UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA - PROLAM

Denise Tavares da Silva

AS VIAGENS DE SALLES, SOLANAS E SARQUÍS: IDENTIDADE EM TRAVESSIAS

São Paulo
2009

Denise Tavares da Silva

AS VIAGENS DE SALLES, SOLANAS E SARQUÍS: IDENTIDADE EM TRAVESSIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Integração da América Latina.

Área de Concentração: Integração da América Latina
Orientador: Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani

São Paulo
2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação

Serviço de Documentação

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVA, Denise Tavares da
As viagens de Salles, Solanas e Sarquís: identidade em travessias

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Integração da América Latina
Área de Concentração: Integração da América Latina
Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

Aprovada em 25 de setembro de 2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani (orient) Instituição: Faculdade de Educação/USP
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo Roberto A. de Menezes Instituição: FFLCH/USP
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcos F. Napolitano De Eugênio Instituição: FFLCH/USP
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcius Freire Instituição: Instituto de Artes/USP
Julgamento: _____Assinatura: _____

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva Instituição: Universidade Federal de São Carlos
Julgamento: _____Assinatura: _____

Ao Delboni, ao Ramon e à Clara – tão amados
À Suzana, à Ciça, à Cybelle e ao Zanotti,
amigos para sempre...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização deste trabalho, em especial,

ao meu orientador, Professor Doutor Afrânio Mendes Catani, pela confiança em mim depositada, pelas críticas e cobranças e, principalmente, pelo afeto, generosidade e a extrema delicadeza, tão presentes em seus gestos, falas e atitudes;

ao José Roberto Delboni, pelo companheirismo demonstrado durante toda a pesquisa, essencial para a realização deste trabalho;

aos meus filhos Ramon e Clara, tão solidários e pacientes em relação às minhas ausências;

aos professores Doutores Március Freire e Eduardo Morettin, pelas críticas pertinentes no exame de qualificação e orientações tão precisas;

aos professores Doutores Ismail Xavier, Roberto Moreira, Zilda Yokoi e Marília Franco que, com suas aulas, foram fundamentais à pesquisa;

às queridas Suzana Resk e Cybelle Tedesco que me incentivaram e apoiaram durante todo o percurso de realização deste trabalho;

aos amigos Alfredo Dias D'Almeida e Vanderlei Mastropaulo, pela atenção e generosidade com que compartilharam, tantas vezes, dúvidas e dificuldades, não raro apontando novaas veredas, nesta geografia ainda em construção, do cinema latino-americano;

ao Samuel Paiva, trilhando caminho próximo de pesquisa e que, prontamente, ofereceu sua colaboração e amizade;

ao Fabián Sancho, pela tranquilidade com que me recebeu e apoio cuidadoso à minha pesquisa, quando estive em Buenos Aires;

à equipe do CINESUR, pelo acesso aos arquivos, em especial aos sobre o filme *El viaje;*

ao Sebastián Sarquís, pela atenção e dados preciosos que me enviou por correio eletrônico, em relação a Nicolás Sarquís e seus filmes;

às minhas irmãs e irmão, Tania, Katia, Magda, Adriana e Fernando, pelo apoio de toda hora e incentivos, sempre;

aos professores e colegas do PROLAM/USP, pelo apoio e incentivo recebidos durante todo o percurso desta pesquisa.

Num mundo em que não há mais o "desconhecido", no qual a distância desapareceu, será que filmes de estrada ainda têm uma razão de ser? Às vezes, quando sou tomado por uma espécie de melancolia, tendo a pensar que a resposta é não. Mas todas as vezes que ligo a televisão e vejo as imagens de um *reality show*, mudo de idéia. Os *reality shows* oferecem ao espectador a ilusão de que eles podem viver experiências através de outras pessoas. O que é vendido é a impressão de que tudo já foi vivido, de que não há mais nada de novo a ser experimentado. Em outras palavras: não saia do seu apartamento, e fique grudado no seu televisor.

O filme de estrada colide frontalmente com essa cultura conformista. Filmes de estrada são um convite para experimentar algo na pele, acima de tudo. Um convite para ir além daquilo que o espectador já viveu. Filmes de estrada são narrativas sobre aquilo que podemos aprender do outro, daqueles que são diferentes de nós mesmos. No mundo que confronta cada vez mais esses ideais, a importância do *road movie* como uma forma de resistência não pode ser menosprezada.

Walter Salles

RESUMO

SILVA, Denise Tavares. As viagens de Salles, Solanas e Sarquís: identidade em travessias. 2009. 238 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2009.

Este projeto analisa quatro filmes da América Latina que têm como ponto comum o fato de estarem centrados em personagens que realizam viagens em seus países de origem (dois filmes) e na América do Sul (outros dois). O objetivo é demarcar nestas obras construídas sob a necessidade do deslocamento, dados constitutivos de identidade e pertencimento a uma dada geografia física e humana. Os que percorrem a América Latina são *Diários de Motocicleta*, dirigido pelo brasileiro Walter Salles e *El viaje – la aventura de ser joven*, do cineasta argentino Fernando Ezequiel "Pino" Solanas. Os que centram suas narrativas em território nacional são *Central do Brasil*, também de Walter Salles, e *Facundo, la sombra del tigre*, do diretor argentino Nicolás Sarquís. O estudo aborda a relação dessas obras com o contexto cultural e político da América Latina dos anos 60, com destaque pontual a Brasil e Argentina, e discute como se apropriam do gênero *road movie.* Defende, ainda, que os quatro expõem e traduzem uma das tensões centrais da pós-modernidade, que é a sua convivência com o universo cultural da chamada modernidade sólida. Tal procedimento deriva principalmente da condição de percorrer a estrada e nela afirmar uma identidade configurada por valores quase sempre idealizados e nostálgicos, formando um conjunto de filmes que expressa a persistência das ficções-nacionais e pan-continentais no cinema contemporâneo de Brasil e Argentina.

Palavras-chave

Cinema latino-americano; Walter Salles; Nicolás Sarquís; Fernando Solanas; *road movie;* identidade

ABSTRACT

SILVA, Denise Tavares. The trips of Salles, Solanas and Sarquís: identity in crossings. 2009. 238 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2009.

This project will analyze four Latin American movies that have in common the fact of being centered in characters that travel around their country of origin (two movies) and South America (two other movies). The objective is to demarcate in these movies, which were built under the need of displacement, relevant information regarding the identity and belonging of a given physical and human geography.The two movies that take place in Latin America are *Diários de Motocicleta*, directed by the Brazilian Walter Salles and *El viaje – la aventura de ser joven,* from the Argentinean filmmaker Fernando Ezequiel "Pino" Solanas. The other two movies that focus their narratives on national territory are *Central do Brasil* also from Walter Salles and *Facundo, la sombra del tigre* from Argentinean director Nicolás Sarquís. The study addresses the relationship of these works with the political and cultural context in Latin America on the 60's, with focus on Brazil and Argentina, and discusses how these movies also appropriate the *road movie* style. It also defends the idea that these movies expose and reflect one of the central tensions of post-modernity, which is its coexistence with the cultural universe called solid modernity. This procedure comes mainly from the condition of riding the road and on it reaffirming an identity shaped by values that are, almost always, idealized and nostalgic, forming a set of films that express the persistency of "national fixation" and pan-continental for Brazil and Argentina's contemporary cinema.

Key-words:

Latin American cinema/movie; Walter Salles; Nicolás Sarquís; Fernando Solanas; road movie; identity

RESUMEN

SILVA, Denise Tavares. Los viajes de Salles, Solanas y Sarquís: identidad en travesias. 2009. 238 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2009.

Este proyecto se propone analizar cuatro películas latinoamericanas que tienen en común el hecho de centrarse en personajes que realizan viajes por sus tierras de origen (dos películas) y por América del Sur (las otras dos). El objetivo del trabajo es demarcar en estas obras, que abordan la necesidad de desplazamiento, datos constitutivos de identidad y pertenencia a un espacio geográfico y social. Los filmes que muestran América Latina son: *Diarios de Motocicleta*, dirigido por el brasileño Walter Salles y *El viaje – la aventura de ser joven*, del cineasta argentino Fernando Ezequiel "Pino" Solanas. Los que centran sus narrativas en territorio nacional son: *Central do Brasil*, también de Walter Salles y *Facundo, La sombra del tigre,* del director argentino Nicolás Sarquís. El estudio aborda la relación de esas obras con el contexto cultural y político de América Latina en los años 60, destacándose puntualmente Brasil y Argentina, y discute al mismo tiempo cómo se inscriben éstas en el género *road movie*. Propone, además, que los cuatro títulos exponen y traducen una de las tensiones centrales de la posmodernidad, a saber: su convivencia con el universo cultural de la llamada "modernidad sólida". Esta relación se da a partir de la condición de viaje en la carretera, lugar donde se afianza una identidad configurada por valores casi siempre idealizados y nostálgicos. En definitiva, las cuatro películas forman un conjunto que expresa la persistencia de las ficciones nacional y panamericana en el cine contemporáneo de Brasil y Argentina.

Palabras-claves:

Cine latinoamericano; Walter Salles; Nicolás Sarquís; Fernando Solanas; *road movie;* identidad.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO..... 13

2.EM BUSCA DE SENTIDO PARA A VIDA 23

2.1 Uma história em comum 24

2.2 Jornadas da Identidade 38

2.2.1. Um caminho por entre metáforas poéticas 38

2.2.2. O *road movie*: o gênero e suas apropriações 43

2.2.3 Sobre os cineastas e seus filmes 51

a) Fernando Ezequiel Solanas, diretor de El viaje 51

b) Nicolás Sarquís, diretor de Facundo, la sombra del tigre 54

c) Walter Salles, diretor de *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta* 56

3. PERCORRER É PERTENCER.....,.. 62

3.1. A construção da viagem 63

3.1.1. Roteiro metodológico da análise 64

3.1.2. Estrutura narrativa e protagonistas 67

3.1.3. Prelúdios: plataformas espaciais e temporais antes da partida 77

3.2. Travessias do pertencimento 109

3.2.1. *Diários de motocicleta*: espaços que modelam o espírito 109

a) Aderência à paisagem natural 109

b) A civilização se impõe 116

c) Da aventura ao drama 122

3.2.2. *El viaje:* espaços que revelam e ensinam 128

a) Trilhas nacionais 128

b) Pelo território latino-americano 137

3.2.3. *Central do Brasil*: espaços que reformam o caráter 148

a) Em direção ao centro 148

b) A consagração da religião e da família 153

3.2.4. *Facundo*: espaços para rever a história 159

a) A vida pela nação 160

b) Um projeto de conciliação nacional 168
3.3. Reminiscências do álbum de viagem 174
3.3.1. Ecos da modernidade sólida 175
3.3.2. Persistência das alegorias nacionais 194

4. CONCLUSÃO 203

REFERÊNCIAS 211

APÊNDICES 228

ANEXOS 231

Anexo 1: El General Quiroga va em coche al muere 231
Anexo 2: La tentación 232
Anexo 3: Mapa da Argentina 234
Anexo 4: Mapa da viagem original de Ernesto e Alberto 235
Anexo 5: Reprodução de página de El Eternauta II 236
Anexo 6: Reprodução da notícia da morte de Facundo Quiroga 237

1 INTRODUÇÃO

Este projeto propõe-se a discutir de que modo quatro filmes, realizados em períodos distintos, em geografias específicas, tendo em comum parte das suas narrativas desenvolvidas na estrada - ou seja, podem ser classificados, *a priori*, como *road movies* -, apresentam a questão do deslocamento e o que este provoca em seus protagonistas, sejam eles inspirados ou não em personagens reais. Também, de que maneira se apropriam do passado, sob a perspectiva de fabulação do futuro e, de certo modo, ressignificação do presente. A proposta é localizar nestes filmes um esforço de se reconhecerem ou se apresentarem como parte de uma determinada história, indo, de certa forma, na contramão de olhares que veem no quadro atual do mundo globalizado, a diluição das fronteiras nacionais e culturais, além da impertinência ou anacronismo de utopias continentais. E, ainda, o quanto colocam - ou não -, o imperativo do contato, o face a face com a geografia física e humana dos lugares percorridos, caracterizando tais movimentos como estratégias de dar sentido à vida.

Lugares que não são quaisquer espaços, mas sim territórios que abrigam um sonho, uma meta, um objeto de desejo: encontrar o pai que partiu – como em *El viaje – la aventura de ser joven*[1] (1992) e *Central do Brasil* (1998); ou se propor uma missão – como em *Facundo, la sombra del Tigre* (1995) e *Diários de Motocicleta* (2004). Por estas conquistas, iniciam-se as jornadas. Nelas, o tom épico, o processo de transformação. E, acima de tudo, a possibilidade de compartilhar (com o público) travessias que acentuam uma situação que a sedução da virtualidade atual tantas vezes mascara: conhecer é tocar cheiros, experimentar sons, tatear sabores. É olhar com o corpo inteiro, permitindo-se um *se conhecer*: quando viajamos partimos em busca do outro para, ao final, encontrarmos a nós mesmos.

[1] Para simplificar e em sintonia a como o filme ficou conhecido, estarei me referindo ao longa como *El viaje.*

No cinema, a combinação de "deslocamentos em busca de algo ou alguém" gerou o *road movie*, gênero cinematográfico apontado como herdeiro direto do *western* norte-americano e que será abordado em um subcapítulo desta tese. Antes, porém, é preciso esclarecer que a escolha das obras que o projeto abarca seguiu uma trajetória, primeiro, de interesse em relação ao filme de estrada e como este existe nas cinematografias brasileiras e argentinas. Tal recorte levou o trabalho ao encontro de um amplo espectro de filmes que exigiram, em seguida, uma nova seleção. Agora, em primeiro plano, além da preferência pessoal, interessou, em especial, as figuras destes protagonistas que são, de algum modo, protótipos de inquietações e tensões em relação à sua localização histórica – Facundo e Che Guevara - ou personagens que revelam um modo particular de apropriação do gênero *road movie*. Também pesou como critério de seleção o histórico de cada um dos filmes, em especial uma significativa notoriedade de mídia e, ainda, a importância das obras no trabalho dos cineastas escolhidos.

Facundo, la sombra del tigre é resultado de um longo esforço de realização do seu diretor Nicolás Sarquís[2]. A iniciativa de viabilizar o filme surgiu em 1973, quando o diretor finalizava seu segundo longa, *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*. Durante pouco mais de dois anos ele e um pequeno grupo integrante do projeto - que já incluía o ator Lito Cruz, convidado para interpretar o personagem principal -, pesquisaram sobre o general Facundo Quiroga. Mas após duas semanas de filmagens o golpe militar de 1976 interrompeu, abruptamente, o trabalho. Sarquís nunca mais viu os negativos desta empreitada que contava com o apoio do então governador da província de La Rioja, Carlos Saúl Menem.

Em 1989, o diretor argentino reencontra o ex-governador para a realização do documentário *Menem, retrato de um hombre*. O contato facilitou a retomada do antigo sonho de fazer *Facundo,* quando o protagonista do seu documentário assumiu a presidência da

[2] As informações referentes ao filme e à carreira de Sarquís foram coletadas em jornais e outros documentos indicados nas referências bibliográficas e, também, de entrevista feita por e-mail a Sebastián Sarquís, filho de Nicolás, produtor executivo de *Facundo*, *la sombra del tigre*.

Argentina. Logo, mais exatamente em 1991, Nicolás Sarquís volta à produção do filme, mantém Lito Cruz no papel principal e tem agora como co-produtores o Instituto Nacional de Cinema e Artes Visuais (INC), Fundação Argentina Audiovisual (Fuarda), Secretaria de Cultura da Nação, ATC e capitais privados. As filmagens também serviram de base para uma minisérie de cinco capítulos, em função da coparceria com o canal televisivo, que foi ao ar cinco meses após a estréia de *Facundo* nos cinemas argentinos, ocorrida em fevereiro de 1995. A versão cinematográfica tem três horas e vinte de duração.

Não menos atribulada foi à produção de *El viaje*, de Fernando Solanas. As opções políticas do diretor perpassam a trajetória do filme, desde a concepção até a finalização, que foi bastante prejudicada com o fato do cineasta sofrer um atentado em 22 de maio de 1991, que o deixou imóvel durante meses. Antes disso, as locações selecionadas a partir de 1988, em quatro viagens de pré-produção realizadas por Solanas e sua "inseparável" (definição dele) *handycam*, acabaram contribuindo para a configuração de um projeto muito mais complicado do que havia sido imaginado inicialmente. Em 16 semanas de filmagens, primeiro a equipe enfrentou uma terrível nevasca na Terra do Fogo, que sepultou dois caminhões da produção onde estavam cenografia, película, figurinos e câmeras. Depois, uma epidemia de cólera no Peru e, ainda, os choques econômicos baixados no Brasil e na Argentina, ocorridos em meio às filmagens, que dobraram os custos da produção (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, 1993).

