem ao longo do caminho e os espaços, como postos de gasolina, paradas para alimentação, locais de hospedagem etc..

Como já mencionado, enquanto os norte-americanos viajam de carros e motocicletas sofisticadas (meios de transporte particular e individual), e por vias largas, bem cuidadas e ocupadas somente por veículos (*highways*); nos filmes

latino-americanos, as viagens acontecem de transporte coletivo (ônibus, caminhões); em veículos alternativos, como os carros fúnebres de *Guantanamera*, a Viking 58 de *Família rodante*, o carro de parque de diversões de *Qué tan lejos*; e as várias caronas, seja de carro (*Histórias mínimas*, *Diários de motocicleta*, *Qué tan lejos*), de caminhão (*Cinema, aspirinas e urubus*, *Diários de motocicleta*, *Guantanamera*, *El viaje hacia el mar* e *Qué tan lejos*) ou mesmo a pé – como já apontado no capítulo *Viagem coletiva*. Já as estradas latinas são de terra, mal cuidadas e mais rurais e interioranas. Tanto a escolha por esses meios de transporte coletivos e o estado das estradas trazem a marca do subdesenvolvimento que também é evidenciado nos subtextos das tramas.

A estrada é retratada em boa parte do tempo dos filmes e é o cenário predominante onde as tramas se desenrolam. A estrada é concreta, é visualmente retratada e integra a paisagem. Ao mesmo tempo, ela marca a distância, um estágio percorrido, um trânsito, e representa as possibilidades e a liberdade com seu espaço que parece sem fim, aberto, horizontal, tendendo ao infinito. Não se pode esquecer que a estrada é também uma grande e bela metáfora da vida, da liberdade e da continuidade. A estrada e o veículo juntos no mesmo plano geram a velocidade das imagens e marcam a evolução dos personagens nas histórias.

Se a paisagem no *road movie* estadunidense apresenta-se aberta e com poucas marcas de civilização, como descreve Moser (2008, p. 22), nas histórias da América Latina, a paisagem também é representada em planos gerais, mostrando belos espaços sertanejos, rurais, serranos, litorâneos, mas se particulariza com uma forte presença de pessoas e animais. As viagens são bastante interrompidas pelos encontros na estrada, nos vários espaços ao longo dos trechos, seja nos pontos de carona organizado pelo governo (*Guantanamera*), nas paradas para alimentação (*Cinema, aspirinas e urubus*, *E sua mãe também*), nos postos de combustível (*Guantanamera* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*), feiras e festividades religiosas (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*) ou em barreira policial (*Família rodante*), dentre outras. As rotas empreendidas nos filmes latinos não são conhecidas, nem famosas; pelo contrário, se tratam de caminhos em direção ao interior dos próprios países, às vezes para a costa, mas em trajetos mais intimistas, familiares, afetivos.

Estilo: retrato do real

Quanto às técnicas e ao estilo empregados nestes Filmes de estrada, pode-se retomar o quinto capítulo *Força do real* para destacar o realismo como característico da iluminação, da paleta de cores, dos movimentos de câmera e dos enquadramentos. O realismo presente nos filmes latino-americanos é uma característica que vem desde a descoberta do Neorrealismo italiano, principalmente nos anos 1960. Os diretores latinos se identificaram com a política, a estética e, por conseguinte, a ética que privilegiava a reflexão e a revelação do real. Para além das temáticas, o cinema da América Latina tomou vários ensinamentos da escola italiana e, até hoje, inclusive nos filmes analisados aqui, utilizam algumas de suas técnicas: atores não-profissionais, diálogos realistas, cores reais, iluminação natural, cenário real e fora de estúdio, etc.. E, não há como não ressaltar que, além de todos os elementos acima, o estilo neorrealista foi uma forma financeiramente interessante de baixar o custo das produções latinas – que, em sua maioria, ainda necessitam de leis e editais de fomento e parcerias entre os países para a sua realização.

Como enfatizam a paisagem ao longo da estrada, os filmes ressaltam planos abertos e gerais, para mostrar os espaços em torno e ampliar ou mesmo direcionar o olhar do espectador no ambiente. Outros planos são destaque nestes filmes, como o plano-sequência, que abarca a profundidade de campo (mostra o espaço em sua plenitude, incluindo personagem, meio de transporte e paisagem) e a maior duração das cenas (tempo); e o *travelling*, que privilegia o movimento (tanto dos veículos quanto dos próprios filmes).

Sendo o veículo um dos ícones do gênero, o aparato técnico da câmera acompanha a sua estrutura para privilegiar o espectador com variados ângulos e planos da estrada, da direção e do caminho dos viajantes. A posição da câmera no veículo acaba sendo funcionalmente narrativa. Quando está do lado de dentro do veículo, a imagem dá ênfase aos diálogos e olhares entre os viajantes (como o triângulo ‘amoroso’ entre Ranulpho, Johann e Jovelina, em *Cinema, aspirinas e urubus*; ou os adolescentes, em *Família rodante*); quando do lado de fora, a câmera destaca o horizonte e a paisagem por onde se movimenta o veículo (como nas cenas das estradas infinitas da Patagônia, em *Histórias mínimas*); quando

posicionada na parte de trás ou na frente do veículo, as imagens destacam o que ficou para trás ou o que ainda está à frente (como no início de *Qué tan lejos*, em que as viajantes miram direções contrárias).

Partes de todo veículo, as múltiplas janelas geram enquadramentos específicos desse cinema e os filmes utilizam estas janelas concretas dos meios de transporte para criar quadros significativos. Outro forte elemento metalinguístico e técnico do gênero é o retrovisor que funciona como um ‘cinema’ (janela para o mundo) acoplado à própria estrutura do veículo, em que se enquadram paisagens, personagens, estradas e os próprios meios de transporte.

Outro elemento técnico que se destaca é a presença do narrador nas histórias, de formas diferentes. Em seis dos nove longas-metragens analisados, há a narração como uma fonte de informações privilegiadas da narrativa para o espectador. Às vezes, a narração é extradiegética (exterior à história) e fora de campo, como em *Qué tan lejos*, *E sua mãe também*, *Guantanamera*; às vezes, o narrador é um personagem, como em *El viaje hacia el mar*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Diários de motocicleta* (nos dois últimos, se tratam de narradores diegéticos).

Em *Qué tan lejos*, a narração é feita por uma voz feminina que traz dados biográficos dos personagens e geográficos da paisagem equatoriana. Em *E sua mãe também*, o narrador é onisciente, sempre em voz *over*, e assume duas funções no filme: contextualizar o momento social e político do México; além de revelar informações e idiosincrasias dos personagens – que os mesmos não falam e que o filme não mostra. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a ideia de voz *over* chega ao ápice, quando o filme opta pela ausência física do personagem e dá ênfase à forte presença da voz. Toda a narrativa de *Guantanamera* está entrelaçada com a canção tema, e a música faz as vezes da narração que traz chaves importantes da trama. O cantor sempre introduz, antecipa ou comenta o que acontece no filme, assim, o tema “*Guantanamera*” e seu refrão funcionam como um coro grego que direciona a história para o espectador.