Comparadas às dificuldades enfrentadas pelos argentinos, *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta* podem ser considerados filmes realizados em condições menos adversas, apesar de ambos serem resultado de produções complexas, com equipes numerosas, diversidade de locações e muitas sequências externas. Com orçamento bem acima da média do padrão brasileiro (U$ 2,9 milhões), *Central do Brasil*, terceiro longa-metragem de Walter

Salles, é assumido claramente pelo diretor como fruto de sua busca por um outro país[3]. Já *Diários de Motocicleta* foi um projeto iniciado em 1999 quando Walter Salles foi convidado por Robert Redford, um dos produtores do filme, para dirigi-lo. Segundo Salles, foram dois anos de pesquisa, que incluíram viagens à Argentina, Chile, Peru e Cuba para definir locações. O diretor também entrevistou Alberto Granado, então com 80 anos (1999) e conversou com a família de Che Guevara. Falado em espanhol – uma das exigências de Salles –, o filme conta com atores de diferentes países da América Latina.

Outros aspectos, além dos já destacados, foram decisivos para a escolha destes dois filmes de Salles integrarem o *corpus* da pesquisa. Desde *Socorro Nobre* (1995), curta-metragem que conheci quando desenvolvia minha dissertação de Mestrado, acompanho a produção do diretor brasileiro. A importância do cineasta para o cinema recente do país traduziu-se, entre outros fatos, na repercussão de seus filmes na mídia, mesmo quando ainda em produção. Se fruto direto ou parcialmente favorecido por tais circunstâncias, o fato é que o longa de Salles, premiado em Berlim[4], é uma das maiores bilheterias do cinema nacional recente. Filme de estrada, explicita a postura do diretor em relação às potencialidades positivas do gênero - reafirmadas, depois, em sua escolha de levar às telas uma das viagens do jovem Che Guevara pela América Latina. Viagem assumida por seu protagonista como de autoconhecimento e de descobertas que o transformariam para sempre.

Distância da história própria justamente para encontrar a própria história, em outra clivagem. Em *El viaje*, o personagem Martín, um anônimo adolescente entre a multidão, inicia sua odisséia pessoal em busca do pai, assim como acontece com o garoto Josué, de *Central do Brasil*. No entanto, enquanto a viagem de Martín permite encontro alegórico com uma América Latina massacrada (no filme) pelo atual discurso neoliberal, que significa a negação da identidade do continente segundo Solanas, a viagem do garoto brasileiro é o

[3] Retomarei o contexto de produção dos filmes e dos diretores no subcapítulo 2.2.3.
[4] Melhor filme e melhor atriz para Fernanda Montenegro, no Festival de Berlim de 1998.

reencontro com um passado que se faz presente com suas mazelas e desolamentos, em uma das partes "esquecidas" do país, a região nordeste.

Reencontro com sua história e a do seu país também faz o general Juan Facundo Quiroga, no filme de Nicolás Sarquís. Sua viagem é uma missão, mas uma missão, digamos, profissional: vai ao norte da Argentina para solucionar um conflito que está acontecendo entre as províncias de Salta e Tucumán. E é neste trajeto que sua memória é acionada. Uma memória que cruza o seu percurso pessoal com o do seu país. O passado explica o presente, enquanto em *Diários de Motocicleta* o presente do filme – passado para o espectador – abre, no mínimo, perspectivas para se compreender o futuro do personagem Che. Um projeto que inclui as inquietações do cineasta (naquele momento, pelo menos), que quis compartilhá-las com o público: Salles, segundo diversas declarações à imprensa, destaca que as filmagens o levaram a descobrir um continente que lhe era desconhecido, e que reconhecia, agora, como um território rico, múltiplo, ao qual pretendia integrar-se.

As possibilidades de cotejo entre os filmes na busca por similitudes não se sobrepõem ou não excluem as diferenças existentes entre eles. Ao contrário, é possível, através da análise, demarcar opções estéticas específicas de cada obra, contextos de produções e interpretações que os filmes, objetos da cultura que são, sempre permitem - sem que tal metodologia de pesquisa implique em pretensões maiores do que já foi colocado anteriormente.

Comecei, portanto, o trabalho, localizando os filmes nas cinematografias a que se assumem e segui o rastro, refazendo, de certo modo, trajetos já percorridos por outros autores. Nesta vereda, considerei importante recuperar a ideia da existência de um cinema latino-americano gestada nos anos 1960 e em quais circunstâncias ela ocorre, construindo uma das margens do projeto, mesmo que rarefeita e contextual, sem a ambição de estudo vertical. Aqui, as reflexões de Fernando Solanas e Octavio Getino, reunidas às discussões sobre o

Cinema Novo brasileiro, além dos autores que se debruçaram sobre o significado do nacional, de terceiro mundo e da identidade latino-americana, foram apontadas rapidamente para que a estrutura da tese ganhasse nitidez e estão colocadas no subcapítulo 2.1.

Como trilhas amplas que são, afunilei-as, ao mesmo tempo em que as somei a outros caminhos. Um deles é a questão da identidade no contexto pós-moderno e na sua relação com o *road movie*, que integram o subcapítulo 2.2. O debate em torno da caracterização do *road movie* se dá destacando a abordagem proposta por Walter Moser em perspectiva que o concebe como gênero que é "parte de uma constelação histórica que viu um veículo e uma mídia produzir um impacto cultural sincrônico" (MOSER, 2008, p.7). Além disso, recupera, mesmo que rapidamente, autores que têm se debruçado sobre a gênese, apropriações e dificuldades de se construir margens deste gênero cujas "regras", dada a imensa e variada produção, não são tão simples de delimitar. Esta discussão foi considerada relevante para o trabalho porque desde o início da pesquisa eu cogitava que a perspectiva de apropriação do *road movie* pelos diretores aqui trabalhados, deslocava seus filmes da matriz eurocêntrica[5].

Para construir essa abordagem e para analisar as narrativas que são, em princípio, conduzidas pelos protagonistas, o projeto pretendeu dar conta do que aponta estabelecendo procedimentos que não se apresentam como digressões e sim estão no *corpus* dos filmes, objetos e fontes que são da pesquisa. Principalmente porque entendo estas obras como estreitamente vinculadas a uma determinada realidade, tanto como representações do presente quanto como filmes que se sustentam, a mais ou a menos, em expectativas de serem, também, "alimentos" da ainda utópica transformação social, via consolidação da identidade e do pertencimento.

Em relação à análise fílmica, base do capítulo 3 da tese, ressalte-se, como dito anteriormente, que considero os filmes como os espaços privilegiados (mas não exclusivos)

[5] Conforme a delimita Shohat; Stam (2006), ou seja, como expressão de um projeto moderno de ocidentalização mundial construído a partir da Europa e Estados Unidos. A mesma perspectiva tem Paiva (2008). Voltarei ao tema no subcapítulo sobre o gênero *road movie*.

para suas próprias análises. Ou seja - como demonstra Ismail Xavier quando aponta a distinção entre fábula e trama (2003b) -, considero o que "surge" de cada filme como narrativa a ser estudada. Constitutiva do projeto, a análise desvela procedimento que reconhece na obra o que pode ser (também) debatido, sistematizado. E, para além deste reconhecimento, escolhi diretores que coadunam um propósito comum – mesmo que com graus diferenciados – de oposição ou de rompimento com um modelo social que os motivou ao confronto. Motivação que determina suas obras ou, no mínimo, as perpassa – algo que é abordado, transversalmente, neste trabalho.

A pesquisa também inclui, referencialmente, o cinema clássico, em perspectiva que não propõe aprofundamento ou debate. Modelo vencedor no processo de produção industrial do cinema, a estrutura clássica se impôs e permeia muito das produções que podem ser classificadas como "cinema moderno". Esta, aliás, discussão presente em muitas cinematografias que tentam se viabilizar, mantendo uma identidade nacional ou continental, mesmo em tempos de coproduções internacionais que impõem, por exemplo, a língua inglesa para os filmes[6]. Destaco aqui, em função dos objetivos deste trabalho, a contribuição da disciplina "A estrutura do cinema clássico", ministrada pelo Prof. Dr. Roberto Moreira na Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

Outras teorias, autores e realizadores diretamente relacionados aos conceitos assumidos como esteios que sustentam as reflexões deste projeto foram considerados. Isto porque, não é possível se debruçar sobre estes filmes sem a compreensão ou posicionamento em relação à diversidade do tecido que os envolvem e do qual são parte – a sociedade contemporânea. Por isso, a questão da identidade, já colocada, em diálogo com Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Fredric Jameson.

No entanto, algumas ressalvas.

---

[6] Com citado anteriormente, Walter Salles eixigiu a língua espanhola para *Diários de Motocicleta*, argumentando, entre outros, questões de identidade. Exemplo oposto – e indicado como um dos fatores do fiasco da adaptação – é a versão dirigida por Mike Newell de *O Amor nos Tempos do Cólera* (2007).

Na problematização proposta por David Bordwell em "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (In: RAMOS, F., 2005), os estudos acadêmicos de cinema, além de recentes (datam de meados dos anos 1960 e ganham respeitabilidade a partir do início dos anos 1970), ressentem-se de buscar abrigo em "marcos teóricos que têm como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem, da psique" que são, para ele, "a teoria da posição-subjetiva e o culturalismo". Ambas designadas por Bordwell como "grandes teorias" que, entre outras críticas do autor, horizontalizam a investigação, transformando diversas vezes o objeto investigado, o cinema, em justificadores destas teorias. Em contraponto a estes dois grandes caminhos de pesquisa, Bordwell aponta o que classifica como pesquisas "nível-médio" que, "por serem guiadas por problemas e não por doutrinas, permitem aos pesquisadores a possibilidade de combinar esferas tradicionalmente distintas de investigação" (*op.cit*., p. 68).

Ao se defrontar com a questão descrita no parágrafo anterior, este trabalho, inserido na linha de pesquisa "Comunicação e Cultura" do Programa de Pós-graduação de Integração Latino-Americano, PROLAM, assumiu como um de seus desafios, não se prender à armadilha de construir diálogos seguindo o fio desta infinita "linha de horizonte" em que se transformou tanto a "comunicação" como a "cultura". Por outro lado, era preciso que a necessária distância não significasse ignorar a plataforma que sustenta o "Programa" que, sem dúvida, tem como perspectiva também, digressões ou possibilidades de combinações e, ainda, pontos de partida que podem, sim, impelir à necessidade de recorrências justamente "às grandes teorias", em especial, à do culturalismo.

Não bastassem tais conflitos, o fato é que as inquietações que motivaram o projeto não se acomodaram linearmente e, com clareza, na vida desta pesquisadora. Ao contrário, há uma convulsão de interrogações e buscas que a trajetória acadêmica e profissional confirma. Assim, delimitar os eixos que dirigem esta tese nunca foi muito simples. A solução

encontrada foi dividir o texto em capítulos que concentram os blocos da abordagem. Uma, inspirada na vitalidade que reconheço neste "Programa" que tem como objetivo legitimar uma relação que posso, metaforicamente, colocar como reconhecimento de elos, pontes, que a "história oficial" encobre, embaralha, ignora, e que podem tecer, ainda que sujeita a vários esgarçamentos e com permanente necessidade de novas suturas, o que chamamos de identidade latino-americana. E outra, configurada em sintonia com minha formação que reconhece na análise fílmica a construção da especificidade do campo cinematográfico, sobre o qual há uma intenção de contribuição.

Sob, então, o reconhecimento dessas possibilidades que são percurso e meta para quem se abriga no PROLAM, construiu-se uma metodologia que dialoga também com a história, comunicação e cultura, em procedimento que incorpora embates que permeiam o cinema. Por isso, ao reconhecer estes confrontos, digamos, "entrópicos", recupero, como já colocado, o contexto do cinema latino-americano nos anos 60, entendendo-o como referência para os filmes aqui analisados. E, também, para não escapar da discussão que tem como mote colocar as cinematografias brasileiras e argentinas como "as que se retomam". Nesta perspectiva, destaco a disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani que, se não diretamente ligada ao tema da pesquisa, foi bastante generosa na abordagem da conjuntura política e cultural dos anos 60 a 90 na Argentina e Brasil, contribuição importante para o aspecto aqui apontado.

Enfim, o que se pretendeu foi perceber estes filmes como parte de propostas que localizam na mobilidade, no deslocamento de personagens e na apresentação de um determinado espaço nacional e continental, a possibilidade de compreender um pouco mais a história, a cultura e a política dos territórios em que cada uma das películas se debruça. E, quais diálogos estabelecem com a cinematografia de que são originários, já que as reconhecemos como ainda titubeantes, experimentando trilhas que lhes garantam

sobrevivência. Neste sentido, os quatro filmes aqui trabalhados estabelecem uma espécie de vínculo entre si, enquanto obras que percorrem os caminhos internos dos seus países – *Central do Brasil* e *Facundo, la sombra del tigre* – e do continente – *El viaje* e *Diários de Motocicleta* – pontuando geografias, recuperando memórias e histórias, mas sempre falando, também, do presente.

Tendo como norte as questões descritas, estabeleci possíveis relações, cruzamentos e comparações entre obras e realizadores, entre percursos e encontros, entre passado e presente, de modo que as viagens realizadas viessem à tona como narrativas que fazem destes personagens, possíveis referências para o debate sobre a identidade e a representação cinematográfica - de onde são, por onde passam. E, desta forma, creio, talvez seja possível este trabalho ser mais um desenho que flutue acima dos filmes sem com eles perder os vínculos, numa espécie de projeção espectral que apresente um duplo estado físico: espelho, por relativa nitidez e, ao mesmo tempo, tecido transparente, onde se possa entrever um caminho consistente – o que entendo ser a contribuição possível desta tese aos estudos de cinema e ao projeto que gestou o PROLAM.

2 EM BUSCA DE SENTIDO PARA A VIDA

As nacionalidades, na América Latina, não se viabilizaram facilmente. Nos mais de 500 anos de história do continente descoberto (invadido) por portugueses e espanhóis, massacre e espoliação deram o tom. História construída sobre ruínas de civilizações dizimadas, sonhou-se unificada algumas vezes, criando seus heróis utópicos, apresentados e abraçados até hoje. Inclusive pelo cinema que se debruçou sobre esse percurso para negar o que testemunhava, como lembra Avellar, citando Birri (AVELLAR, 1995, p. 34). Fez isso, com afinco, nos anos 1960, quando viveu seu, talvez, período mais fértil em termos de repensar-se enquanto "continente" e em relação ao cinema que conseguia desenvolver em território à margem, definido à época como pertencente ao *Terceiro Mundo*, como o batizou o jornalista Alfred Sauvey, nos anos 1950, em analogia ao "terceiro estado" da Revolução Francesa (STAM, 2001).

Para estabelecer tal recorte parto do pressuposto que é com este momento que os filmes aqui trabalhados dialogam, na medida em que se colocam em busca de um sentido para a vida – um sentido para o cinema que realizam, o que trato no primeiro subcapítulo desta seção. Em seguida, em **Jornadas da Identidade**, procurei abordar três eixos que considero constitutivos do conceito, conforme as pretensões desta pesquisa. Primeiro, os seus aspectos contraditórios atuais, advindos do que muitos autores chamam de "crise de identidade" e, em seguida, como esta discussão, de certo modo, atravessa o *road movie* (sem deixar de colocar outros pontos de vista, mais preocupados em encontrar aspectos que deem conta do que seja o filme de estrada). O destaque ao gênero se baseia na percepção de que tanto as regras e normas que o configuram como a flexibilidade com que se constitui, permitiram apropriações que abrem fissuras interessantes para a análise dos filmes aqui trabalhados. Por último, neste

capítulo, procuro localizar brevemente os cineastas, destacando aspectos biográficos considerados relevantes para a tese.

2.1. Uma história em comum

A PONTE
Entre instante e instante,
entre eu sou e tu és,
a palavra ponte.

Entras em ti mesma
Ao entrar nela:
como um anel
o mundo fecha-se.

De uma margem à outra
Há sempre um corpo que se estende,
Um arco-íris.

Eu dormirei sob os seus arcos.
(Octavio Paz)

A idéia de valorização do nacional é pendular na trajetória da América Latina. Ganhou fôlego, em especial, no início dos anos 1950 (e se estendeu por toda a década seguinte), quando ressoava sob a história todo o esforço de reconstrução do pós-guerra mundial. Nesse período, como se sabe[7], balizava a perspectiva de progresso para boa parte do continente latino-americano[8], tudo o que poderia ser acomodado em "nacional". Conceito que tinha como companheiros de jornada a militância política, o populismo de esquerda e o combate ao imperialismo norte-americano, histórico nesta parte do mundo para diversos grupos políticos que podem ser enquadrados, genericamente, como "esquerda".

---

[7] A bibliografia sobre este tema é extensa. Entre outros, destaco aqui ORTIZ, Renato, em especial **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**; BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita de **Cinema – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**; RAMOS, José Mário Ortiz, de **Cinema, Estado e Lutas Culturais**; XAVIER, Ismail, em especial **Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome** e, também **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Ainda, AVELLAR, José Carlos, de **A Ponte Clandestina**; GETINO, Octavio, de **Cine Argentino – entre lo posible y lo deseable**.

[8] Esclareço que optei por trabalhar com o termo "continente latino-americano", (e não território latino-americano), considerando os países da América do Sul e Central que falam português e espanhol, por entender que tal definição se aplica aos propósitos deste trabalho, em detrimento à definição de continente estabelecida pela Geografia, da divisão do planeta em cinco (ou seis) continentes.

O cinema participou deste projeto ao viabilizar uma produção que se apresentava essencial para reverter a situação de "recolonização" dos países do continente, ação creditada principalmente aos Estados Unidos da América, conforme avaliavam os realizadores da época. Na Argentina, dos cineastas de "esquerda", destaco a *Escuela Documental de Santa Fé* e o *Grupo Cine Liberación*, pela relação direta que têm com os cineastas aqui focados.

A primeira, *Santa Fé*, surge a partir do *Instituto de Cinematografia de La Universidad Nacional del Litoral*, criado por Fernando Birri em 1956 (que o dirigiu até 1962). Referência para o documentário latino-americano, além de um dos fundamentais canais de diálogo com o cinema neorrealista italiano, a *Escuela* somava-se, segundo Octavio Getino (2005), à busca argentina por uma fisionomia nacional. "Esta idea (criar o Instituto) nace em medio de uma cinematografia em desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar um objetivo y um método. Este objetivo era uma cinematografia realista. Este método, una formación teórico-práctica" (BIRRI, 2008, p.27). Um dos alunos do Instituto foi Nicolás Sarquís, que ali ingressou em 1962, ainda em tempo de ter Birri como professor.

Já o *Grupo Cine Liberación* foi gestado em Buenos Aires tendo, entre seus integrantes, Octavio Getino e Fernando Solanas. Das atividades que desenvolveu, repercutiu para além das fronteiras do país o documento intitulado *Primera Declaracion del Grupo Cine Liberación* idealizado para acompanhar as projeções de *La hora de los hornos*, documentário realizado por Getino e Solanas, considerado marco para o gênero. Entre outras afirmações, o documento, dizia:

> ...No hay em América latina espacio ni para la expectación ni para la inocência. Uma y outra son solo formas de complicidad com el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorvida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema...(SOLANAS; GETINO, 1973, p.9).

A data deste documento é maio de 68 e creditava ao filme não ser apenas uma película e sim um ato para a libertação. Apresentado como obra inconclusa e aberto ao diálogo com os companheiros revolucionários, o documentário chegou a Pesaro, na Itália, para a *IV Mostra Internacional do Cinema Novo*, já marcado pelas respostas de Solanas a um questionário elaborado pelos organizadores do encontro. Entre outras questões, os realizadores da *Mostra* inquiriam os cineastas participantes sobre como avaliavam o cinema do seu país e as próprias trajetórias cinematográficas.

Em suas respostas, Solanas foi generoso ao apresentar os princípios que norteavam o *Grupo Cine Liberación*. Deixou claro as divergências com cineastas argentinos e indicou as matrizes do cinema que fazia e pretendia continuar fazendo. Destacou como norte para suas posições políticas o médico argelino Frantz Fanon, autor de *Os Condenados da Terra* e também, aqueles que considerava formadores da sua pátria: Mariano Moreno, San Martín e a nova geração da esquerda nacional. Na mesma entrevista confessava-se admirador de Godard e interessado nos filmes cubanos e em Glauber Rocha, de quem havia assistido *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Tanto a iniciativa da *Escuela Documental de Santa F*é quanto a formação do *Grupo Cine Liberación*[9] inscrevem-se na história cultural da Argentina, assentados em uma trilha iniciada com a eleição do coronel Juan Domingo Perón, em 1946. O novo presidente, entre outras medidas, procurou reverter a situação de decadência em que se encontrava o cinema nacional, depois de quase 15 anos de hegemonia entre os países de língua hispânica da América Latina. A crise, acentuada em 1943, decorreu, entre outros fatores, da redução drástica de fornecimento, pelos Estados Unidos, de celulóide à Argentina, enquanto mantinha e ampliava o envio deste material para o México[10].

---

[9] Ver D´Almeida (2008), em uma abordagem que privilegiou a produção documentária dos dois grupos.

[10] A decisão norte-americana foi fruto da declaração de neutralidade da Argentina, estipulada em 1939, e mantida mesmo depois de os Estados Unidos ingressarem na guerra. A retaliação inverteu de forma evidente a posição entre o México e a Argentina, em termos de produção cinematográfica. Se até 1941 os dois países realizaram praticamente o mesmo número de

A dificuldade em relação à matéria-prima não impediu que o clima otimista, provocado com a subida de Perón à Presidência, resultasse na criação de uma nova geração de cineastas, formada pela atuação política e em cineclubes. Uma geração que se expressava em publicações especializadas - tais como as revistas *Gente de Cine*, de 1951 e *Cuadernos de Cine*, de 1954 -, questionando os moldes clássicos de produção e circulação de cinema no país.

O fim do governo Perón, que durou dez anos, alterou este cenário. Antes de ser deposto o presidente tentou um projeto de conciliação, em setembro de 1955. Não deu certo. Três meses antes, Perón já havia convivido com o poder de fogo de seus inimigos. Em 15 de junho, lideradas principalmente pela Marinha, as Forças Armadas Argentinas bombardearam a famosa *Plaza de Mayo*, em Buenos Aires, que estava repleta de manifestantes peronistas, em defesa do governo. Ao final, foram contabilizados mais de 300 mortes e cerca de 800 feridos. Em 31 de agosto do mesmo ano o presidente expõe aos peronistas, na mesma *Plaza de Mayo*, a retórica da sua renúncia: a tentativa de acordo fracassara (ROMERO, 2006).

Envolvidos profundamente neste processo os cineastas argentinos se dividiram. Parte comemorou o fim do governo "totalitário" de Perón e saudou a *Revolução Libertadora* impetrada pelos militares golpistas. Liberdade e democracia eram as bandeiras desfraldadas pelos golpistas, mas logo o novo governo iniciou uma política de repressão às bases do peronismo. Intervenções, fechamento de sindicatos e perseguição política são as marcas desses anos. O que acentuou a divisão interna do país e colocou, do mesmo lado, intelectuais e cineastas alinhados à resistência, facilitando a idealização do período peronista em posicionamento que descartava possíveis críticas às contradições do coronel proscrito.

A empreitada dos militares não durou muito. Em 1958, novo processo eleitoral leva Arturo Frondizi, da União Cívica Radical, à Presidência da República. Sua eleição era

---

filmes, em 1945 a Argentina só conseguiu produzir 23 enquanto o México saltava para 64. Cinco anos depois, a produção era de 56 filmes para a Argentina enquanto os mexicanos contabilizavam 125 obras (GETINO, *op. cit.*, p. 35).

resultado de uma manobra complexa. Combatente do peronismo, Frondizi carregava uma trajetória de esquerda, o que facilitou o engajamento desta e de outras forças progressivas do país, à sua eleição. Além disso, audaciosamente negociou com Perón apoio eleitoral e chegou ao governo com mais de 4 milhões de votos.

Com um estilo próprio de governar Frondizi acentuou as fendas políticas do país. Enquanto continuava parte das propostas do governo de Perón, mantinha-o proscrito. O que não impediu que os militares desconfiassem do presidente e o pressionassem continuamente. Em especial quando, em 1961, os Estados Unidos exigem adesão ao boicote a Cuba, nesse momento já próxima do bloco socialista. Frondizi, que tinha comemorado junto com democratas e liberais o triunfo de Fidel em 1959, não adere à política norte-americana. Prático, considerava importante manter relativa liberdade tendo na mira possibilidade de acordos internacionais que a existência da Ilha proporcionava (ROMERO, *op.cit.*).

A bravura de Frondizi acabou rapidamente. O acordo que faz com o presidente brasileiro Jânio Quadros, em abril de 1961 e o encontro com o então Ministro das Relações Exteriores de Cuba, Ernesto Che Guevara, provoca dura reação dos militares. Diante da pressão, o presidente argentino mais uma vez cede e rompe relações com Cuba. Internamente, algumas forças de esquerda se mexem, impulsionadas por uma ponte solidária à Ilha. O peronismo continuava proibido oficialmente, mas as eleições para governadores de províncias, ocorridas no início de 1962, confirmam sua força. Resultado considerado inadmissível àqueles que em 1955 firmaram um pacto de exclusão de Domingos Perón. Entre eles, Frondizi. Que é deposto pelos militares em 28 de março de 1962. Seu substituto é o presidente do Senado, José Maria Guido.

A conjuntura complexa da Argentina, embolada pela figura emblemática de Juan Domingos Perón, assombra, até hoje, quem foi forjado nesse caldeirão. Algumas unanimidades desse período, no entanto, permanecem, mesmo que parcialmente. O apoio a

Cuba, naquele momento e nos anos seguintes, marcou a trajetória de Fernando Birri e os cineastas formados pela *Escuela de Santa Fé*. A valorização das riquezas nacionais e a luta anti-imperialista promovidas por Perón estão presentes nos propósitos e obras do *Grupo Cine Liberación.*

Não menos complexa é a situação política brasileira, atravessada por projetos que buscavam acelerar a inclusão do país no panteão das nações desenvolvidas sem, no entanto, enfrentar as estruturas que o mantinham aprisionado ao chamado "Terceiro Mundo". O mais estridente - nesse recorte histórico bastante sintético - é o "desenvolvimentismo" que ecoa do slogan "50 anos em 5", de Juscelino Kubitschek, e escancara as portas do Brasil aos grandes da indústria automobilística estrangeira. Depois vem Jânio Quadros, experiência populista meteórica graças à renúncia e, em seguida, João Goulart e seu reformismo progressista interrompido pelo Golpe Militar de 1964, que durou longos 21 anos. Um percurso histórico que, em diversos momentos pode ser pareado ao da Argentina e que, em termos de cinema, guarda distâncias e proximidades.

Quanto à diferença, a mais significativa é o Brasil nunca ter sido um grande produtor e também exportador de filmes para a América Latina, como aconteceu com a Argentina entre os anos 1930 e 1943, período apontado como o auge dessa cinematografia, conforme Getino (op.cit). E se Getúlio Vargas pode ser colocado em paralelo a Perón[11] o fato é que a comparação entre a força do peronismo e do getulismo aponta níveis distintos de significação para cada país, no decorrer do tempo.

No entanto, olhando para os anos 1960, há no Brasil o "Cinema Novo"[12] que cria pontes com o cinema latino-americano e é fabulado, principalmente, por manifestos, textos e

---

[11] Ver, especialmente, **Brasil em Tempos de Cinema** (BERNARDET, 1967), em "A Presença do Passado".

[12] A bibliografia sobre este período do cinema brasileiro é imensa o que configura este momento como mais um marco fundador da nossa cinematografia, em que pese a importância dos que o antecedem. O mais significativo de todos, sem dúvida, é Humberto Mauro, sobre quem me debrucei na minha dissertação "Longa vida ao curta", em função da importância deste cineasta para o curta-metragem nacional, quando esteve no INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo). Já sobre o Cinema Novo, são referências os textos, entre outros, de Ismail Xavier, de Raquel Gerber, Alexy Vianna, além de Glauber Rocha.

filmes de Glauber Rocha e outros cineastas, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman.

> A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de se fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns (ROCHA apud AVELLAR, 1995, p. 31).

Supera, mas não exclui o outro ponto comum: a onda nacional-desenvolvimentista que teve peso especial no Brasil, Argentina e Chile. Uma conjuntura política que, somada à revolução cubana, mobilizou a classe média e se traduziu em relativa renovação nas diversas áreas da cultura (PARANAGUÁ, 1984), incluindo o cinema, já respirando a influência do neorrealismo italiano e oxigenado por iniciativas que ligam o meio universitário à circulação dos filmes, via cineclubes e associações.

Tal recorte, de uma cinematografia muito mais ampla[13], interessa a essa pesquisa porque ela se debruça sobre seu rastro. Isto é, interessa a produção cinematográfica que se propôs, em determinado momento, constituir-se alternativa à situação de hegemonia do cinema norte-americano, tanto em termos de realização como de distribuição dos filmes, pois desde esta época o circuito comercial apresentava-se sob a hegemonia das *majors*. Uma estratégia que colocou a questão nacional no centro das propostas, ao mesmo tempo que, com esse movimento, mantinha a ideia de uma "fraternidade latino-americana".

> Na América Latina, o Cinema Novo brasileiro, o "Terceiro Cinema" argentino e o cinema pós-revolucionário cubano dos anos 1960 tomaram o destino nacional como tema central. A preocupação com as questões sociais – tais como a pobreza, a exploração do trabalho, as oligarquias e a dominação estrangeira – trouxe um novo ponto de vista sobre a história moderna, oposto à perspectiva eurocêntrica geralmente veiculada pelos cinemas europeu e norte-americano (XAVIER. In: RAMOS, F., 2005, p.371).

---

[13] Vale esclarecer que a abordagem deste trabalho, apesar de em vários momentos citar, genericamente, filmes dos anos 1960 e 1970, estará se referindo sempre a produção que é reconhecida como "Cinema Novo", no Brasil e "Nuevo Cinema", no caso Argentino. Apesar de reconhecer a importância do "Cinema Marginal" para a produção brasileira e mesmo de outros cineastas que não se enquadraram em nenhum destes dois "cinemas" ou, ainda, do papel dos produtores na realização de filmes que tiveram maior público (Ver RAMOS, J. 2004) o foco justifica-se por serem os "Cinema Novo" e o "Nuevo Cinema" as referências mais significativas para os filmes que trabalho.

Esse novo caminho diferenciado do modelo predominante (comercial) se concretizou não só nos filmes realizados, mas em festivais, encontros, conferências, debates. Eventos reproduzidos, quase sempre, em publicações que destacavam iniciativas e análises que reconheciam confluências, muito mais do que diferenças, entre o cinema do continente:

> Acho que há um ponto comum entre o cinema que começamos a fazer e o cinema que na América Latina de modo geral se começou a fazer na década de sessenta, ou seja, que esse cinema partiu de uma vontade documental. Eu não diria exatamente do cinema-documentário, mas de uma vontade documental, de uma vontade de utilizar a câmera como um modo de ao mesmo tempo aprender a ver a realidade e aprender a construir uma imagem dessa realidade que estávamos vendo (AVELLAR, 1986, p.62).

A duplicidade de intenção que relata Avellar é similar à ação que é um dos esteios dos filmes de viagem aqui destacados: o contato, o face a face com a realidade "desconhecida" - descobri-la ao mesmo tempo, que a põe em descoberto. Na contemplação externa, a possibilidade de dar visibilidade ao que encobre as articulações do externo e do interno. Em outras palavras ver é ver-se; conhecer é conhecer-se. Uma lógica que alça ao primeiro plano, também, as origens. Origens que podem ser traduzidas no discurso da busca do pai, como fazem Martín Nunca, em *El viaje* e Josué, em *Central do Brasil*. Ou localizada na narrativa pelo destaque dado à história negligenciada ou desqualificada nas versões oficiais quanto à sua importância na formação e identidade do país ou continente. Como sugere Ernesto Guevara, referente à civilização inca, em um monólogo que inclui seu desencanto com o mundo em que vive, no filme *Diários de Motocicleta*, ou Facundo, personagem crepuscular no filme de Sarquís, vasculhando seus próprios feitos e o papel que teve na construção ou destruição do seu país.