Já os personagens narradores aparecem em *Diários de motocicleta*, no qual a narração é feita por Ernesto que relata dados da viagem e descreve suas impressões (inclusive, algumas “falas” são literais e retiradas do livro *De moto pela*

América do Sul – Diário de viagem, escrito por Guevara); em *El viaje hacia el mar*, na relação construída entre o Desconhecido e os outros viajantes, o primeiro se torna narrador quando descobrimos que ele é escritor e que está escrevendo uma história sobre amigos que vão ao mar pela primeira vez – numa relação metalinguística, pois ele narra a própria história que se passa na tela.

Ainda quanto à técnica, a trilha sonora tem um forte papel nessas histórias, pois além das funções dramáticas e estéticas, faz com que os ritmos e as músicas tocadas nos filmes sejam fortes elementos identitários da cultura de cada país e, conseqüentemente, da América Latina. Por meio das vozes de cantores reconhecidos (como Noel Rosa ou Peninha, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*); músicas do cancionero popular (como a marcha *Mi bandera*, em *El viaje hacia el mar*); canções marcantes que retratam uma época (como *Qué rico el mambo* [1950], em *Diários de motocicleta*; *Serra da Boa Esperança* [1937], em *Cinema, aspirinas e urubus*); ritmos regionais (como o *punto cubano*, em *Guantanamera*; o chamamé, em *Histórias mínimas*). E, mesmo em trilhas sonoras ecléticas, como as de *E sua mãe também*, *Família rodante* e *Qué tan lejos*, que revelam a contaminação e mistura de influências das várias culturas presentes na América Latina.

Viagens de transformação

A característica que se deseja ressaltar para finalização deste texto se refere ao poder de transformação de todas as viagens – uma marcante característica do gênero. Mesmo a partir de um relato mínimo, viajando sozinho ou em coletividade, todo personagem sofre um impacto, é transformado e nunca voltará do mesmo jeito que partiu. A transformação acontece no caminho, nos encontros, nas vivências, nas passagens (física e emocional) da estrada. Através da convivência com o outro (alteridade), das relações humanas criadas ao longo do percurso e do impacto com a paisagem latino-americana, com suas características positivas (solidariedade e afetividade) e negativas (pobreza, subdesenvolvimento), o viajante será outro ao final da jornada.

A partir do levantamento e cruzamento dos dados nas considerações finais, não há como não citar a existência de *road movies* estadunidenses recentes que se assemelham muito aos filmes analisados nesta pesquisa. Obras como *Reviravolta (U-turn)* – EUA / França – 1997), direção de Oliver Stone, *Uma história real (The straight story)* – EUA / França / Reino Unido – 1999), direção de David Lynch, e *Pequena Miss Sunshine (Little Miss Sunshine)* – EUA – 2006), direção de Jonathan Dayton e Valerie Faris, dentre outras, apresentam alguns dos mesmos elementos analisados aqui e podem atestar um encontro de cinemas contemporâneos (numa simbiose do cinema clássico e moderno) e de América mais unidas. Estas questões, juntamente a outras, como a maior incidência de protagonistas mulheres, a presença do personagem estrangeiro, o uso de procedimentos documentais na ficção e, até mesmo, a utilização do narrador como uma voz mediadora foram “contribuições” da etapa final deste trabalho e são constatações de outras e, quem sabe, futuras pesquisas.

A intenção maior e final desta tese é trazer para a pesquisa cinematográfica a mesma diversidade das falas e das culturas da América Latina. Talvez, se fossem outros os filmes analisados nesta pesquisa, vide a lista de possibilidades do Anexo B, esta tese poderia terminar diferente: com outros elementos e características. Mas acredita-se que muitos dados aqui levantados seriam parecidos e, possivelmente, repetidos na análise. Entretanto, como os gêneros são elementos vivos como o próprio cinema, que mudam de acordo com o passar do tempo e do contexto histórico-social, esta tese quer, assim como os viajantes, percorrer um caminho e não chegar a uma finalização, um término. Quer, antes de tudo, se manter em desenvolvimento.

Ao caracterizar o povo, seus costumes, suas línguas, suas paisagens, a pesquisa procurou apresentar traços latino-americanos comuns que, das telas, passariam a algo maior, mais diverso e plural. O intuito era de que esta pesquisa fosse como uma imagem pelo retrovisor: reflexo de uma América Latina vasta, maiúscula, mas que ainda precisa se mostrar mais forte, inclusive nas telas.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AMATRIAIN, I. (Org). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009.
- AMIEVA, M. “¿Un cine Uruguayo?”. In: *Revista 33 cines*. Montevideu: Gráfica Dom Bosco, novembro de 2009 / fevereiro de 2010, ano 1, nº 1, pp. 7-15.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. 2ª ed. Campinas: Papirus Editora, 2002.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- AYRES, L. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*. 2007. 183f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDRILLARD, J. *America*. Londres: Verso, 1988.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J-C. “Entrevista Marcelo Gomes e Karim Aïnouz – Primeira parte”. In: *Blog do Jean-Claude Bernardet*, 6 de maio de 2010. Disponível em http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em 31 de outubro de 2011.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas / SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2008.
- BORRELLA, J. M. “Entrevista com Tania Hermida”. In: *Cien de Cine*. Barcelona, 18 de setembro de 2007. Disponível em www.ciendecine.com/podcast/xml. Acesso em 1 de fevereiro de 2014.
- BRANDÃO, A. S. “Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI”. In: *Rebeca*. São Paulo, ano I, nº 1, junho de 2012, pp. 72-98.
- BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (Org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.
- BUENO, T. “Mapeamento como método de interpretação”. In: TEIXEIRA, N. (Org.). *Mapeamento dos programas de treinamento nas empresas de comunicação em 2012: uma relação necessária*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012, pp. 98-101.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz; o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Col. Mídia@rte, 1999.

CASANOVA, G. “Aplausos para la película uruguaya “El viaje hacia el mar” en Huelva”. In: *Jornal Clarín*. Buenos Aires, 14 de novembro de 2003.

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr., Maria Ionescu e Sara Silveira. Elenco: João Miguel; Peter Ketnath; Hermila Guedes; outros. Roteiro: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Paulo Caldas, inspirado em relato de Ranulpho Gomes. Brasil: Dezenove Filmes; Rec Produtores Associados, c2007. 1 DVD (99 min.), colorido. Produzido por Europa Filmes.

COMMISSO, S. “Cine: La aventura de una filmación rodante”. In: *Jornal Clarín*, Buenos Aires, 30 de setembro de 2004. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2004/09/30/espectaculos/c-00811.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2013.

COMO se hizo El viaje hacia el mar. Direção: Mauro Sarser e Marcela Matta. Uruguai/ Argentina: LavoráGINE Films, 2004. 1 DVD (53 min.), sonoro, colorido.

CONAN, S.; HARK, I. R. *The road movie book*. Londres: Routledge, 1997.