No entanto, para além destas origens ou sob elas, subsiste, ou persiste, o reconhecimento de que nos filmes de estrada os protagonistas de jornadas construídas em torno de uma articulação narrativa que tem sua coerência interna (pois se assim não ocorresse

estes filmes não se sustentariam enquanto obras autônomas, expressões concretas da produção cinematográfica), estão inscritos em determinada geografia e história. Sejam eles personagens ficcionais ou inspirados em biografias reais. Sejam esta geografia e história limitadas por linhas que definem um país ou sugerem um território nem sempre nítido na memória, mas reconhecidamente, possível. Nessa perspectiva não deixa de ser razoavelmente simples para o cinema reconstruir os percursos que, no cotidiano, especialmente no Brasil, são tão distantes do senso comum, que coloca a diferença da língua acima da possibilidade de pertencimento ao continente latino.

Mas voltemos um pouco à história para completar o que seria a nossa história comum. Em síntese, é dizer que o continente latino viveu sob a expansão imperialista do capitalismo norte-americano por todo o século XX, como já alertava José Martí na Primeira Conferência Panamericana, realizada em 1889. Uma intervenção que nos deixou conviver com um legado imenso de doutrinas e proclamações unilaterais, como a Emenda Platt, imposta à nova República Cubana, em 1901, que "permitia a intervenção ilimitada do governo norte-americano nos assuntos da nova república" (WASSERMAN, 2004, p.15). Ou engolir as intervenções diretas na Venezuela ou no Panamá que também provocaram, a partir de 1910, o chamado "ciclo das revoluções nacionais", fruto, principalmente, de um complexo tecido sócioeconômico onde se enfrentavam as oligarquias em crise, o proletariado ascendente, as ainda incipientes classes médias e a nascente burguesia industrial.

Tais iniciativas não passavam de tentativas de se formar nações, o que não impediu que o continente substituísse, na visão de Augustin Cueva[14], sua situação de pré-capitalista para subdesenvolvido. Este sim, um conceito resgatado e debatido nos momentos de conjunções do cinema latino-americano e que coloca o processo de conscientização da própria história, do resgate da sua memória, do conhecer seus específicos territórios tantas vezes

[14] Citado por Wasserman (*op.cit.*, p.17).

abandonados em suas misérias e impossibilidades, como paradigmas da construção do cinema específico de Terceiro Mundo.

Ora, os embates da América Latina com os EUA, como sabemos, se expandiram por todo o tempo do "curto século XX", como o chamou Hobsbawn. E no final dos anos 1960, os EUA, como já colocado, no esforço de não permitir que a revolução cubana se expandisse por estas outras terras do continente americano central e sul, não hesitaram em apoiar as terríveis ditaduras que destroçaram, particularmente, Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. O massacre incluiu os emergentes cinemas que, no rastro de seus astros-cometas, brilhos próprios, ainda sonhavam realizar obras sínteses, como se evidencia em Glauber:

> Decidi dedicarle abiertamente la película a la memória del Che. La película será una Historia Práctica Ideológica Revolucionaria de America Latina. Comenzará por un documental sobre los indios, la decadencia histórica impuesta por la civilización, explicará los fenómenos de las revoluciones de Bolívar, la contradicción de la revolución Mexicana, el fenómeno del imperialismo y las dictaduras, la verdadera revolución cubana y las contradicciones actuales para el desarrollo y la victoria de las guerrillas. Todos los fenómenos de la lucha, como la tecnología americana, la evolución de la iglesia, el conflicto entre el romanticismo, coraje, estrategia comunista tradicional. En fin todos estos temas se tocarón en la cinta. Ya te dije que la estructura se parecerá, por ejemplo, a la de Octubre, es decir, com documentos y personajes. Pero los personajes históricos, de Bolívar a Che, se conservarán a la distancia legendaria necesaria y sólo abordaré las contradicciones entre los personajes menores. (Trecho da carta de Glauber Rocha a Alberto Guevara, datada de 03 de novembro de 1967, apud AVELLAR, 1995, p. 11).

Dois anos mais tarde, Glauber, com a "premonição" da história – característica que também o define -, reconhece que um filme sobre Ernesto Che Guevara só poderia ser feito uns 10 anos após o assassinato do guerrilheiro. Apenas assim, afirma (apud AVELLAR, *op.cit*., p.14), haveria tempo para a necessária reflexão de todo o processo que envolvia a vida do revolucionário em uma perspectiva muito mais consistente e profunda. Reconhece, ainda, que a iniciativa de realização anterior fora motivada pelo estado emocional que o impacto da morte de Che, um mês antes da carta, havia lhe causado.

Diversos filmes sobre Ernesto Guevara foram produzidos[15]. Glauber nunca o fez. Walter Salles fez, em outra clave, bastante distinta do projeto politizado de Glauber e da cinematografia dos anos de cinema militante. Há, no entanto, um tênue fio que o liga ao Cinema Novo, em seu esforço de localizar nas travessias alguma resistência. Não estamos mais em tempos do cinema explicitamente político. O paralelo possível está condicionado pelo reconhecimento de que o limite, para Salles, talvez seja mesmo percorrer superfícies. A resistência possível da nova geração de cineastas: após ter percorrido o que chamou de "coração do país", o diretor de *Central do Brasil* encontra no jovem Ernesto e sua viagem pela América do Sul a possibilidade de, ao ampliar seus próprios horizontes no tato, no corpo a corpo que o *road movie* permite, estreitar o vínculo com uma história que ele sabe (e reconhece) comum e necessária para o presente, no sentido de que ainda possa se manter no ar alguma utopia.

Fazer cinema com um país, com um continente. Na tradição destas cinematografias que se assumem como pertencentes a um território marcado pelo subdesenvolvimento político-econômico-social, e que se debatem na periferia de um modelo hegemônico que empastela a busca de singularidades, a procura por novas referências não se esvai. E a marca dos anos 1960 ainda é forte. Em que se pese a adesão ao realismo e a proximidade com os cânones do cinema clássico, como é o caso de *Central* e *Diários*, de Walter Salles.[16] Em que se pese, como afirma Octavio Gettino, fazer um cinema entre o possível e o desejável, como classifica a produção argentina (*op. cit.*), sempre estabelecendo o vínculo entre o cinema e a história do seu país:

> A partir de la muerte de Perón se acentuó abiertamente la contraofensiva imperial, insinuada ya durante la última etapa de vida del presidente argentino. Las fuerzas armadas, replegadas e intactas desde 1973, comenzaron a decidir directa o indirectamente la direcionalidad del processo para encerrarlo en la misma situación que había sido ya experimentada en

[15] A maioria documentários a partir do resgate de imagens de Che Guevara em Cuba e também fotos com a família e da sua morte.
[16] Retomarei a questão da estrutura narrativa dos filmes em outro capítulo da tese, conforme explicitado no Sumário.

> países vecinos. El golpe militar del ´76 completó la maniobra de las fuerzas internas de "demolición", algunas pertenecientes al peronismo. A partir de entonces, la Argentina viviría uno de los momentos más trágicos de su historia. Su cinematografia, naturalmente, también (GETINO, 2005, p. 70).

Começou assim, para Getino, a longa noite do cinema argentino que se estende, pelas contas do cineasta, até 1983, ano da vitória surpreendente da União Cívica Radical que derrota os peronistas com 51% dos votos e prenuncia o fim da ditadura nos países vizinhos: em 1984 cai o ditador do Uruguai; no ano seguinte, é realizada a primeira eleição direta para presidente na Nicarágua (consolidando a Frente Sandinista de Libertação da Nicarágua, que chegara ao poder em 1979, derrubando a ditadura de Somoza); em 1988 Pinochet é derrotado em plebiscito e, no Brasil, finalmente acontece a primeira eleição direta em 1989, que coloca Fernando Collor no poder.

Novos tempos parecem se alastrar no continente e se apresentam como realização de um sonho demarcado quase trinta anos antes. Mas a entrega do poder não era exatamente a realização da utopia da igualdade e da derrocada do imperialismo, tão desejada pelos sonhadores da *latinidad*. Em que valha comemorar as leis de incentivo em vários países, o fim da censura, a reestréia de muitos filmes produzidos nos anos de chumbo e praticamente desconhecidos em seus países, o fato é que os antigos camaradas dos cinemas de guerrilha têm que conviver agora com a intensa fratura das economias emergentes, provocada pelo bisturi incisivo e profundo do neoliberalismo.

É claro que este esboço bastante sintético sobre as situações políticas, culturais e econômica da América Latina não pode ser visto como um painel hegemônico, apesar de tantas teias a interligar as partes que o constitui. O que interessa, ao se recuperar tão rapidamente períodos de vastas turbulências, é apontar um paradoxo: ao nos debatermos em torno da globalização e todo o ranço que acompanha a aceitação da sua inevitabilidade, somos quase obrigados a resgatar os símbolos e a memória das afirmações nacionais como espaços

de resistência. Algo que - se pensarmos no vínculo com o marxismo da maioria dos cineastas que abraçaram a militância -, beira ao anacronismo e, de certo modo, acentua as distâncias que nunca deixaram de existir:

> Utilizar Che Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenine ou o general San Martin para fazer um amplo panfleto a favor do peronismo, e apresentar Perón como precursor da revolução cubana de 59 é:
> a) antes de mais, uma imoralidade ética e política;
> b) um arrivismo ideológico;
> c) uma falta de informação e de exposição honesta da realidade latino-americana;
> d) uma loucura;
> e) um acto parafascista.
> Tudo isto nos parece "La Hora de Los Hornos", de Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino. (LARA, 1968, p. 109)

A citação acima, apresentada no IV Festival de Pesaro (Itália), é interessante para que também não se idealize os encontros e parcerias que marcaram a relação entre intelectuais e cineastas latinos a partir dos anos 1960. Quando afirmamos ou tentamos afirmar uma história e memória comuns, estas têm que ser localizadas a partir de uma abordagem que não impeça a visibilidade dos tons e cores próprios de cada território, de cada cineasta, variáveis em suas intensidades e que provocavam, inclusive, discussões das nomenclaturas adequadas para cada bloco de produção[17]. Glauber, em um de seus momentos de diagnóstico das diferenças entre os latinos, afirma:

> Povo verboso, tagarela, estéril, histérico, o Brasil é o único país latino que não conheceu nem revolução sangrenta (como no México), nem fascismo barroco (como na Argentina), nem verdadeira revolução política (como em Cuba), nem guerrilhas (como na Bolívia, na Colômbia, na Venezuela). Para triste compensação, possui um cinema com uma produção que este ano se eleva a sessenta filmes e que no próximo terá duplicado. Mais de cem jovens cineastas apresentaram fitas de 16 mm e 8 mm por altura dos últimos dois

[17] Há uma síntese interessante de Jean Delmas, publicada in **Cadernos de Cinema – Novo Cinema, Cinema Novo** – nº 2, Publicações Dom Quixote, 1968, que discute o que considera as diferenças entre "cinema independente", "cinema livre", "cinema novo" e "jovem cinema". Tais denominações estão sempre coladas aos Congressos de Cinema: o independente, em 1963, realizado em Lausana (Suíça); o novo, em Pesaro (Itália), 1965; o livre, na França, em 1964. Quanto ao termo "cinema novo", em sua referência fora do Brasil, este surge na conferência de abertura de Pesaro, em 1965, feita por Pasolini, que o contrapõe ao que chama "cinema antigo". Para Pasolini, diretores como Antonioni, Bertolucci e Godard fazem "cinema novo". No Brsail, a história é outra, como sabemos enquanto na Argentina, Solanas e Getino, especialmente, falam em "Nuevo Cinema", através de manifestos publicados na imprensa e depois reunidos em "Cine, cultura y descolonización" (ver Bibliografia).

> concursos de "cinema amador"[18], e o público, desiludido pelas últimas derrotas do futebol, discute apaixonadamente cada filme. Rio de Janeiro, São Paulo, Baía e outras cidades possuem cinemas de arte, duas cinematecas, mais de quatrocentos cineclubes (e isto até nas regiões mais longínquas da Amazônia). No Rio ou em São Paulo, Godard é tão popular como De Gaulle. É uma loucura cinematográfica (GLAUBER,1966, p.85).

Como se sabe tudo que parecia sólido desfez-se sob balas, sob exílios, sob desencantos. O cinema - linguagem que Glauber reconhecia ser internacional, o que lhe permitia, sem qualquer cerimônia, incluir Godard na senda dos cineastas tricontinentais[19] – deveria confundir-se com a epopéia fundada por Che Guevara em um processo que visava a explosão da ordem vigente, tanto imperialista quanto reformista.

A explosão não aconteceu. O duro diagnóstico de Jean-Claude Bernardet em relação à pretensão dos cineastas brasileiros dos anos 1960 de acharem que estavam fazendo um cinema popular, não pode ser debatido (BERNARDET, 1967). A classe média, que àquela época, para Bernardet, ainda procurava "seu caminho político, social, cultural e cinematográfico" (*op.cit.*, p.151), teve que conviver com o desmantelamento das poucas conquistas obtidas. As iniciativas posteriores, não conseguiram romper com o rito da descontinuidade e, principalmente, do isolamento em que cada cinema "nacional" foi confinado. A volta à democracia, que trouxe a esperança e a realidade das retomadas, não tirou da cena o corpo a corpo de cada produção na busca por seu público. Por este e tantos outros embates que envolvem a consistência e volume do cinema produzido no continente latino atual, os estudos de cinema nesses países exige, ainda, o esforço de rastrear nas produções os diálogos que estas buscam com o seu tempo, com a história, com a memória e, claro, com o próprio cinema.

---

[18] Os festivais de cinema amador começaram em 1965, sob o patrocínio do Jornal do Brasil, o maior diário do Rio. Diversas outras associações comerciais e instituições concedem prêmios vários. (Nota do autor)

[19] Vindos da Ásia, da África e da América Latina, isto é, do terceiro mundo, pelo francês fazer, a seu ver, um cinema político, um cinema de guerrilha – "único cinema de combate" (GLAUBER, *op. cit.*).

2.2 Jornadas da Identidade

2.2.1 Um caminho por entre metáforas poéticas

> A sociedade moderna líquida promete possibilidades infinitas de "começar de novo", "nascer de novo", mudar de identidade, empregos, parceiros, gostos e objetos de desejo. Nada é definitivo e irrevogável, sempre haverá (ou pelo menos acreditamos nisto) uma segunda chance. E uma terceira, uma quarta... Cada frustração pode ser compensada por uma vitória futura. E as vitórias são também temporárias. Em um mundo de incessantes novos começos, viajar é muito mais seguro e fascinante do que a promessa da chegada. A felicidade está no consumo, embora a sensação de estar soterrado entre tantas opções de compra possa provocar frustração ou arrependimentos. E um outro ponto: a sociedade moderna líquida é individualizada, e dela se espera que encontre soluções individuais para problemas sociais fabricados. (Zygmunt Bauman. Entrevista ao **JB/Ideias & Livros**, 24.03.2007, fl.3).

Em uma das cenas iniciais de *Diários de Motocicleta*, os personagens Alberto Gramado e Ernesto Guevara estão em um bar, sentados em volta de uma pequena mesa e, sobre esta, repousa um mapa da América do Sul. Granado desliza o dedo sobre o mapa desenhando o percurso que a dupla logo vai realizar, sob o olhar e sorriso ainda tímidos – mas sempre encorajadores – do amigo Ernesto. Corte. Um plano mais fechado e, reforçado pelo recurso gráfico, o trajeto revela, tanto quanto é possível a um mapa revelar, que a América do Sul será praticamente atravessada pelos dois amigos, excluindo-se, ali, o seu maior território nacional, ou seja, o Brasil.

A estratégia de oferecer "o mapa do percurso" é um dos esforços didáticos do filme. Realizado no início do século XXI, *Diários de Motocicleta*, quando apresenta a cena, está plenamente sintonizado a seu tempo e não se arrisca: a dificuldade de cidadãos da cidade construírem, mentalmente, mapas de uma totalidade geográfica descrita de forma oral, é uma realidade ressaltada por Fredric Jameson (2006b). Como solução à grande possibilidade desta ausência (tornar concreto o percurso), o cinema oferece a imagem "real" da rota, através do

mapa. E completa as informações destacando os lugares essenciais à viagem. Assim se poderá compreender que Alberto e Ernesto atravessarão fronteiras...

Percorrer territórios não é exatamente uma dificuldade hoje. Os "pacotes turísticos" se incumbiram de tornar acessíveis, para muitos, as maravilhas dos mais diversos locais. Esses estão à mão, em preço tantas vezes dividido quanto o bolso do comprador necessita. São viagens realizadas sob controle, geralmente períodos de sete dias, em que a superfície dos lugares aparece no limite de uma revelação que privilegia belezas, singularidades, culturas e rituais exóticos corretamente preparados para não criarem constrangimentos.

Espaços que se apresentam solidamente inscritos em determinado território, esses lugares paradisíacos, de identidades forjadas pela publicidade dirigida, são outra evidência de um paradoxo atual. De um lado temos a situação quase "natural" de um mundo sem fronteiras, construído pela *Internet* e pela convivência cotidiana com informações que reforçam os jargões de "mundo globalizado", "economia internacionalizada" ou variações que expressam o que Octávio Ianni chama de "um novo ciclo de expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório de alcance mundial" (IANNI, 2004, p.11). Na outra ponta, o mesmo Ianni levanta o dilema que atravessa a sociedade na era do globalismo.

Abrangente, complexa e contraditória, essa nova sociedade tenta, aparentemente, se constituir acima do que sempre se entendeu ser a realidade nacional. No entanto, tal realidade, porque reforçada pelo aprendizado da história difundida na escola e também pelos meios de comunicação, não submerge tão facilmente. Ao contrário, a ideia de pertencimento é também construída em embates concretos que envolvem a sobrevivência e aí a nacionalidade, configurada pelo Estado moderno, avulta: "Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeada por ambos" (BAUMAN, 2005, p.26).

Das fórmulas abraçadas pelo "nascente Estado moderno para legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos" (BAUMAN, *op. cit.*, p.27), o intelectual polonês aponta a natividade como uma das mais eficientes para garantir o sentimento de pertencer. Soma a ela o poder de selecionar e reunir tradições, línguas, leis que definem modo de vida, configurando o "pacote" que assegurou ao Estado capacidade de impor unidade e coesão à comunidade nacional, desdobradas, subjetivamente, no oferecimento de um destino compartilhado (BAUMAN, *op.cit.*) que se abriga sobre um *discurso*, como lembra Hall, que "[...] influencia e organiza tanto nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos". (HALL, 2005, p. 50).

A questão é que historicamente este conceito de "identidade nacional" vem sofrendo fissuras, entre outros, pelos processos de fragmentação inerentes à falsa totalidade da globalização, categoria presente no chamado período pós-moderno. No entanto, como ciranda que provoca vertigens, as marcas ao longo do tempo e do espaço com as quais se desconstruiu a identidade clássica na época da "sociedade líquida" (BAUMAN, 2007) convivem, de forma ambígua, com o resgate contínuo destas mesmas referências. Na verdade, como um dos embrulhos definidores da ideologia neoliberal que estimula o mote "fim das fronteiras", mas não consegue esmagar realidades que persistem, inclusive por seu próprio discurso ancorado no senso comum. Um exemplo é a reafirmação das nacionalidades no território europeu, tendo por base a natividade, que gera, entre outras ações, protestos contra a presença de imigrantes.

Há outras cores neste desenho. Mesmo que se reconheça ser o todo do Estado hoje "mais irreal do que a soma das partes" (SCHWARTZ, 1996, p.132), pois outras identidades que não a gestada pela nacionalidade persistem no território nação[20], existem mais complicadores advindos do "drama da modernidade sólida" (BAUMAN, 2007, p.78). Um

[20] Estão aí os estudos multiculturais...

deles, com certeza, é a dificuldade de se introduzir ao conceito de identidade a realidade das classes sociais. A mídia contribui generosamente para tanto, apresentando a sociedade como um terreno em que as demarcações de classe aparentemente se diluíram. Porque se é real na sociedade de consumo o acesso ao crédito cada vez mais ampliado (pelo menos antes da crise de 2008), não é menos real a convivência escancarada de mundos paralelos mostrados como tão próximos, mas, na verdade, sempre tão distantes.

Só para ilustrar, lembro agora de uma matéria veiculada no Jornal Nacional, da Rede Globo, em 9 de janeiro de 2008. A pauta era o alto grau de empregabilidade do mundo da moda. Um tema adequado por ser o início do ano o período em que o Rio de Janeiro vive o *glamour* do *Fashion Rio*. Marcada pela superficialidade do jornalismo televisivo, a repórter entrevistava uma costureira que reconhecia que "[...] sem a Giselle Bündchen nós não existiríamos e ela não existiria sem nós". Tal afirmação, dita com orgulho[21] pela costureira (que, depois, a repórter informava ser uma ex-advogada), ilustrava dados anteriores da mesma reportagem que confirmavam o quanto o mundo da moda emprega pessoas. Em uma sociedade em que o medo do desemprego é um dos fantasmas maiores, a reportagem apega-se a este dado e despreza qualquer menção aos salários tão diferentes das duas personagens diretamente envolvidas na matéria.

A banalidade do exemplo anterior significa apenas o reconhecimento da presença constante e imperativa da indústria cultural em seu esforço de formatar ideologicamente a cultura. O que não impede que as contradições de uma "nova" percepção de tempo e espaço sejam observadas. Afinal, sob o manto da globalização não se exclui, felizmente, da trajetória dos estudos de cinema, um "esforço pela ampliação de nossos referenciais históricos e pelo melhor entendimento das relações entre as "visões de cultura e a reflexão sobre cinema" (XAVIER, 1978, p.13).

---

[21] A repórter, na passagem antes da entrevista, já apresenta o sentimento da entrevistada, para que não paire nenhuma dúvida quanto à escolha da sua personagem para legitimar o foco da matéria.

No recorte específico desta pesquisa, destaca-se, assim, o vínculo entre filmes e construção da nação que, como vimos, estava no centro dos debates do cinema latino-americano nos anos 60[22]. Sarquís e Solanas viveram esta realidade. Salles a toma como referência[23]. Observar as películas destes cineastas sem perder tal perspectiva afina-se aos estudos sobre cinema que localizam cineastas e filmes em contextos culturais e ideológicos definidos. No caso, o diálogo que estabelecem com uma constelação de valores que configuram modernidade e pós-modernidade ou, modernidade sólida e modernidade líquida, conforme a metáfora poética utilizada por Bauman. Um debate que inseriu o mote da construção da identidade, de forma imperativa, colado ao processo acelerado de urbanização. Um processo que resultou, para tantos, desterritorialização e, com esta, a perda das referências "naturais" que davam sentido à vida. Uma busca não desprezada por Salles, Solanas e Sarquís, em que se pese níveis críticos de adesão, diferenciados.

> Quando o projeto de 'Central do Brasil' tomou corpo, sabíamos que o filme ia à contracorrente da tendência majoritária do cinema e poderia ter fraca receptividade por parte do público.´Central´ é sobre a necessidade de descobrirmos o afeto capaz de mudar nossa relação com a vida... sem a possibilidade de troca e reciprocidade, sem a percepção do valor das diferenças e da ideia de justiça, não construiremos uma sociedade plenamente democrática. Penso que o que acontece no Brasil de hoje, e talvez também fora do Brasil, é o surgimento de um desejo de mudança, um conflito entre as aspirações da sociedade civil e a incapacidade do Estado em responder a estas aspirações. (SALLES, entrevista a COSTA, **Folha de S. Paulo**, 29.03.98).

> Gostaria que o filme gerasse um debate em volta da questão da identidade latino-americana. Será que isso existe? O sonho bolivariano faz sentido hoje? O discurso do dia 16 de junho, quando Ernesto Guevara faz 24 anos, tem pertinência hoje ou não? A idéia de que somos uma única pátria, com fronteiras determinadas artificialmente... Isso faz sentido? (SALLES, entrevista a ARANTES, **Folha de S. Paulo**, 07.05.2004)

> El viaje integra regiões, culturas, pessoas e cinematografias. Com esta película quero dizer que estamos feitos de paixões e de sonhos inesgotáveis. Com estes sonhos viajei pela América Latina e lhe ofereço agora estas

[22] Bibliografia sobre esta abordagem é numerosa já que há, inscrito nos estudos de cinema, o reconhecimento de seu estatuto como fenômeno cultural.
[23] Ver NAGIB (2006).

> imagens. Oxalá sirvam ao diálogo coletivo e ao entendimento entre todos. (SOLANAS, material de divulgação de *El viaje*)[24].
>
> Este filme é o retrato humano de um personagem trágico. É uma película atípica que se propõe a recuperar nossa identidade e ganhar mercados para nossa indústria. Mas, fundamentalmente, é uma homenagem a um homem que deixou sua marca indelével em nossa história (SARQUÍS, entrevista Adolfo Martinez, **La Nación**, 20.03.1995).

É claro que apontar aspectos que motivaram a realização de um filme não indica que estes foram atingidos. De qualquer modo, as colocações dos cineastas e as circunstâncias da produção desses projetos não escondem objetivos amplos que estão na base de cada um. Também ressaltam a sintonia com que foram recebidos pela mídia afinada a um discurso ora ainda preso aos imperativos da antiga esquerda, ora já imbuído de um comportamento batizado de "politicamente correto", que deseja a paz social em bases reformistas.

Nesse cenário, a concepção de sociedade construída pela ótica das metáforas sólidas e líquidas, responde, de forma mais clara, a um ideário motivacional que desembocou, segundo Jameson, no "filme nostálgico" (1996), que idealiza o passado e o apresenta ao presente como território seguro. O quanto este diagnóstico aplica-se a cada um dos filmes é o que a análise, apresentada no terceiro capítulo deste trabalho, pretende discutir. Mas, antes ainda, é preciso não ignorar um diálogo que os filmes travam com o cinema em sua configuração de gênero e, também, localizar um pouco mais cada um dos cineastas, o que será feitos nos subcapítulos seguintes.

2.2.2 *O road movie*: o gênero e suas apropriações

No cinema, a travessia por territórios classifica-se, enquanto gênero, como *road movie*. Seus aspectos formais e estéticos são destacados por diversos autores que se debruçaram sobre filmes *on the road* sob o imperativo de localizar gêneses, recorrências,

[24] A citação faz parte de uma série de textos, publicações e reproduções de material jornalístico, do arquivo da produtora CINESUR, de Fernando Solanas, que gentilmente cedeu este material para esta pesquisa.

estratégias narrativas. Tarefa que a realidade da sociedade pós-moderna, com suas facilitações ao trânsito cultural entre países e entre mídias, tornou mais árdua.

Para alguns autores, o *road movie* é um produto típico do universo cultural dos Estados Unidos, pois "projeta a mitologia do Oeste Americano na paisagem transposta e ligada pelas estradas do país" (COHAN; HARK, 1997, p.1). Como gênero que se conformou no espaço específico da produção de *Hollywood*, é localizado como "fenômeno do pós-guerra" e, de acordo com Timothy Corrigan (1991), apresenta quatro características fundamentais: a quebra da unidade familiar, personagens afetados pelos eventos externos, protagonistas que se identificam com os meios de transporte mecanizados e que são, tradicionalmente, masculinos. A estas, deve-se acrescentar a relação com a modernidade e com a tradição como elementos organizadores das narrativas de estrada nos filmes norte-americanos (COHAN; HARK, *op. cit*., p.2).

Considerados "divertidos demais para tratar de questões sóciopolíticas sérias" por Cohan e Hark (1997, p.3), os *road movies* não deixam de ser analisados na coletânea organizada por estes autores como obras que fornecem espaço para a exploração de tensões e crises presentes no momento histórico em que cada filme é realizado. Por assim ser, os autores reconhecem o impacto no gênero causado por *Easy Rider* (1969), sem perder de vista um horizonte que o antecede. Neste, além de apontar uma série de filmes de estradas anteriores[25] ao protagonizado pela dupla de motoqueiros, destaca a importância do romance de Jack Kerouac, *On the Road*, de 1957, na estratégia de repensar os códigos culturais que definem os protagonistas e, também, os mitos que envolvem o ato de "largar tudo e pegar estrada".

[25] Entre os exemplos apontados pelos autores, estão os filmes dos anos 30 protagonizados por peregrinos como *The Grapes of Wrath* ou *You Only Live Once* e, ainda mais próximo do *road movie* clássico, *It Happened One Night,* vencedor do Oscar de 1934. Depois, já nos anos 30 e 40, citam *Love on the Run*, *Figitive Lovers*, *Sullivan's Travels*, *Saboteur* e *Whithout Reservations*, além de referência às comédias de Frank Capra.

Para Cohan e Hark, antes deste romance que apresenta a dupla principal de mesmo sexo, com origem de classe e psicologias opostas, a travessia no cinema de estrada dos anos 30 e 40 apresentava outras características. Por exemplo, o fato dos casais serem heterossexuais colocava a sexualidade (e, nesta, a consumação do ato sexual), como uma das tensões que deveriam ser resolvidas pela narrativa. "Quando o Código de Produção estava em vigor e antes da revolução sexual ocorrer, a intimidade criava uma tensão sexual cujo alívio deveria ser adiado indefinidamente" (op.cit., p. 6).

O romance de Kerouac, no entanto, não se desprende totalmente da tradição que acompanha as viagens. Cohan e Hark não deixam de apontar que os protagonistas Dean e Sal, de *On the Road*, raramente estão sozinhos. Situação que o *road movie* pós *Easy Rider* irá rever, pois é diante da imensidão dos espaços vazios que muitos dos aprendizados de estrada ou reflexões que acompanham os protagonistas em movimento, se realizam. Funcionam, inclusive, como inflexões que permitem a continuidade da narrativa.

O estudo organizado por Cohan e Hark concentra-se quase integralmente[26] sobre os *road movies* produzidos no seio da indústria cinematográfica hollywoodiana. São ensaios que examinam o gênero a partir de prismas diferentes, tendo como paradigmas comuns verificarem o quanto os filmes cumprem ou opõe-se à lei, à ordem vigente, e o quanto os personagens desejam liberdade, sendo esta assentada na relação estabelecida com a comunidade a qual pertencem. São textos que apresentam metodologias teóricas e históricas próprias a cada autor, mas que exploram, de modo geral, questões relacionadas à nacionalidade, à sexualidade, à raça, à construção da identidade, seja ela individual ou coletiva.

[26] As exceções ficam por conta do ensaio de Angelo Restivo que discute o quanto o novo sistema nacional italiano do final dos anos 50 e início dos 60 eliminou diferenças regionais, criando um novo conceito de nacional e o ensaio de Delia Falconer, sobre a trilogia *Mad Max*, que, para a autora, oferece meios para a renegociação das conexões econômicas entre a nacionalidade australiana e sua história espacial nos anos 80.

Outra perspectiva apresenta Walter Moser. Tendo como referência as categorias de Bauman, inscreve o surgimento do *road movie* como emergente de uma constelação histórica que reuniu cinema e automóvel, símbolos da modernidade sólida, que "se define pela prioridade que é dada ao espaço sobre o tempo" (MOSER, 2008). Dominar o espaço é, portanto, paradigma base do gênero, o que o coloca imerso em um paradoxo: ao mesmo tempo em que celebra um elemento pertencente à modernidade sólida (o automóvel), cristaliza o imaginário de liberdade em terras inóspitas, selvagens, promovendo a valorização da natureza em oposição à urbanização asfixiante.

Filme de gênero, o *road movie* foi apropriados por outras cinematografias. Neste processo, passou por transformações e gerou reflexões sob várias perspectivas. Entre elas, a necessidade de se desconstruir suas matrizes eurocêntricas a partir da noção de transculturação entendida como uma "área de estudos das ciências sociais que concebe a ideia de uma transformação mútua de cultura, no contato entre elas" (PAIVA, 2008, p.3). Os argumentos consideram desde a resistência à tradução do termo *road movie* até a evolução histórica do gênero no seu país de origem, para concluir que colocações decorrentes desta abordagem poderiam, inclusive, questionar a noção de "matriz", como configurada pela perspectiva eurocêntrica[27].

Moser não questiona a matriz, mas reconhece que a apropriação do gênero por outros países trouxe à tona sua abertura intercultural, intensificada pelo contexto da mundialização. Trajetória que trouxe a subversão de algumas de suas características. Assim, fundamentos como a ruptura, o movimento em direção ao desconhecido ou a contingência radical vivida pelo protagonista podem se traduzir "em uma disposição particularmente aberta para reencontrar o Outro cultural" (*op. cit*., p.13).

[27] Entendendo modelo eurocêntrico como projeto de ocidentalização mundial construído a partir da Europa e dos Estados Unidos (SHOAT; STAM, 2006).