CORRIGAN, T. *A cinema without walls: Movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

CORTÉS, C. “Nos reinventamos o morimos”. In: *Diario La Nación*. Costa Rica, 28 de outubro de 2007. Disponível em <http://www.nacion.com/ancora/2007/octubre/28/ancora1250149.html>. Acesso em 1 de fevereiro de 2014.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

CUARÓN, A. *Y Tu Mama Tambien Interviews*. Disponível em: <http://www.hollywood.com/static/y-tu-mama-tambien-interviews>. Acesso em 21 de novembro de 2013, CD.

CUARÓN, A. *Y tu mamá también: Production Notes*. Disponível em: <http://cinema.com/articles/812/y-tu-mam-tambien-productionnotes.html>, novembro de 2001. Acesso em 10 de novembro de 2013.

CUNHA, E. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DESNOES, E. “Cuba made me so”. In: WELLS, L. *The photography reader*. Londres: Routledge, 2004, pp. 309-322.

DIÁRIOS de motocicleta (*The motorcycle diaries*). Direção: Walter Salles. Produção: Robert Redford, Paul Webster, Rebecca Yeldham, Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff. Elenco: Gael García Bernal; Rodrigo De la Serna; Mía Maestro; Antonella Costa; Igor Calvo; outros. Roteiro: José Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado. Alemanha/ Argentina/ Brasil/ Chile/ EUA/ França/ Inglaterra/ México/ Peru: FilmFour; Wildwood Enterprises; Tu Vas Voir

Productions; BD Cine; Inca Films; Sahara Films; Senator Film Produktion; Sound for Film, c2004. 1 DVD (126 min), colorido. Produzido por Buena Vista Home Entertainment.

DUNO-GOTTBERG, L. "Notas sobre 'Los diarios de motocicleta' o las travesías de un Che globalizado". In: *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna: 2005, ano VIII, nº 59. Disponível em www.ull.es/publicaciones/latina/200505duno.pdf. Acesso em 25 de julho de 2010.

E SUA mãe também (*Y tu mamá también*). Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alfonso Cuarón, Jorge Vergara, Sergio Agüero, David Linde e Amy Kaufman. Elenco: Maribel Verdú; Gael García Bernal; Diego Luna; Emilio Echeverría; Veronica Langer; outros. Roteiro: Carlos Cuarón. México: Anhelos Producciones; Besame Mucho Pictures; Producciones Anhelos, c2005. 1 DVD (106 min), colorido. Produzido por Twentieth Century Fox Home Entertainment.

EL VIAJE hacia el mar. Direção: Guillermo Casanova. Produção: Natacha López, Yvonne Ruocco, Jorge Rocca, Martín Papich, Walter Achugar. Elenco: Hugo Arana; Julio César Castro; Julio Calcagno; Diego Delgrossi; Héctor Guido; César Troncoso; Aquino; outros. Roteiro: Guillermo Casanova e Júlio César Castro. Uruguai/ Argentina: Lavorágine Films, c2003. 1 DVD (78 min), colorido. Produzido por Buen Cine Producciones.

FAMÍLIA rodante (*Familia rodante*). Direção: Pablo Trapero. Produção: Hugo Castro Fau, Martina Gusman, Christoph Friedel, Marc Sillam, Douglas Cummins, Pablo Trapero. Elenco: Graciana Chironi; Liliana Capuro; Ruth Dobel; Federico Esquerro; Bernardo Forteza; Laura Glave; Leila Gomez; Nicolas Lopez; Marianela Pedano; Carlos Resta; Raul Viñoles. Roteiro: Pablo Trapero. Argentina/ Brasil/ Espanha: Matanza Cine; Pol-Ka Producciones; Buena Onda Films, c2004. 1 DVD (95 min), colorido. Produzido por Palm Pictures.

FARIA, A. "A nova era do cinema no Equador". In: *Audiovisual América Latina - Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2890,1.shl>. Acesso em 19 de janeiro de 2014.

FERNANDEZ, A. A. "El cine cubano sale de viaje". In: FONT, M. (Org). *Changing Cuba in a chaging world*. Nova Iorque: Bilder Publication, 2009, pp. 539-548.

FINNEGAN, N. "So what's Mexico really likes? Framing the local, negotiating the global in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*". In: SHAW, D. (Org). *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the global market*. Nova York: Rowan & Littlefield Publishers, 2007, pp. 29-50.

GALLOT, C. "Os beats e as minorias". In: *Na estrada – Select + Trois Couleurs Edição Especial*. São Paulo, nº 8, 2012, pp. 70-73.

GENTIUM, J. "Entrevista con Pablo Trapero". Disponível em: <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=213>. Acesso em 30 de setembro de 2013.

GETINO, O. “As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados”. In: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, vol. 2, pp. 23-63.

GIBBS, J. “Road Movies Mapping the Nation: *Y tu mamá también*”. In: *eSharp - Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates*, pp. 1-11, 2005.

GOMES, M. *Release de lançamento do filme ‘Cinema, aspirinas e urubus’*. Disponível em www.urubus.com.br. Novembro de 2005. Acesso em janeiro de 2009.

GONÇALVES, M. M. *Por um cinema humanista: a identidade cinematográfica de Walter Salles, de ‘A grande arte’ até ‘Abril despedaçado’*. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GRANADO, A. *Con el Che por Sudamerica*. La Habana: 1986.

GUANTANAMERA. Direção: Tomás Gutierrez Alea e Juan Carlos Tabío. Produção: Camilo Vives e Gerardo Herrer. Elenco: Carlos Cruz; Mirtha Ibarra; Jorge Perogurria; Raúl Eguren; Pedro Fernández; Luis Alberto García; outros. Roteiro: Tomás Gutierrez Alea, Eliseo Alberto Diego e Juan Carlos Tabío. Cuba/ Espanha/ Alemanha: Alta Films; ICAIC; Prime Films; Road Movies Dritte Produktionen; Tornasol Films, c1995. 1 DVD (105 min), colorido. Produzido por Alta Films.

GUEVARA, E. C. *De moto pela América do Sul – Diário de Viagem*. São Paulo: Sá Editora, 2001.

HAMUS-VALÉE, R. *Les effets spéciaux*. Itália: Cahiers du Cinéma, SCÉRÉN-CNDP, 2004.

HISTÓRIAS mínimas (*Historias mínimas*). Direção: Carlos Sorin. Produção: Martin Bardi. Elenco: Javier Lombardo; Antonio Benedicti; Javiera Bravo; Mariela Diaz; Enrique Otranto; outros. Roteiro: Pablo Solarz. Argentina/ Espanha: Guacamole Films; Wanda Visión, c2002. 1 DVD (92 min), colorido. Produzido por Mundo en DVD.

KEROUAC, J. *On the road: o manuscrito original*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LADERMAN, D. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

LILLO, G. “Nuevas posturas críticas en el cine argentino: La deuda interna (1987), Un lugar en el mundo (1992) e Historias mínimas (2002)”. In: *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Ottawa, 1 de julho de 2008. CD

MAHMOUD, L. A. “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo: jornada poética geografia adentro”. In: *Revista Bravo!*, outubro de 2009. Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo-jornada-poetica-geografia-adentro>. Acesso em 26 de março de 2012.

MAIA, R. "A identidade em contextos globalizados e multiculturais – Alguns dilemas da igualdade e da diferença". In: *Geraes – Revista de Comunicação Social* (FAFICH / UFMG). Belo Horizonte, junho de 1999, nº 50, pp. 12-25.