A promoção deste ir ao encontro do "outro" está presente nos quatro filmes da pesquisa, em aspectos diferenciados que confirmam as singularidades das apropriações do *road movie*, incluindo a refutação ao gênero cinematográfico. Solanas, ao falar de *El viaje*, coloca sua inspiração para realizar o filme na presença de cronistas ou viajantes que marcam o território (e história) latino-americano:

> El viaje (A viagem), indubitavelmente, retoma velhos mitos e fantasmas literários que eu carrego comigo desde que era garoto (penso em Pablo Neruda e em seu maravilhoso Canto Geral). O filme representa meu extremamente pessoal canto à América contemporânea, no qual tentei, acima de tudo, recuperar as viagens do passado e redescobrir o presente, através do olhar plástico do cinema (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p.64).

O "outro" de Solanas é, na verdade, o "igual" que precisa ser conhecido, cuja similaridade se reconhece na percepção da história e geografias comuns. Um aprendizado que a escola, no presente do filme, não é capaz de proporcionar a um jovem como Martín, o protagonista de *El viaje*.

A pretensão do cineasta argentino é reunir uma vivência pessoal que reconhece na própria adolescência muito do sentimento de impotência que inocula em Martín, com as referências de identidade que confere à Argentina e ao continente. Seus parâmetros estão inscritos no mundo simbólico da modernidade sólida: a configuração das nações latino-americanas, seus heróis, situações de resistência e repúdio ao imperialismo. O que é coerente com seu posicionamento político, gestado na combinação do primeiro peronismo e alinhamento à esquerda crítica à política externa e interna assumida pela União Soviética, após a Segunda Grande Guerra Mundial. Posição evidenciada por diversas falas do cineasta, como esta sobre *La hora de los hornos:* "É bom esclarecer que a nossa não era a visão oficial da esquerda ou do peronismo. Nada disso. Expressávamos um pensamento democrático, nacional e revolucionário, de modo totalmente autônomo" (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p. 40).

Não muito diferentes são as posições de Nicolás Sarquís. *Facundo, la sombra del tigre* é, de certo modo, antagônico ao primeiro peronismo que optou por celebrar Sarmiento[28] e outros heróis argentinos alinhados à civilização (advento da modernidade). Seu filme é fabulado, inicialmente, em sintonia à valorização das origens, promovida nos anos 60, que recolocou Facundo no altar dos fundadores da nação argentina.

> Não estou seguro se *Facundo* pode ser considerado um *road movie* em termos convencionais pois, se é certo que a história narra a viagem que Facundo Quiroga faz até as províncias do norte com o objetivo de pacificar o país naquele momento, a viagem, em si mesma, é utilizada para indagar, através deste controvertido personagem, a história argentina.[29]

Mais, portanto, do que a filiação explícita ao gênero *road movie*, os dois cineastas argentinos buscaram outras referências para a idealização dos seus filmes de estrada. A questão é: esta distância, objetivamente, afasta ambos do gênero?

A pertinência desta indagação traz, em seu bojo, a aplicação da mesma pergunta aos filmes de Walter Salles, cineasta que vê no gênero caminho fértil para expressar o que se propõe e o motiva. Mas sua relação com o *road movie* é muito mais próxima do cinema de Wim Wenders do que dos cânones norte-americanos. "É engraçado, porque, para mim, o cinema americano não é formador nesse sentido. Fui mais influenciado pelo neorealismo, pela *nouvelle vague*, pelo Cinema Novo e pelos filmes da Verlag der Autoren... [produtora independente alemã dos primeiros filmes de Wenders]..." (SALLES, entrevista a STRECKER, **Folha de S. Paulo**, 27.11.06)[30].

---

[28] Romero destaca que o Estado, presidido por Perón (1943-1955), ao mesmo tempo que facilitava o acesso à cultura erudita foi pródigo em distribuir "cultura popular". Neste movimento, destaca-se o amplo espaço dado a San Martín, o libertador, cujo centenário foi muito comemorado e o resgate de Urquize, Mitre, Sarmiento e Roca, que deram nome às linhas ferroviárias nacionalizadas. O autor ainda ressalta a marcante ausência de Rosas entre os que foram recuperados pelo primeiro peronismo. (ROMERO, *op.cit.*).

[29] Sebastián Sarquís, filho de Nicolás Sarquís e produtor executivo de *Facundo, la sombra del tigre,* em e-mail enviado à pesquisadora. Original: "[...] no estoy seguro que Facundo pueda ser considerado como un Road Movie en términos convencionales. Si bien es cierto que la historia narra el viaje que emprende Facundo Quiroga hacia las provincias norteñas con el fin de tratar de pacificar al país en ese momento, el viaje en sí mismo es utilizado para indagar en este controvertido personaje de la historia argentina".

[30] A entrevista é realizada, simultaneamente, com Salles e Wim Wenders, daí o título *Dois cineastas on the Road*.

David Laderman (2006), no estudo que faz sobre o gênero, concentrado no período entre 1960 e 1990, localiza *Paris, Texas*, do diretor alemão, como capaz de promover inflexão ao *road movie* norte-americano. Para o autor, a nacionalidade de Wenders agregou aos cânones do gênero a perplexidade de quem se sente existencialmente estrangeiro. Tal distância, ainda segundo Laderman, antecipa uma crise de identidade na América, expressa no filme pela configuração "catatônica" do personagem Travis Henderson.

A ressalva, digamos, positiva, em relação à contribuição do diretor alemão para os filmes de estrada, não impede, no entanto, que Laderman, na mesma obra, aponte como o gênero se estrutura em uma fórmula que organiza sua narrativa, repetidamente, em torno da relação entre tradição e modernidade. Este princípio, para ele, coloca os filmes de estrada em um posicionamento onde os valores conservadores e desejos rebeldes se debatem em uma dialética inconfortável e até mesmo despolitizada. O que, de algum modo, nega projetos e sonhos de seus realizadores.

À conclusão de Laderman contrapõe-se Edward Buscombe (2005b). Sua reflexão obedece a uma lógica de resgatar o gênero desde sua posição no cenário literário do século XX. Ou seja, como uma resposta dos neoaristotélicos da escola de crítica de Chicago (final dos anos 30 e início dos 40) em seu projeto de retirar a literatura do que consideravam "isolamento autoimposto". Este, resultado de uma prática de escrita baseada na fórmula romântica de nenhuma regra ou tradição e sim de total expressão do artista.

O equilíbrio entre o que o autor diagnostica como duas posições extremadas é construído, primeiro, lembrando que Aristóteles descreveu os estilos literários existentes. Em outras palavras, debruçou-se sobre o que havia e sistematizou. Ponto. Não se propôs a prescrever fórmulas ou regras: simplesmente as encontrou na produção. Caminho que Buscombe considera seguro para suas colocações sobre a importância do gênero, em especial sobre o *western*, base de suas pesquisas.

As reflexões de Buscombe são particularmente interessantes para este projeto principalmente pelos seguintes aspectos: 1. O autor destaca as convenções visuais e elementos formais como identificadores do gênero e, em decorrência, como preexistentes ao filme; 2. por ser preexistente, participa da moldura que também o formata; 3. que o fato dos gêneros lidarem com arquétipos e temas recorrentes (para alguns: clichês) não implica que todos os filmes de gênero passem ao largo do processo criativo já que, também faz parte do jogo cinematográfico – incluindo o industrial – equilibrar recorrência e inovação sob o risco de rejeição total ao filme; 4. que o pressuposto da autoria não conflita com a ancoragem no gênero para a realização da película.

O último argumento de Buscombe é razoavelmente aberto à crítica pela justificativa com que o autor o sustenta. Para ele, o que existe de negação da importância do gênero reside, prioritariamente, na questão que "a teoria do autor não tem um instrumental preparado para lidar com a arte popular" (BUSCOMBE, *op.cit.*, p, 313). Sem querer enveredar por esta discussão, ative-me ao argumento apresentado em função de como considero os filmes destacados por esta pesquisa. Ou seja, como obras que pelo menos em termos comparativos às produções de seus países conseguiram conquista significativa de público e têm presença relevante na arena do debate cultural. Por outro lado, pertencem às cinematografias que se confrontam com a difícil realidade da ausência de continuidade e constante busca de espaço diante da hegemônica circulação do cinema americano, foco da análise de Buscombe.

O quadro descrito até aqui demanda questões que interessam à pesquisa. Sinteticamente, o objetivo é discutir se é possível aferir e por quais caminhos, o quanto a inscrição no gênero configurou os filmes aqui destacados. Também, quais implicâncias traz à produção, ser – em qualquer grau – *road movie* e o que o fato de serem filmes de estrada contribui para suas narrativas. É o que tentaremos verificar após uma breve contextualização dos cineastas, a seguir.

2.2.3 Sobre os cineastas e seus filmes

Colocados em paralelo, Fernando Solanas, Nicolás Sarquís e Walter Salles são cineastas com biografias e propósitos distintos em relação ao cinema que fazem. Têm em comum carreiras construídas sob diálogo aberto à mídia, em função da repercussão de suas obras e da posição de destaque que ocupam na cinematografia e cenário cultural de seus países e para além deles. Sem a pretensão de esgotar trajetórias tão amplas, este subcapítulo debruça-se rapidamente sobre momentos considerados relevantes da vida destes realizadores sempre tendo no horizonte o propósito da pesquisa.

a) Fernando Ezequiel Solanas, diretor de *El viaje*

Fernando Ezequiel Solanas, conhecido também como Fernando "Pino" Solanas, é ideologicamente posicionado, a ponto de ter sido candidato à presidência da República Argentina na última eleição para o cargo, em 2007. Apresentou-se como representante do *Projeto Sur,* francamente opositor à política neoliberal vigente no país desde o período Menem (1989-1999). *Sur* defende, entre outras mudanças políticas, a imediata reversão das privatizações que marcaram os governos que se seguiram ao fim da ditadura militar na Argentina. Sua principal bandeira é a nacionalização das riquezas do país, especialmente o petróleo, como estratégia política fundamental para transformar o quadro de pobreza atual e endividamento externo do seu país.

A militância de Solanas, iniciada desde sua juventude, não o deixou longe do cinema. Exilado na França a partir de 1976, por conta da sua atuação política e de seus filmes concebidos como atos, realiza neste país *Tangos, el exílio de Gardel* (1980) e, já em processo de retorno à Argentina, faz *Sur* (1988), que lhe dá a Palma de Ouro de Melhor Direção, em Cannes. Os dois filmes confirmam um estilo que se relaciona artisticamente com a cultura popular argentina e expõem o vínculo do diretor com a música (Solanas foi pianista na

juventude e até pensou em se profissionalizar), além do seu domínio de câmera, construído nos anos em que se dedicou ao filme publicitário (fez mais de 400)[31].

O cineasta define-se, principalmente, como um artista cuja trajetória está marcada pela efervescência cultural da Buenos Aires dos anos 1960. Nascido em 1936, Pino Solanas envolveu-se com o teatro, artes plásticas, literatura, além de ser desenhista de quadrinhos (por quatro anos), antes de descobrir o caminho do cinema. Já neste, contaminou-o com as indagações que motivaram a realização de *La hora de los hornos,* seu primeiro longa-metragem (documentário) com mais de quatro horas de duração, dividido em três partes, e que abarca 21 anos da história Argentina, de 1945 a 1966. O filme foi concebido em parceria com Octavio Getino e lhe deu projeção internacional. "Minha preocupação primordial encontrava-se no tema da identidade: quem somos? O que está acontecendo? Vivíamos numa absoluta desinformação. Nem mesmo a esquerda tinha condições de compreender a realidade..." (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op.cit*., p.27).

As respostas a essas questões se traduziram em um cinema com ambição de apresentar grandes painéis históricos. Depois do citado *La hora de los hornos,* o cineasta buscou inspiração no poema épico gauchesco *Martin Fierro*, escrito por José Hernandez nos finais do século XIX, para fazer *Los hijos de Fierro*. Essa película, com argumento, roteiro e direção de Pino, tem como enredo a resistência popular peronista, localizada pelo diretor no longo período que vai de 1955 a 1973.

Concluído em 1975, *Los hijos de Fierro* talvez tenha sido a produção mais complicada do diretor. Sem contar com financiamentos internos ou externos, apesar de toda a visibilidade que lhe dera seu longa anterior, Solanas iniciou as filmagens em 1974, quando a ditadura militar já lançara sua imensa sombra sobre a sociedade argentina. Entre outras barbáries que a equipe vivenciou, o ator Julio Troxler foi assassinado ainda durante as filmagens, o cineasta

[31] Para saber mais sobre a vida e obra do diretor, ver **Solanas por Solanas** (conferir na Bibliografia) e consultar seu sítio pessoal, sempre atualizado, que apresenta textos de sua autoria, reproduz entrevistas e reportagens com o diretor, além de divulgar seus filmes, parte já comercializada em DVD, através da sua produtora CINESUR.

recebeu ameaças da Aliança Anticomunista Argentina - o que o obrigou a concluir o filme na clandestinidade - e, após o golpe militar de março de 1976, muitos dos atores que participaram da película integraram a lista dos desaparecidos do país[32].

Quando concebeu *El viaje* o cineasta vivia outra realidade. Desta vez não teve grandes problemas em conseguir coprodutores, que vieram da França, Espanha, Grã-Bretanha, México, Alemanha, Japão, Itália, Canadá e, ainda, o Instituto Nacional de Cinematografia, da Argentina, todos, segundo o produtor Envar El Kadri[33], entusiasmados com a ambição do projeto. O primeiro roteiro do filme foi escrito em 1990, dois anos após as viagens de pré-produção, lideradas pelo diretor, para definir as locações. Em sintonia com a proposta de realizar uma odisséia latino-americana, Solanas investiu em um elenco e equipe técnica multinacionais.

O filme, idealizado no contexto do aniversário dos 500 anos da colonização dos povos do continente, segundo dados fornecidos pela produtora do cineasta, consumiu 50.000 quilômetros de viagens, realizadas por terra, água e ar. Ao todo foram 16 semanas de gravações. O ponto de partida foi em setembro de 1990, em Ushuaia, cidade localizada no extremo sul da Argentina. As filmagens foram completadas em cinco países (Argentina, Brasil, Venezuela, Peru e México). A fase de pré-produção acumulou mais de 4000 fotografias e 60 horas de gravações em vídeo, que também foram utilizadas na versão final.

A película é a realização de um sonho do seu diretor: "*El viaje* é um filme com vocação de integração latino-americana que deseja resgatar a diversidade e a criatividade das culturas antigas e modernas de nossos países" (Solanas, arquivo do cineasta). O elenco, como dito, tem atores de diversas nacionalidades. Combina artistas praticamente desconhecidos com consagrados. O protagonista é Walter Quiroz, jovem ator sem experiência anterior no cinema (só havia trabalhado na televisão argentina). Parte do elenco foi selecionada através de

[32] Mais sobre este filme na dissertação de José Humberto Orduz Maldonado, orientada pela Profª. Drª. Mary Enice R. de Mendonça, defendida no Prolam/USP em 1995.
[33] Conforme texto em material oficial de divulgação do filme.

numerosos testes o que resultou em diversos personagens interpretados por atores que debutaram na profissão com o filme, caso de Soledad Afaro, uma jovem descoberta em uma assembléia realizada em Vidala, que faz a mensageira do amor; Cristiana Becerra, cujo papel foi Violeta, a namorada de Martín em Ushuaia; Liliana Flores, a peruana descoberta em uma das viagens da equipe ou, ainda, o garoto brasileiro que faz o papel de Paraná, amigo de Martín, encontrado pela equipe do filme em uma Escola de Circo.

Todo este esforço esbarrou, ao final do projeto, no atentado sofrido por Fernando Solanas que o deixou imóvel por oito meses. Este fato prejudicou bastante o filme, que só foi finalizado graças ao apoio internacional que o cineasta recebeu. Até hoje, não foram localizados os responsáveis pelo ataque. Com a conclusão de *El viaje*, Pino Solanas deu prosseguimento à sua carreira cinematográfica com *A nuvem*, de 1998. Após, voltou ao documentário com o propósito de realizar uma tetralogia sobre o que chamou de genocídio social provocado pelos governos pós-ditadura, principalmente o governo Menem, a quem acusa de ter traído o projeto que o elegeu. O primeiro destes filmes foi *Memórias do Saque*, lançado no Festival de Berlim de 2003, evento que homenageou o cineasta com um Urso de Ouro por sua carreira.

b) Nicolás Sarquís, diretor de *Facundo, la sombra del trigre*

Nicolás Sarquís tem uma trajetória menos radical, em termos de atuação política. Em vida foi mais um militante cultural afinado à defesa dos valores constitutivos da "argentinidade" do que um aguerrido participante de partido ou movimento social. Ao mesmo tempo, estimulou o intercâmbio com as cinematografias do chamado "Terceiro Mundo", em especial com os países árabes e os latino-americanos. Próximo a Menem, para quem fez uma cinebiografia em 1989, pertenceu à esquerda moderada, combinando um discurso nacionalista

que não incluiu o confronto político-econômico ostensivo em relação às medidas adotadas desde Carlos Menem.