MARTINEZ, M. T. "Se estrena El Viaje Hacia El Mar". In: *Jornal La Republica*. Minas, 8 de agosto de 2003. Disponível em: <http://www.lr21.com.uy/cultura/121848-desde-minas-a-la-playa>. Acesso em 2 de dezembro de 2013.

MELLO, J. G. "Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*". In: *Artifícios Revista do Diferê*, vol. 1, nº 2, dezembro de 2011.

MOLFETTA, A. "A personagem na natureza: filmes latino-americanos da virada do século". In: BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (Org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, pp. 135-146.

MOROSOLI, J. J. *El viaje hacia el mar*. (1952) Disponível em: <http://www.librodot.com>. Acesso em 2 de dezembro de 2013.

MOSER, W. "Présentation. Le road movie: um genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion". In: *Le road movie interculturel. Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies*. Ottawa, 2008, vol. 18, nº 2-3, pp. 7-30.

MOURÃO, M.D. (Org). *Ciclo de debates: 1º Festival de cinema Latino-americano de São Paulo 2006*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

MÜLLER, A. "Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar 'Cinema, aspirinas e urubus'." In: *Revista Logos 24: cinema, imagens e imaginário*. Brasília, 2006, ano XIII, pp. 3-7.

MURO, F. "El mar era ancho y distante". In: *Jornal El País*. Montevideú, 7 de agosto de 2003. Disponível em: http://www2.elpais.com.uy/Suple/TiempoLibre/03/08/07/sptl_cine_52594.asp. Acesso em 2 de dezembro de 2013.

NORIEGA, G. "Nuevo Cine Argentino: la vida desolada de los márgenes". In: *Revista Ñ, Jornal Clarín*, Buenos Aires, 16 de maio de 1999. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/16/e-01001d.htm>. Acesso em 20 de setembro de 2013.

PAIVA, S. "Dimensões Transculturais do gênero audiovisual – Argumentos para uma pesquisa sobre o Filme de estrada". In: *XVII Encontro da Compós*. São Paulo: 2008.

PAIVA, S. "A propósito do gênero *Road Movie* no Brasil – Um romance, uma série de TV e um Filme de estrada". In: *XVIII Encontro da Compós*. Belo Horizonte: 2009.

PAIVA, S. "Gêneses do gênero *road movie*". In: *Revista Significação*. São Paulo, 2011, ano 36.

PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: LP&M Editores, 1985.

PEREIRA, H. B. C. *Michaelis Dicionário escolar espanhol: espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

PORTA FOUZ, J.; GORODISCHER, J. “Turistas y viajeros en espacios simbólicos”. In: *Revista Ñ, Jornal Clarín*, Buenos Aires, 15 de julho de 2011. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/espacios_simbolicos-paisaje_argentino_0_518348168.html. Acesso em 12 de setembro de 2013.

PRADO, L.V. “En Tránsito. Desplazamientos Nimios en el Cine Latinoamericano (2000-2010)”. In: *Aisthesis*. Santiago, 2010, nº 48, pp. 141-154.

PRYSTHON, A. “Da alegoria continental às jornadas interiores: o *road movie* latino-americano contemporâneo”. In: *XIV Encontro da Compós*. Niterói, 2005. CD

QUÉ tan lejos. Direção: Tania Hermida. Produção: Mary Palacios, Gervasio Iglesias, Tania Hermida e Paula Parrini. Elenco: Cecilia Vallejo; Tania Martínez; Fausto Miño; Pancho Aguirre; outros. Roteiro: Tania Hermida. Equador: Corporación Ecuador para Largo, c2008. 1 DVD (92 min), colorido. Produzido por Venevision International.

RAMOS, A. *Tania Hermida habla sobre Qué tan lejos*. Disponível em <http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=260&al>. Acesso em 23 de abril de 2012.

RAMOS, G. *Vidas Secas*. São Paulo: Editora Record, 2013.

RIEUPEYRONT, J-L. *O western ou o cinema americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROSSINI, M. S. “O que mostramos de nós? A América Latina nas telas”. In: *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, dezembro de 2001, nº 7, pp. 17-24.

RUFFINELLI, J. “Notas para un viaje imaginario”. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, janeiro / fevereiro de 1998, nº 9, pp. 41-84.

RUIZ, R. “Entrevista com Tania Hermida”. In: *Portal 7*. Disponível em <http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Hermida.html>. Acesso em 1 de fevereiro de 2014.

SALLES GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SALLES, W. “Anotações sobre *road movies*”. *UOL*, São Paulo, 10 de novembro de 2007. Disponível em: http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/11/19/road_movie. Acesso em 12 de abril de 2012.

SALLES, W. *Entrevistas*. Disponível em www.motorcyclediariesmovie.com. Maio de 2004. Acesso em 12 de janeiro de 2011.

SALLES, W. “Entrevista com Walter Salles – artífice da transgressão”. In: *Na estrada – Select + Trois Couleurs Edição Especial*. São Paulo, nº 8, 2012, pp.128-137.

SALOMÃO, P. E. P. “O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo”. In: *Digitagrama Revista acadêmica de cinema*, nº 4, setembro de 2007. Disponível em <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>. Acesso em 18 de fevereiro de 2014.

SARDI, N.F. “Expectativas, vacíos y desilusiones: una aproximación al film *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín”. In: *Konvergencias Literatura*. Buenos Aires, dezembro de 2008, ano III, nº 9, pp. 36-53.

SARNO, G. *A linguagem do cinema – a construção de um filme em torno de uma imagem*. Brasil, Rio de Janeiro, 2001 (programa de televisão – Canal Brasil).

SELEM, M. C. O. “A crítica feminista de fronteira em ‘Que tan lejos’, ‘Entre nós’ e ‘Sonhos roubados’”. In: *Anais do XXVI Seminário Nacional de História*. São Paulo julho de 2011, pp. 1-18.

SENRA, E. “Pelo retrovisor: a nostalgia em ‘Cinema, Aspirinas e Urubus’, de Marcelo Gomes”. In: *Revista Sinopse*. São Paulo, setembro de 2006, nº 11, ano VIII, pp. 97-99.

SHAW, D. “Latin American Cinema Today: A qualified success story”. In: SHAW, D. (Org). *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the global market*. Nova York: Rowan & Littlefield Publishers, 2007.

SHAW, D. “(Trans)Nation Imagens and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también* (2001) and Carlos Reygadas’s *Japón* (2002)”, In: *Iberoamericana*, ano XI, nº 44, 2011, pp. 117-131.

SILVA, D. M. *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

SILVA, F. “Tendências do Cinema Latino-americano contemporâneo”. In: *Iniciacom*, vol. 1, nº 2. São Paulo, 2006.

SORÍN, C. *Historias Mínimas Notas del diretor*. Disponível em <http://www.clubcultura.com/cineenconstruccion/historiasnotas.htm>. Acesso em 28 de junho de 2012.

SORÍN, C. “Un universo de pequeños gestos”. In: *Jornal Clarín*, Buenos Aires, 27 de setembro de 2012. Disponível em: http://www.clarin.com/espectaculos/cine/universo-pequenos-gestos_0_782321791.html. Acesso em 10 de setembro de 2013.

TRAPERO, P. “A desinvenção da fronteira II”. In: MOURÃO, M.D (Org.). *Ciclo de debates: 1º Festival de cinema Latino-americano de São Paulo 2006*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008, pp. 103-106.

TRAPERO, P. "Cine: entrevista con Alejandro Agresti y Pablo Trapero". In: *Jornal Clarín*, Buenos Aires, 7 de setembro de 2004. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2004/09/07/espectaculos/c-00703.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2013.

TRAPERO, P. "Cine: Mís personajes se mueven en una geografía". In: *Jornal Clarín*, Buenos Aires, 26 de outubro de 2006. Disponível em: <http://old.clarin.com/diario/2006/10/26/espectaculos/c-01102.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2013.

TRAPERO, P. "*Making of* Como se hizo Familia Rodante". In: *DVD Família rodante*. Direção: Pablo Trapero. Argentina/ Brasil/ Espanha: Matanza Cine; Pol-Ka Producciones; Buena Onda Films, 2004. 1 DVD (21 min), sonoro, colorido.

VEIGA, J.F. "Carlos Sorín, el cine argentino que mira a Latinoamérica". In: *Revista Frame*. Sevilha, nº 5. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/frame5/estudios>. Acesso em 14 de abril de 2013. CD

VERARDI, M. "El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época". In: AMATRIAIN, I. (Org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009, pp. 171-189.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Produção: Daniela Capelato, João Vieira Jr., Caio Gullane, Fabiano Gullane, Ofir Figueiredo, Chico Ribeiro, Livia de Melo e Nara Aragão. Elenco: Irandhir Santos. Roteiro: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados, c2009. 1 DVD (75 min), colorido. Produzido por Rec.

VILLAÇA, M. M. "Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadia e limites de 'Hasta cierto punto'." In: *ArtCultura*. Uberlândia, julho / dezembro de 2006, vol. 8, nº 13, pp. 225-242.

XAVIER, I. "A palavra e a imagem no cinema: uma discussão da montagem vertical". In: *Arte em Foco – Cinema Brasileiro*. Seminário realizado na Funarte MG, Belo Horizonte, 13 a 15 de dezembro de 2010.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, 3ª ed.

ZURITA, P. "Vamos más lejos con el cine ecuatoriano". In: *Rio en Red*, Riobamba, 14 de abril de 2009. Disponível em <http://www.rioenred.com/profiles/blogs/vamos-mas-lejos-con-el-cine>. Acesso em 4 de fevereiro de 2014. CD

REFERÊNCIAS DAS EPÍGRAFES

Capa – Chico Science – cantor brasileiro, na música *Passeio no Mundo Livre* (1996).

Introdução – Wim Wenders – cineasta alemão, em aula ministrada no Festival de Cinema de Salônica (Grécia), em 2006.

Capítulo 1 – Milton Santos – geógrafo brasileiro, no livro *Metamorfoses do Espaço Habitado* (1988).

Capítulo 2 – Gabriel García Márquez – escritor colombiano, no poema *Viajar*.

Capítulo 3 – Luis Buñuel – cineasta espanhol, na palestra *Poesia e Cinema*, na Universidade do México, em 1953.

Capítulo 4 – Fernando Pessoa – poeta português, no texto “Viajar? Para viajar basta existir”, do *Livro do Desassossego* (1982).

Capítulo 5 – Walter Salles – cineasta brasileiro, no artigo *Anotações sobre road movies* (2007).

Considerações finais – Ernesto Che Guevara – líder político argentino, no livro *De motocicleta pela América do Sul* (1958)

FILMES CITADOS NA TESE¹¹⁸

ABUTRES. (Carancho). Direção: Pablo Trapero. Argentina / Chile / Coreia do Sul / França: Fine Cut, Ibermedia, INCAA, Matanza Cine, 2010. 1 DVD (107 min.), colorido.

ACONTECEU naquela noite (*It happened one night*). Direção: Frank Capra. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934. 1 DVD (105 min.), p&b.

ACOSSADO (*A bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie, 1960. 1 DVD (90 min.), p&b.

ATÉ certo ponto (*Hasta certo punto*). Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1984. 1 DVD (68 min.), colorido.

BATALHA do Chile, A (*La batalla de Chile*). Direção: Patricio Guzmán. Cuba: Videofilmes, 1975-1979. 4 DVDs (272 min.), colorido e p&b.

BECO dos milagres, O (*El callejón de los milagros*). Direção: Jorge Fons. México: Alameda Films; Instituto Mexicano de Cinematografía; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. 1 DVD (140 min.), colorido.

BONNIE e Clyde – uma rajada de balas (*Bonnie and Clyde*). Direção: Arthur Penn. Estados Unidos: Warner Brothers, Tatira-Hiller Productions, 1967. 1 DVD (111 min.), colorido.

CARLOS: cine-retrato de un caminante en Montevideo. Direção: Mario Handler. Uruguai: 1964. 1 DVD (31 min.), p&b.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil / França: VideoFilmes; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 DVD (113 min.), colorido.

CÉU de Suely, O. Direção: Karim Aïnouz. Alemanha/ Brasil/ França/ Portugal: Celluloid Dreams, Fado Filmes, Shotgun Pictures, VideoFilmes, 2006. 1 DVD (90 min.), colorido.

CHACAL de Nueltoro, O (*El chacal de Nahueltoro*). Direção: Miguel Littin. Chile: Centro de Cine Experimental de Universidad de Chile, 1969. 1 DVD (90 min.), p&b.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (125 min.), p&b.

DÍAS de pesca. Direção: Carlos Sorín. Argentina: Guacamole Films, INCAA, K&S Films, 2012. 1 DVD (77 min.), colorido.

¹¹⁸ Os filmes analisados no *corpus* da tese fazem parte das referências gerais.

DO OUTRO lado da lei. (El bonaerense). Direção: Pablo Trapero. Argentina/ Chile/ França: Andrés Wood Producciones, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ibermedia, Matanza Cine, 2002. 1 DVD (105 min.), colorido.

DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, O. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (97 min.), colorido.

ELEFANTE branco (*Elefante blanco*). Direção: Pablo Trapero. Argentina / Espanha / França: ARTE, Ibermedia, INCAA, Matanza Cine, 2012. 1 DVD (105 min.), colorido.

ESTRADA da vida, A (*La strada*). Direção: Federico Fellini. Itália: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954. 1 DVD (108 min.), p&b.

EVERSMILE, New Jersey. Direção: Carlos Sorín. Argentina / Inglaterra: J&M Entertainment, Los Films Del Camino, Miramax, 1989. 1 DVD (91 min.), colorido.

FILHO da noiva, O (*El hijo de la novia*). Direção: Juan Carlos Campanella. Argentina/ Espanha: INCAA, JEMPSA, Patagonik Film Group, 2001. 1 DVD (123 min.), colorido.

FUZIS, Os. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Copacabana Filmes, Daga Filmes, Inbracine Filmes, 1963. 1 DVD (80 min.), p&b.