Sua relação com o cinema se inicia em 1962, quando ingressa na Universidade do Litoral, onde foi aluno de Fernando Birri. Debutou na direção com o curta-metragem *Después de hora*, de 1967. No mesmo ano fez o seu primeiro longa-metragem, *Palo y Hueso*. Com ele, propôs um novo sistema de produção, moldado por um baixo orçamento e distância do naturalismo. Fez mais dois curtas e, em 1977 concluiu *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* que consumiu cinco anos de produção e lhe deu projeção internacional. Depois de morar quatro anos na Europa volta à Argentina em 1981 e inicia um projeto ambicioso batizado de *Amalca, los hijos de Antún Nazar*, uma saga familiar sobre os imigrantes árabes. Antes de fazer o filme, o diretor percorreu seu país, registrando testemunhos de imigrantes árabes, base para um documentário.

Em 1987 vive o drama da suspensão do que seria seu próximo longa, *Zama*, (superprodução que envolvia equipe composta por integrantes de vários países latino-americanos). Já com as filmagens iniciadas, o projeto teve que ser interrompido em situação marcada por desentendidos e constrangimentos divulgados de forma confusa pela imprensa. Sarquís volta-se, então, para *Facundo*, retomando o projeto interrompido pela ditadura militar argentina, em março de 1976, duas semanas após o início das filmagens. "Eu saí do país e perdi os negativos. Nunca descobri o que aconteceu com esse material" (SARQUÍS, apud LERER. **Clarín**, 17.02.1995).

A nova versão consumiu quase cinco anos de produção, sendo dois deles dedicados às filmagens. O roteiro final é do diretor, com a colaboração de José Pablo Feinmann, Eduardo Scheuer, Daniel Moyano e Eduardo Saglul. O filme mantém o protagonista da versão anterior, o ator Lito Cruz, fisicamente parecido com a imagem histórica de Facundo Quiroga. Os atores Norma Aleandro, Victor Manso e Dora Baret, também integram o elenco.

O diretor define seu filme, que dura três horas e meia, como "épico, lírico, mítico e poético" [34]. O material que rodou também resultou, como já dito, em uma minisérie de cinco capítulos, cada um com 50 minutos.[35] As cercas de 25 horas de filmagens foram feitas em Chascomús, San Antonio de Areco, San Andrés de Giles, San Miguel Del Monte, Luján e na Escola de Polícia de La Plata, onde foram registradas as cenas de marcha e batalhas, com muitos figurantes (o lugar foi escolhido pela semelhança com o agreste da região de Los Llanos). Também filmou no Museo Sobremonte (Córdoba), Buenos Aires, Anillaco, Sanagasta y Aimogasta (La Rioja).

O último trabalho de Nicolás Sarquís para o cinema foi *Sobre la tierra*. Ativista cultural, criou no interior do Festival Internacional de Cine de Mar del Plata a mostra Contracampo (1996, 1997 e 1998) que tinha por objetivo abrir um espaço para a produção independente e às cinematografias pouco conhecidas na Argentina. Crítico do cinema industrial, se propunha desenvolver e também apoiar novas formas de comunicação com o espectador. Sua morte em 2003, quando tinha 65 anos (nasceu em 1938), impediu que concluísse seus projetos.[36]

c) Walter Salles, diretor de *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*

Em comparação à militância partidária de Solanas e à participação política de Sarquís, Walter Salles localiza-se em outra posição. Bem mais jovem (nasceu em 1956) pertence à geração que não viveu os intensos debates dos anos 60 e nunca assumiu publicamente qualquer filiação política organizada. Seu discurso é humanista e a sensibilidade à miséria traduz-se em uma filmografia que, por princípio, não ignora as mazelas do país e seu cenário de profundo abismo social. Quando fala em mudança estrutural, sempre a relaciona aos seus

---

[34] Apud FONTANA. **La Prensa**, 10.01.1995, Caderno "Espetáculos", p.9.
[35] Este dado foi fornecido por Sebastián Sarquís, filho do cineasta, em entrevista, por e-mail, à pesquisadora.
[36] As informações sobre Nicolás Sarquís também foram retiradas de matérias jornalísticas e outras publicações do acervo do Centro de documentación y Biblioteca del Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken", consultado por esta pesquisadora.

projetos de cinema."Se há algo em que acreditamos há anos, é em projetos que possam ajudar a pensar um país diferente, mais justo e socialmente responsável. E não se constrói um país assim sem mudanças estruturais".[37] Suas declarações, embora críticas e com pontuais referências de classe, versam mais sobre questões relacionadas à identidade nacional e à sua profissão de cineasta ou, ainda, projetos ligados à produtora Videofilmes, de quem é sócio, juntamente com o seu irmão e documentarista, João Moreira Salles.

Em boa parte das suas manifestações sobre o cinema, demarca as referências a que se filia, incluindo a admiração pelo *road movie*. Sua trajetória sintetiza nos anos 1990 a vereda que se revela a ponte que mais uma vez o cinema pretende construir, entre o esforço de fazer do presente uma revelação do passado e, ao mesmo tempo, uma arqueologia do futuro - sem a qual, como coloca Jameson, não há possibilidade de significação da vida atual.

Este projeto de Salles começa com a realização de *Terra Estrangeira*, filme de 1995 que codirigiu com Daniela Thomas (ambos, também roteiristas do filme), e que o cineasta localiza como um *road movie*[38]. Nele está à expressão da classe social[39] majoritária nas manifestações pelo *impeachment* do ex-presidente do Brasil, Fernando Collor. Uma classe que se sentiu sem território e, por isto, emigrou.

No filme, a busca da terra prometida é trabalhada em dois níveis. Primeiro, através da personagem Manuela (vivida por Yolanda Cardoso), a mãe de Paco (Fernando Alves Pinto), que sonha voltar à sua terra natal, na Espanha, aparentemente para rever sua infância ou o seu lugar de origem. Para tanto, junta suas economias durante anos. Mas existe Collor e Manuela é duplamente vítima: no confisco que acompanha pela televisão, anunciado pela então ministra da Economia (Zélia Cardoso), vê-se roubada e, por não resistir ao impacto da notícia, morre de um ataque cardíaco fulminante. Com a morte da mãe, Paco, que não tem pai e assim

---

[37] Apud ARANTES. **Folha de S. Paulo**, 27.12.2002. (*on line*)
[38] Na classificação dos diretores, o filme começa próximo ao realismo social, depois se modifica, passando a ser filme de gênero: policial e, finalmente, *road movie*. (Comentários à edição comemorativa em DVD, de 10 anos de *Terra Estrangeira*).
[39] Salles fala em "expressão de uma geração".

fica sozinho no mundo, coloca como meta para sua própria vida realizar com urgência o sonho de Manuela.

A travessia é empreendida via Portugal. Não poderia ser diferente: estamos buscando origens... Mas sua estadia em terras lusitanas converte-se em um pesadelo ao mesmo tempo que vive o sonho de um estranho amor, em sua relação com Alex (interpretada por Fernanda Torres). Nada ali, apesar de ser brasileiro, parece lhe dar identidade, até que surge o mar. Numa das mais belas locações do filme, os dois estão sentados à beira de um penhasco e abaixo está o mar. Foi dali que saíram as caravelas que aportaram nas terras brasileiras, lembra Alex. Imagem que se faz presença, mais tarde, já na Espanha, quando os dois observam um navio fantasma e novamente é possível relembrar que também temos em nós as marcas destas partidas.

Realizado em quatro semanas, com baixo orçamento, *Terra Estrangeira* termina com Alex dirigindo na estrada e tendo Paco, ferido, em seu colo. Entre versos de *Vapor barato*, música de Jards Macalé e Wally Salomão[40], ela reage à própria dor pela eminente morte de Paco, prometendo a este "estar levando-o de volta para casa". Onde está este lar?

A resposta começa a ser escrita em *Central do Brasil*, quando o diretor desloca Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira) para o nordeste, o pedaço do país que nos anos 60 era destacado como o chão essencial de uma realidade escondida: "Central busca uma saída no coração do país. O filme fala sobre a procura de raízes eminentemente brasileiras" (SALLES. In: NAGIB, 2002, p. 420).

Para o diretor

> A história de *Central do Brasi*l é simples. Um garoto de nove anos, introspectivo, endurecido pela vida, mas digno, parte à procura do pai que nunca conheceu. A viagem de Josué em direção ao seu passado inverte o eixo de migração norte-sul e permite que o menino redefina a sua própria

[40] A inclusão da música foi quase um acidente de percurso. Segundo os diretores, o final do filme era outro, mas durante as filmagens Salles ouviu Fernanda Torres cantarolar a música e o diretor entendeu que nela estava o final que buscava. Este insight, aliás, repete o processo de criação do filme. De acordo com Walter Salles, a idéia da obra surgiu da imagem do barco fantasma que ele coloca no filme, que chegou às suas mãos em um cartão postal.

> estória. Ele é acompanhado na sua busca por uma velha mulher que se tornou insensível, cínica, mas que também busca a segunda chance que a libertará de sua existência mesquinha. Uma pequeníssima odisséia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura dos seus sentimentos, um país à procura de suas raízes. Todos conhecem o significado da palavra perda, mas não abdicaram do direito de resistir, de mudar o curso das coisas. (SALLES, extras da versão em DVD).

Sob o custo de U$ 2,9 milhões o filme contou com equipe técnica de 60 pessoas e chegou a utilizar mil figurantes em uma das cenas, a da romaria, filmada em Cruzeiro do Nordeste, cidade do sertão pernambucano. Outras locações foram as cidades baianas Milagres e Vitória da Conquista e, claro, a Central do Brasil, no Rio de Janeiro, considerada a principal estação de trens do país, e onde a obra começa. Com padrões de custos bem acima da média brasileira, sua realização incluiu um processo de seleção nacional para encontrar o seu protagonista, Josué. O escolhido foi Vinícius de Oliveira, então com 11 anos, e descoberto pelo próprio diretor no aeroporto Santos Dumont, onde engraxava sapatos.

Vinícius nasceu em Bonsucesso, bairro da periferia do Rio de Janeiro. Como muitas famílias do lugar, a sua é evangélica. Com quatro irmãos, o garoto, à época em que se tornou Josué, largara a escola há dois anos. Sua contratação foi condicionada, por Walter Salles, ao retorno ao ensino formal.

A imposição expressa como o cineasta, carioca nascido na zona sul, se relaciona com o mundo à sua volta. Acostumado ao trânsito para fora do país – chegou a morar em Paris dos seis aos treze anos -, Salles sempre freqüentou bons colégios e teve o que se costuma classificar de sólida formação cultural. Graduado em economia, formou-se, em seguida, em Comunicação Audiovisual, pela Universidade de Artes, sul da Califórnia. Seu primeiro filme de ficção foi *A Grande Arte*, de 1991, falado em inglês e com atores internacionais. À época, a película mais cara produzida no Brasil, consumindo U$ 5 milhões. Antes, havia feito os documentários *Japão, uma Viagem no Tempo; Kurosawa, Pintor de Imagens* (1986); *Franz Krajcberg, o poeta dos vestígios* (1987) e *Chico ou o País da delicadeza perdida* (1989).

Central do Brasil, terceira experiência com longa-metragem de ficção, foi co-roteirizado por Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro, também assistente de direção e inspirando em ideia de Salles. O filme balançou o 48º Festival Internacional de Cinema de Berlim conquistando o Urso de Ouro de melhor filme e o Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro, que vive a protagonista Dora, e que também foi indicada ao Oscar de melhor atriz, feito inédito para uma brasileira.

A projeção internacional do diretor revelou sua consistência quando Salles é convidado, em 1999, por Robert Redford, cineasta e idealizador do Sundance Festival, a assumir a direção de *Diários de Motocicleta*, que finaliza em 2004. A história da aventura de dois amigos por diversos países da América Latina trouxe para o brasileiro, segundo diversas declarações que deu à imprensa, a redescoberta de uma geografia e povo que desconhecia. Com roteiro de José Rivera baseado nos diários de Alberto Granado (*Viagem com Che Guevara*) e de Ernesto Guevara (lançado, primeiramente como *Che: Notas de Viagem* e, depois, como *Diários de Motocicleta*), o filme narra a viagem de oito meses da dupla, realizada de janeiro de 1952 a julho do mesmo ano.

Protagonizado por Gael Garcia Bernal (Che) e Rodrigo De la Serna (Granado), *Diários de Motocicleta* inicia na Argentina e segue, através dos Andes, para o Chile e depois, Peru, onde se localiza uma colônia de leprosos, meta da viagem em função da formação de Alberto (bioquímico) e Ernesto (estudante de Medicina). Termina em Guajira, Venezuela, totalizando mais de 12 mil quilômetros de deslocamento. O filme foi rodado em 14 semanas e abrigou uma equipe multinacional com mais de 80 integrantes.

Episódico, *Diários de Motocicleta* apesar da duplicidade de fontes literárias, assume Ernesto Guevara como narrador. Como já colocado, Salles chegou à direção por convite o que não o impediu de impor algumas condições para assumi-la, entre elas, o filme ser falado em espanhol. Também se preocupou em contatar a fonte possível dos relatos, ou seja, Alberto

Granado, então com 80 anos e morador de Cuba, para onde se mudou em 24 de julho de 1960, data em que reencontrou o amigo Ernesto, que não via desde o fim da viagem que fizeram juntos. A produção do filme envolveu nove países: Argentina, Brasil, Chile, Peru, Cuba, Reino Unido, Estados Unidos da América, Alemanha e França.

Indicado para diversos prêmios, a película conquistou o Oscar de melhor canção – *Al otro lado del rio*, do uruguaio Jorge Drexler – em episódio marcado pela polêmica substituição promovida pela Academia, que trocou o autor da música pelo ator Antonio Banderas, para a apresentação no dia da festa. O fato provocou protestos veementes de toda equipe do filme, incluindo o diretor. O roteiro da obra também recebeu o Prêmio Goya (2005), de melhor adaptação.

A busca por origens, por raízes, por símbolos "eminentemente nacionais ou continentais", expressa em seus *road movies*, ligam Salles, Solanas e Sarquís.

3 PERCORRER É PERTENCER

Os filmes *Diários de Motocicleta*, *El viaje*, *Central do Brasil* e *Facundo, la sombra del tigre* condicionam a ideia de pertencimento às rotas percorridas por seus personagens. São viagens que revelam aspectos desconhecidos - ou que precisam ser revisitados -, da história e geografia de seus países ou do continente latino-americano. O modo como cada um dos filmes constrói cada deslocamento é o que se verá a seguir, a partir da análise fílmica que foi dividida em três momentos. O primeiro, que chamei de "a construção da viagem", apresenta o roteiro metodológico da análise, a estrutura narrativa, os protagonistas e o que estes vivem antes de iniciarem suas jornadas, ou seja, o prelúdio temporal e espacial que antecede a partida. No bloco seguinte, "travessias do pertencimento", percorro cada viagem mantendo no horizonte as hipóteses que nortearam esta pesquisa. Entre outras, que a opção pelo gênero *road movie* ou filme de estrada enfatiza convite de compartilhamento das descobertas, e que a proposta de cada obra enquanto se realiza como saga, religa os protagonistas de cada um dos filmes a percepções específicas de seus países e do continente latino-americano, indo na contramão de um discurso diluidor de fronteiras ou, mais genericamente, da globalização. Com este propósito, buscam símbolos clássicos da nacionalidade que se expressam, por exemplo, nos nomes dos personagens ou na escolhas de ícones históricos e geográficos da América Latina, seja na dimensão nacional, seja na continental, e também buscam dialogar com os anos 1960 no que estes propunham de criação de uma cinematografia capaz de encontrar um caminho contra-hegemônico em relação ao domínio do cinema norte-americano. Finalmente, no último bloco,"reminiscências do álbum de viagem" retomo questões apresentadas na segunda seção desta tese, tendo como perspectiva revisitá-las a partir do que foi destacado na análise fílmica.