GRANDES esperanças (*Great expectations*). Direção: Alfonso Cuarón. EUA: Art Linson Productions, Twentieth Century Fox, 1998. 1 DVD (111 min.), colorido.

HISTÓRIA real, Uma (*The straight story*) Direção: David Lynch. EUA/ França/ Inglaterra: Asymmetrical Productions, 1999. 1 DVD (122 min.), colorido.

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Argentina / Brasil / Coreia do Sul / Espanha: Matanza Cine, Patagonik Film Group, Cineclick Asia, 2008. 1 DVD (113 min.), colorido.

LISTA de espera. Direção: Juan Carlos Tabío. Alemanha / Cuba / Espanha / França / México: ICAIC, Ibermedia 2000. 1 DVD (105 min.), colorido.

LUCÍA. Direção: Humberto Solás. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (160 min.), p&b.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Brasil / França: VideoFilmes, Dominant 7, Lumière, Wild Bunch, 2002. 1 DVD (105 min.), colorido.

MEMÓRIAS do subdesenvolvimento (*Memorias del subdesarrollo*). Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (97 min.), p&b.

MORTE de um burocrata, A (*La muerte de um burócrata*). Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1966. 1 DVD (85 min.), p&b.

MUNDO Grúa. Direção: Pablo Trapero. Argentina: INCAA, Lita Stantic Producciones, Matanza Cine, 1999. 1 DVD (90 min.), p&b.

NA ESTRADA. (*On the road*). Direção: Walter Salles. Brasil / Canadá / EUA / França / Reino Unido: VideoFilmes, MK2, American Zoetrope, 2012. 1 DVD (124 min.), colorido.

NASCIDO e criado (*Nacido y criado*). Direção: Pablo Trapero. Argentina / Itália / Inglaterra: Axiom Films, Matanza Cine, Sintra, 2006. 1 DVD (100 min.), colorido.

NEGOCIOS. Direção: Pablo Trapero. Argentina: 1995. (17 min.), p&b.

PAJARITO Gómez, Una vida feliz. Direção: Rodolfo Kuhn. Argentina, 1965. 1 DVD (83 min.), p&b.

PELÍCULA del rey, La. Direção: Carlos Sorín. Argentina: Motion Pictures, 1986. 1 DVD (107 min.), colorido.

PEQUENA Miss Sunshine (*Little Miss Sunshine*). Direção: Jonathan Dayton e Valerie Faris. EUA: Fox Searchlight Pictures, 2006. 1 DVD (101 min.), colorido.

PRINCESINHA, A (*A little princess*). Direção: Alfonso Cuarón. EUA: Warner Bros, 1995. 1 DVD (97 min.), colorido.

REVIRAVOLTA (*U turn*) Direção: Oliver Stone. EUA/ França: Phoenix Pictures, 1997. 1 DVD (125 min.), colorido.

SANGUE do condor: Yawar Mallku, O (*La sangre del condor: Yawar Mallku*). Direção: Jorge Sanjinés. Bolívia: Grupo Ukamau, 1969. 1 DVD (78 min.), p&b.

SEM destino (*Easy rider*). Direção: Dennis Hopper. Estados Unidos: Columbia Pictures, Pando Company, Raybert Productions, 1969. 1 DVD (95 min.), colorido.

SERTÃO de acrílico azul piscina. Direção: Karim Aïnouz; Marcelo Gomes. Brasil: Itaú Cultural, 2004. (26 min.), colorido.

SÓLO con tu pareja. Direção: Alfonso Cuarón. México: IMCINE, Sólo Películas, 1991. 1 DVD (94 min.), colorido.

TEMPO das diligências, No (*Stagecoach*). Direção: John Ford. EUA: United Artists, 1939. 1 DVD (96 min.), p&b.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles. Brasil / Portugal: VideoFilmes, 1995. 1 DVD (100 min.), p&b.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III, 1991. 1 DVD (130 min.), colorido.

TRÊS tigres tristes (*Tres tristes tigres*). Direção: Raúl Ruiz. Chile: Los capitanes, 1968. 1 DVD (94 min.), p&b.

VALPARAÍSO mi amor. Direção: Aldo Francia. Chile: Cine Nuevo, 1969. 1 DVD (89 min.), p&b.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Luiz Carlos Barreto e Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1963. 1 DVD (103 min.), p&b.

VINHAS da ira (*The grapes of wrath*). Direção: John Ford. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1940. 1 DVD (129 min.), p&b.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Brasil: 1964. 1 DVD (37 min.), p&b.

ANEXOS

ANEXO A – Cartazes e fichas técnicas

Cartazes e fichas técnicas dos filmes do *corpus* da tese.

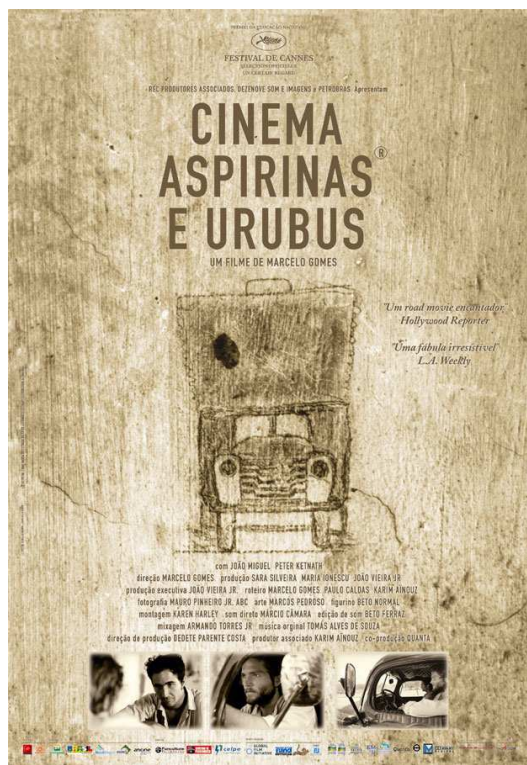
ANEXO B – Outros Filmes de estrada latino-americanos

Lista de longas-metragens latino-americanos contemporâneos que não entraram no *corpus* da pesquisa.

ANEXO C – Músicas

Lista das músicas presentes na trilha sonora dos filmes do *corpus* da pesquisa e citadas na tese.

ANEXO A – CARTAZES E FICHAS TÉCNICAS



Título original: Cinema, aspirinas e urubus

País e ano: Brasil - 2005

Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Paulo Caldas, inspirado em relato de Ranulpho Gomes

Produção: João Vieira Jr., Maria Ionescu e Sara Silveira

Montagem: Karen Harley

Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Edição de Som: Beto Ferraz

Arte: Marcos Pedroso

Elenco: João Miguel, Peter Ketnath, Hermila Guedes, José Leite, Zezita Matos, Osvaldo Mil, Fabiana Pirro, Irandhir Santos



Título original: *The motorcycle diaries*

Título em português: *Diários de motocicleta*

País e ano: Alemanha, Argentina, Chile, EUA, França, Inglaterra, México, Peru - 2004

Direção: Walter Salles

Roteiro: José Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado

Produção: Robert Redford, Paul Webster, Rebecca Yeldham, Michael Nozik, Edgard Tenenbaum, Karen Tenkhoff, Daniel Burman e Diego Dubcovsky.

Montagem: Daniel Rezende

Fotografia: Eric Gautier

Música: Gustavo Santaolalla

Arte: Gianni Mina

Elenco: Gael García Bernal, Rodrigo De la Serna, Mía Maestro, Antonella Costa, Igor Calvo, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher



Título original: *Y tu mamá también*

Título em português: *E sua mãe também*

País e ano: México - 2001

Direção: Alfonso Cuarón

Roteiro: Alfonso Cuarón e Carlos Cuarón

Produção: Alfonso Cuarón, Jorge Vergara, Sergio Agüero, David Linde e Amy Kaufman

Montagem: Alfonso Cuarón e Alex Rodríguez

Fotografia: Emmanuel Lubezki

Música: Liza Richardson e Annette Fradera

Arte: Miguel Álvarez

Elenco: Maribel Verdú, Gael García Bernal, Diego Luna, Diana Bracho, Emilio Echeverría, Veronica Langer, Arturo Rios, Martha Aura, Daniel Gimenez Cacho



Título original: *El viaje hacia el mar*

País e ano: Uruguai e Argentina - 2003

Direção: Guillermo Casanova

Roteiro: Guillermo Casanova e Julio César Castro

Produção: Natacha López, Yvonne Ruocco, Jorge Rocca, Martín Papich, Walter Achugar, Welt FILMS

Montagem: Santiago Svirsky

Fotografia: Bárbara Álvarez

Música: Jaime Roos

Arte: Eduardo Lamas

Elenco: Hugo Arana, Julio César Castro, Julio Calcagno, Diego Delgrossi, Héctor Guido, César Troncoso, Aquino, Bruno Musitelli, Varina de Césare



Título original: *Familia rodante*

Título em português: *Família rodante*

País e ano: Argentina, Brasil e Espanha - 2004

Direção: Pablo Trapero

Roteiro: Pablo Trapero

Produção: Hugo Castro Fau, Martina Gusman, Christoph Friedel, Marc Sillam, Douglas Cummins, Pablo Trapero, Donald Ranvaud e Robert Bevan

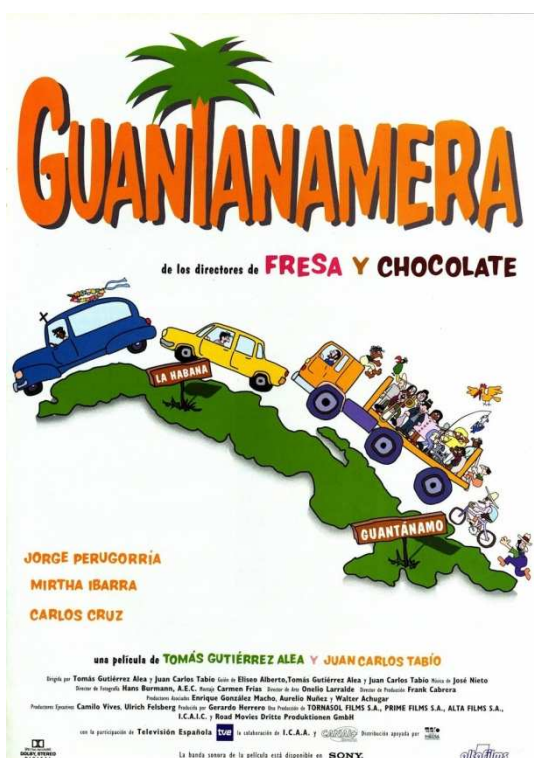
Montagem: Nicolas Goldbart

Fotografia: Guillermo Neto

Música: León Gieco e Martin Grignaschi

Arte: Sergio Hernandez

Elenco: Graciana Chironi, Liliana Capuro, Ruth Dobel, Federico Esquerro, Bernardo Forteza, Laura Glave, Leila Gomez, Nicolas Lopez, Marianela Pedano, Carlos Resta, Raul Viñoles



Título original: *Guanianamera*

País e ano: Cuba, Alemanha e Espanha - 1995

Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío

Roteiro: Tomás Gutierrez Alea, Eliseo Alberto Diego, Juan Carlos Tabío

Produção: Camilo Vives e Gerardo Herrero

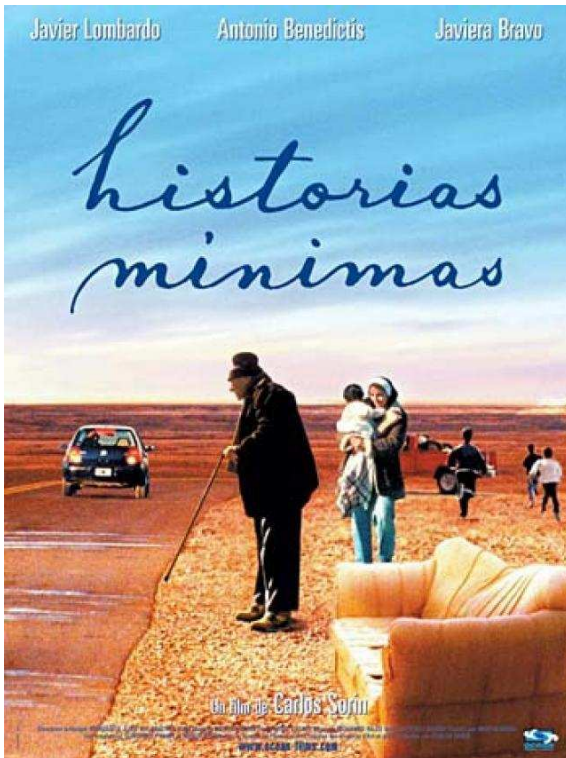
Montagem: Carmen Frías

Fotografia: Hans Burmann

Música: José Nieto e Raúl García

Arte: Onelia Larralde

Elenco: Carlos Cruz, Mirtha Ibarra, Jorge Perogurría, Raúl Eguren, Pedro Fernández, Luis Alberto García, Suset Perez Malberti



Título original: *Historias Mínimas*

Título em português: *Histórias Mínimas*

País e ano: Argentina e Espanha - 2002

Direção: Carlos Sorín

Roteiro: Pablo Solarz

Produção: Martin Bardi

Montagem: Mohamed Rajid

Fotografia: Hugo Colace

Música: Nicolás Sorín

Arte: Margarita Jusid

Elenco: Javier Lombardo, Antonio Benedicti, Javiera Bravo, Mariela Diaz, Enrique Otranto, Maria Rosa Cianferoni



Título original: *Qué tan lejos*

País e ano: Equador - 2006

Direção: Tania Hermida

Roteiro: Tania Hermida

Produção: Mary Palacios, Gervasio Iglesias, Tania Hermida e Paula Parrini

Montagem: Iván Mora

Fotografia: Armadno Salazar

Música: J. José Luzuriaga

Arte: Pedro Cagigal

Elenco: Cecilia Vallejo, Tania Martínez, Fausto Miño, Pancho Aguirre

ANEXO B – Outros Filmes de estrada latino-americanos¹¹⁹

ACACIAS, Las (Argentina/ Espanha, 2011), direção de Pablo Giorgelli
 ALÉM da estrada (Brasil / Uruguai, 2010), direção de Charly Braun
 ALICIA en el País (Chile, 2008), direção de Esteban Larraín
 APATÍA, una película de carretera (Colômbia, 2012), direção de Arturo Ortega
 APOCALIPSUR (Colômbia, 2005), direção de Javier Mejía
 ÁRIDO movie (Brasil, 2005), direção de Lírio Ferreira.
 BEIRA do caminho, À (Brasil, 2012), direção de Breno Silveira
 BUSCA, A (Brasil, 2013), direção de Luciano Moura
 CABALLOS salvajes (Argentina, 1995), direção de Marcelo Piñeyro
 CAMINHO das Nuvens, O (Brasil, 2003), direção de Vicente Amorim
 CAMINO, El (Costa Rica / Nicarágua, 2007), direção de Yshtar Yasin
 CENTRAL do Brasil (Brasil, 1998), direção de Walter Salles
 CÉU de Suely, O (Brasil, 2006), direção de Karim Aïnouz
 COLEGAS (Brasil, 2012), direção de Marcelo Galvão
 CLEOPATRA (Argentina, 2003), direção de Eduardo Mignogna
 CUMBRES (México, 2013), direção de Gabriel Nuncio
 DESERTO feliz (Brasil, 2007), direção de Paulo Caldas
 DÍAS de pesca (Argentina, 2012), direção de Carlos Sorín
 DISTANCIA más larga, La (Venezuela / Espanha, 2013), direção de Claudia Pinto
 DOS hermanos (en un lugar de la noche) (Chile, 2000), direção de Martín Rodríguez
 DOSE violenta de qualquer coisa, Uma (Brasil, 2014), direção de Gustavo Galvão
 EN el último trago (México, 2014), direção de Jack Zagher Kababie
 ESTRADA para Ythaca (Brasil, 2010), direção de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti
 FUGA, a raiva, a dança, a bunda, a boca, a calma, a vida da Mulher Gorila, A (Brasil, 2009), direção de Felipe Bragança e Marina Meliande
 GÜEROS (México, 2014), direção de Alonso Ruizpalacios
 GUAGUA aérea, La (Porto Rico, 1993), direção de Luis Molina Casanova
 HOTEL Atlântico (Brasil, 2009), direção de Suzana Amaral

¹¹⁹ Os filmes selecionados pertencem ao período de 1990 a 2014 – este último, ano de finalização desta pesquisa – e são longas-metragens de ficção. Todos apresentam títulos originais e datas de acordo com o site IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com>. Acesso em 27 de maio de 2014.

JAPÓN (México, 2002), direção de Carlos Reygadas
JUEVES a domingo, De (Chile, 2012), direção de Dominga Sotomayor Castillo
LISTA de espera (Cuba, 2000), direção de Juan Carlos Tabío
MAMÁ (Chile, 2010), direção de Juan Pablo Fernández
NEGOCIO redondo (Chile, 2001), de Ricardo Carrasco
PARAÍSO travel (Colômbia, 2008), direção de Simón Brand
PASEO (Chile, 2010), direção de Sergio Castro San-Martin
PASEO, El (Colômbia, 2010), direção de Harold Trompetero
PATRULLERO, El (México, 1991), direção de Alex Cox
PROFUNDO carmesí (México, 1996), direção de Arturo Ripstein
¿QUIÉN mató a la llamita blanca? (Bolívia, 2007), direção de Rodrigo Bellot
RINCÓN de Darwin (Uruguai, 2013), direção de Diego Fernández Pujol
SIN dejar huella (México, 2000), direção de María Novaro
SOLO dios sabe (México, 2006), direção de Carlos Bolado
TAN de repente (Argentina, 2002), direção de Diego Lerman
TAPETE vermelho (Brasil, 2006), direção de Luiz Alberto Pereira
TAXI para tres (Chile, 2001), direção de Orlando Lübbert
TERRA estrangeira (Brasil, 1996), direção de Daniela Thomas e Walter Salles
ÚLTIMA estrada da praia, A (Brasil, 2010), direção de Fabiano de Souza
ÚLTIMO tren, El (Uruguai, 2002), direção de Diego Arsuaga
UNA novia errante (Argentina, 2007), direção de Ana Katz
UNA sombra ya pronto serás (Argentina, 1994), direção de Héctor Olivera
VIAJE, El (Argentina / França, 1992), direção de Fernando Solanas
VIAJE de Emilio, El (Chile, 2010), direção de Abril Trejo
VIAJE de Teo, El (México, 2008), direção de Walter Doehner
VIAJES del Viento, Los (Colômbia, 2009), direção de Ciro Guerra
VIVA Cuba (Cuba, 2005), direção de Juan Carlos Cremata Malberti e Iraida Malberti
Cabrera
WEEKEND (Chile, 2009), direção de Joaquín Mora

ANEXO C – Músicas

Al outro lado del río – interpretação e composição Jorge Drexler (2004) – *Diários de motocicleta*

Canción de Alcipe – interpretação e composição Carlos Paredes (1996) – *Histórias mínimas*

Chipi chipi – interpretação María Esther Zamora, composição Gabriel Rodriguez (1963) – *Diários de motocicleta*

Cuando pienses en mí – interpretação e composição Héctor Napolitano (1998) – *Qué tan lejos*

Dois – interpretação Lairton dos Teclados, composição Michael Sullivan e Paulo Ricardo (1999) – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Domingo de mañana – interpretação e composição Jaime Ross (2003) – *El viaje hacia el mar*

Esmagando rosas – interpretação Francisco Alves, composição David Nasser e Alcyr Pires Vermelho (1941) – *Cinema, aspirinas e urubus*

Familia rodante – interpretação e composição León Gieco (2004) – *Família rodante*

Forró na gafeira – interpretação Biliu de Campina, composição Rosil Cavalcanti (1989) – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Guajira guantanamera – interpretação José Antonio Rodríguez e Gema Pavei, composição Joseíto Fernandez Díaz (1941) – *Guantanamera*

Mi bandera – interpretação Julio Calcagno, Julio Castro, Diego Delgrossi e César Troncoso, composição José R. Usera e Nicolás Bonom (data desconhecida) – *El viaje hacia el mar*

Morango do Nordeste – interpretação Lairton dos Teclados, composição Walter de Afogados e Fernando Alves (1999) – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Que Rico El Mambo – interpretação e composição de Damasco Pérez Prado (1950) – *Diários de motocicleta*

Serra da Boa Esperança – interpretação Francisco Alves, composição Lamartine Babo (1937) – *Cinema, aspirinas e urubus*

Sonhos – interpretação e composição Peninha (1977) – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Último desejo – interpretação Irandhir Santos, composição Noel Rosa (1938) – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Veneno para dois – interpretação Carmen Miranda, composição João de Barro e Alberto Ribeiro (1938) – *Cinema, aspirinas e urubus*

El cisne blanco – interpretação María Caneda, composição Benito Lauret – *Guantanamera*