3.1 A construção da viagem

> Os primeiros geógrafos eram pessoas como eu, gente que se perdia. Saíam de suas grutas, de suas pequenas moradias, e se perdiam. Daí passaram a rabiscar croquis para entender a situação. Assim a ciência começou. Imagine se os homens primitivos tivessem GPS? Eles não se perderiam jamais, o que seria catastrófico. Sem que nos percamos, não somos capazes de ver a paisagem. (Gilles Lapouge**. O Estado de S. Paulo**, 12.07.09)

Em termos amplos, pode-se falar que as viagens dos quatro filmes aqui trabalhados deveriam ser observadas aos pares. Ou seja, *Diários de Motocicle*ta e *El viaje* têm como rota países da América Latina enquanto *Central do Brasil* e *Facundo, la sombra del tigre* percorrem seus países de origem. Em função desses espaços, analisaria comparativamente os longas. Mas também poderia criar outros pares, tais como dois filmes argentinos e dois brasileiros ou, ainda, dois filmes com protagonistas inspirados em personagens reais e os outros dois não. Enfim, como o objetivo da tese é, prioritariamente, acompanhar as rotas dos personagens, optei por analisar primeiramente cada filme em separado, mas mantendo a proximidade de "par" a partir dos territórios "oficiais" – latino-americanos e nacionais -, sem, no entanto, fechar dois conjuntos baseados nessa informação.

A decisão de tal sequência é decorrente, em especial, do contexto dos anos 1960 quando o sonho de um "continente latino-americano" retorna também no cinema sem, no entanto, descartar os projetos nacionais. Isto é, quando a lógica do pertencimento ancorada em territórios demarcados apoia-se na adesão à retórica da nacionalidade - esta, antes de tudo, "discurso" construído historicamente a partir da ideia de "comunidade imaginada" (conceito de Benedict Anderson), constituída pelas memórias do passado, pelo desejo de viver conjuntamente e pela perpetuação da herança (HALL, *op.cit.*, p.58) - e, também, na apropriação da simbologia do filme de estrada e no esforço de cada película se apresentar como obra que se afirma no presente e prospecta futuro olhando "para trás".

3.1.1 Roteiro metodológico da análise

Como já colocado na Introdução, entre as principais correntes contemporâneas do cinema destaca-se o conjunto marcado pelo cognitivismo e filosofia analítica em que David Bordwell (In: RAMOS, F. 2005) se localiza. Nesse texto, o autor contrapõe à ambição do que chama "grandes teorias" - caldeirões conceituais que bebem na psicanálise, teorias culturais e semiologia, com ambição de construir arcabouços teóricos que deem conta do cinema – um trabalho empírico, mais recortado, em relação direta com as fontes primárias, ou seja, os filmes. Não é circunstancial, portanto, que na abordagem proposta por Bordwell a compreensão da narrativa fílmica considere, como um dos parâmetros de análise, o percurso que bebe na tradição da oralidade dos contos de fada – e, por isso, Propp e seu trabalho "morfológico" – mesmo que tal procedimento possa desvelar obra que o autor chama de "um cinema excessivamente óbvio", em que pese ser um filme contemporâneo ou inscrito no que muitos autores classificam de "cinema moderno".[41]

O parâmetro proposto por Bordwell tem como fundamento pesquisa que realizou sobre o cinema clássico hollywoodiano, cuja estrutura é tributária da herança literária (e teatral) do século XIX. É ela que dá sustentação ao filme de gênero, o que não significa que seja óbvia a sua identificação na produção contemporânea. Simplificada por manuais, convive com o perigo de não ser compreendida em suas estratégias[42]. Modelo transformado em negócio expandiu-se e abasteceu boa parte dos cinemas por todo o mundo ocidental. A América Latina, previsivelmente, não escapou deste movimento, e o filme de estrutura clássica consolidou-se, formatando o gosto do público.

Sinteticamente, a estrutura do filme de narrativa clássica se constrói apoiada na divisão formal em três partes com "pontos de virada", na condução da ação pelo(s)

---

[41] No Brasil, Ismail Xavier é uma das principais referências para a compreensão do cinema moderno. (Ver Bibliografia).

[42] A discussão em torno da adesão ao modelo clássico por filmes produzidos no Brasil e Argentina a partir dos anos 80 é discutida na dissertação de Mestrado de Vanderlei Henrique Mastropaulo, "As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos Brasil e Argentina", desenvolvido no PROLAM/USP, sob orientação do Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani, aprovada em maio de 2009.

protagonista(s), nas regras claras de continuidade, nas cadeias "naturais" entre causa e conseqüência e na abertura de situações que devem ser fechadas ao final. Um mundo "redondo", de procedimentos quase sempre previsíveis, em que lacunas e ambigüidades não devem ser mantidas.

Absorvida como fórmula, a estrutura clássica traz pendente um pacote de interrogações quanto à pertinência de se embalar no formato pronto, propostas que miram conscientização política e ideológica, como as que emergem do cinema militante ou com temática política. Na arena em que as posições extremadas dos anos 1960 foram, paulatinamente, redimensionadas nos anos de 1990, a onipresença do modelo, e sua persistência, mantém à superfície das discussões uma divisão simplificadora (e redutora) dos filmes, que os agrupa em três grandes frentes - a comercial (integralmente sintonizada às fórmulas industriais); a de qualidade (temáticas relevantes e formas próximas do convencional) e a de autor (experiências de linguagem e conteúdo)[43].

A divisão abrangente demanda uma série de dificuldades quanto se procura compreender cada filme. Em especial porque "No cenário pós-modernista, é a indústria cultural que está na ofensiva e mostra competência na absorção do que veio negá-la". (XAVIER, 2005, p. 173). Não à toa, como continua Ismail Xavier, a reflexão sobre o cinema já há algum tempo tem significado explicar como um modelo tão combatido – e aqui, vale lembrar as diversas propostas que sobraram no continente latino-americano a partir dos anos 1960 – não só sobrevive, como é capaz de criar herdeiros que, em última análise, não o negam.

Seguindo a pista destas afirmações, a pesquisa adotou alguns procedimentos para a análise, considerando o cenário embaralhado do cinema contemporâneo[44]. Primeiro, localizar

---

[43] Ver nota anterior.

[44] Conforme Xavier: "A rigor, eu deveria dizer o que, na imagem-som, excede, pois o dispositivo é esta articulação instável, e o elenco das tensões presentes no corpo de um filme influi, em plano essencial, as relações entre a voz, os ruídos e a música com a imagem, num processo que o cinema clássico tratou de domesticar com seu princípio de transparência (não sem

rapidamente diretor e filme (o que foi feito no subcapítulo 2.2.3), pois cada obra aqui focada é compreendida como projeto imbuído de propósitos e posições sobre o cinema a que pertence. Segundo, não desprezar uma decupagem que traga à tona o enredo, a estrutura narrativa e o papel dos protagonistas observados aqui em sua relevância para o gênero e, em seguida, na sua relativização, em cada um dos quatro filmes. Neste sentido, a análise afina-se com o que Bordwell chama de estudo estrutural, ou seja, "o modo como os elementos se combinam para criar um todo diferenciado" (2005, p.177).

No entanto, apesar da distinção colocada por David Bordwell, que aponta para outros dois procedimentos de análise, além da estrutural, que são estudar a narrativa como "representação" ou entendê-la como "ato" - sendo este "estudo da *narração*, a 'pragmática' dos fenômenos narrativos" (*op cit*., p.177) -, a proposta é completar o estudo apoiando-se no caráter provisório de tal distinção – algo que o autor assume. Ou seja, o objetivo é não desprezar o nível simbólico de cada filme, seus aspectos plásticos e sonoros, a configuração dos espaços cênicos, estilo visual e outros elementos significantes de cada obra, sempre que considerados fundamentais para o horizonte a que se propôs esta pesquisa.

Tal metodologia tem como sustentação as propostas de análise fílmica como coloca J. Aumont e M. Marie (1989), que separam o instrumento de análise em uma divisão formal composta por três categorias: os elementos descritivos (que descrevem e ordenam os componentes materiais do filme, suprindo lacunas de memórias); os elementos citacionais (mais colados aos objeto de estudo, ou seja, pequenos trechos, determinados planos, partes da trilha sonora etc) e os documentais (dados exteriores ao filme, mas que colaboram para determinadas conclusões, tais como: roteiro, depoimentos da equipe de produção e realização, críticas sobre o filme e outros), o que já foi parcialmente destacado no trabalho.

---

problemas), e que o cinema moderno deixou expandir com a formação de corpos heterogêneos, discursos opacos em que as bandas flutuam uma sobre a outra, em montagem vertical (Eisenstein), produzindo novos efeitos de sentido". (XAVIER, 2005a, p.178).

Gostaria de reforçar que, por diversos motivos, a abrangência dos instrumentos não significa que serão aproveitados igualmente. O principal argumento é que não pude dispor dos filmes, ou seja, tive a necessidade de trabalhar com cópias em DVD, o que já resulta em limitações, principalmente em relação às películas argentinas[45]. Quanto ao material descritivo, optei por segmentar os filmes em dois grandes blocos: o prelúdio, ou seja, o tempo e espaço antes das travessias e, o segundo bloco, a viagem. Destaquei ainda a caracterização dos protagonistas em função do que significam para o *road movie* e a estrutura dos filmes, como se verá no próximo subcapítulo. Vale observar que, apesar do risco de passagens menos claras, optei por não construir o texto com muitas divisões por considerar que tal escolha poderia resultar em um trabalho muito esquemático ou próximo à fórmula, o que não é intenção.

3.1.2 Estrutura narrativa e protagonistas

El viaje é construído com duas estratégias de códigos narrativos: a do cenário "natural" em torno do protagonista, onde não falta a inclusão, em diversos momentos, de elementos alegóricos, e a da linguagem dos quadrinhos que apresenta os fatos históricos da América Latina totalizando cinco intervenções. Primeiro filme em que o diretor abandona sua concepção de protagonismo coletivo e concentra a fábula em um personagem, a película "[...] conta a odisséia latino-americana de um adolescente em busca de si mesmo, num momento – eu diria histórico – em que todos os valores de uma época desabam". (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p.65).

Em termos estruturais e conforme ao estilo do diretor, a odisséia é dividida em três partes. Cada uma apresentada com um *design* que se repete, com pequenas modificações de

[45] Só consegui encontrar cópia em VHS que digitalizei para DVD. Como o sistema argentino é diferente do brasileiro, isso já resultou em perda considerável em relação à fotografia dos filmes, por exemplo. Outra limitação – e aí vale para os quatro filmes – é o enquadramento recortado e a menor definição de imagem. Vale ressaltar, no entanto, que foram filmes que "descobri" no cinema, incluindo os argentinos.

foco mas com mesma base: sobre um fragmento de mapa *mundi* antigo escreve-se o título que remete ao espaço onde os acontecimentos da fábula ocorrem, recorrendo a uma tipografia "fantasia" (fonte semelhante a registros de documentos históricos escritos a bico de pena). A lógica da divisão é dar unidade aos deslocamentos espaciais de Martín, em estratégia de organização semelhante à identificação dos capítulos de um livro.

O primeiro destes blocos é *En el culo del mundo* cujo centro é o protagonista Martín e as motivações que o levam a empreender sua travessia pelo continente latino-americano. Estão nesta etapa, também, personagens que voltarão à cena em outros momentos do filme. É o caso de Pablo, músico amigo de Martín que é expulso da escola de Ushuaia e vai morar em Buenos Aires, ou do diretor da instituição. Mas o personagem não protagonista que, de certo modo, fará o papel de "companheiro de viagem" de Martín e que já aparece neste início, é *Américo Inconcluso*. Seu nome remete ao *Continente Inconcluso* uma das denominações utilizadas por Solanas e Getino em *La hora de los hornos* quando se referia à América Latina. Citado na história em quadrinhos criada por Nicolás Nunca, pai do garoto, ele retornará em situações decisivas da travessia, tanto para ajudar o jovem em sua jornada quanto para narrar episódios da história do continente. Com estas aparições, *Inconcluso* desloca a continuidade da fábula centrada no garoto e faz a ponte entre passado e presente, através de relatos que são fundamentais para que Martín compreenda e complete seus aprendizados de viagem.

Como a estrutura do filme é espacial, depois de "batizar" Ushuaia o diretor informa por onde o personagem caminhará na primeira fase do seu deslocamento. O título *Hacia Buenos Aires* indica que o percurso se fará como um caminho até a capital da Argentina. Finalmente, o terceiro e último capítulo desta saga, *A través de Indo América,* além de indicar a jornada do jovem pela América Latina, grafa a posição do diretor em relação ao momento político em que o filme é realizado: os 500 anos da colonização. Os lugares por onde ele passa neste trajeto (Argentina, Bolívia, Peru, Brasil, Caribe e México), destacam uma geografia

simbólica tecida também pelas referências do passado e inquietações do presente. A articulação espacial confirma, assim, a epopéia do jovem Nunca como iniciática, não somente pelas situações que vive mas, principalmente, pela possibilidade de contato com a história e memória dos locais que percorre.

Para a configuração do seu protagonista no prelúdio que antecede a viagem, Solanas recorre a estratégias simples. Sua composição, em parte, depende do que Paulo Emílio Salles Gomes disse ser "a fórmula mais corrente do cinema" (GOMES, 2002, p.107). Isto é, o narrador se retrai ao máximo e deixa o campo livre para os personagens agirem. Por isso sabemos quem é Martín através de suas cenas dramáticas com a família, com o amigo Pablo e com a namorada, personagens com quem estabelece algum diálogo. Mas o filho de Nicolás também assume o lugar do narrador e seu ponto de vista surge através das suas reflexões que podem ser "ouvidas" pelo espectador. É com este procedimento que Solanas apresenta a angústia do personagem em relação a seu futuro e, também, os "aprendizados" que o modificarão ao longo da sua viagem. As reflexões íntimas do jovem permeiam boa parte da película em um crescendo e, muitas vezes, é por elas que a continuidade do filme se estabelece.

Por último, para completar as singularidades do seu primeiro protagonista individual, Solanas recorre ao narrador-câmera. É ele que nos mostra o jovem apaixonado nas cenas idílicas que Martín tem com a namorada ou quando revela o rapaz corajoso e decidido que parte de Ushuaia montado em sua bicicleta sob o som da canção que desvenda o estado emocional em que se encontra. Com letra do diretor e música de Astor Piazzolla, a última estrofe desta canção – *El viaje* – é emblemática: "Sé que un viaje es descubrir,/que vivir es eligir./Sé que busco mi verdad/ y que un viaje es soledad".

Outro dado importante é o nome do protagonista – Martín – referência direta a José de San Martín e, também a Martín Güemes que, junto com Juan Lavalle, configuram o trio

argentino que deu a este país um papel fundamental no processo de libertação da América do Sul, pois lutaram não só pela independência da própria pátria, mas também ajudaram na libertação do Chile, Peru, Bolívia e Equador. (SHUMWAY, 2008, p.79).

Apesar da estrutura em três partes, o que permitiria pensar em uma divisão tal como "início, meio e fim", base da narrativa clássica, o fato é que a película passa ao largo das normas que convencionam o modelo. Claro que é possível destacar que na primeira fase do filme, em Ushuaia, o foco narrativo gira em torno do protagonista o que, de certo modo, ressalta seu papel de conduzir a ação (as "motivações" do personagem é que dão mobilidade à narrativa). É o momento mais lírico da película, com a fábula enfatizando as perdas e impasses de Martín, o que não esconde o realizador e suas opções por um cinema ideológico, instaurado em uma postura crítica às convenções predominantes do cinema industrial e que se revelam nas opções estéticas que comentaremos em seguida.

Diários e *Central* se localizam em outro ponto e dialogam mais clara e intensamente com a estrutura clássica em um processo que desvela o quanto o cinema contemporâneo mantém esta referência em seu horizonte. Uma escolha que talvez reconheça a necessidade de se fazer parte de uma produção marcada por um modelo hegemônico que "educou" a recepção dos filmes. É preciso, de algum modo, criar elos com o público, e a estrutura clássica é uma estratégia objetiva, o que não significa que esses filmes optem integralmente por ela.

O longa-metragem sobre a viagem do jovem Che apresenta as fragmentações e a presença da estrada que o localizam, antes de tudo, como *road movie.* Mantém sua unidade a partir do narrador – aqui visível e, ao mesmo tempo, desdobrado por suas reflexões. Tem-se, então, o conceito de narração como processo que depende da compreensão do espectador (BORDWELL, 1985). Esta relação se dá pela figura do "Che", ícone formatado pela cultura de massas, marca indelével à percepção do que está acontecendo na tela.

A relação de causalidade e encadeamento lógico também aproximam *Diários de Motocicleta* do modelo clássico. Basta observar as "pistas" objetivas que deixam as ações do protagonista Ernesto para - seguindo a "linha" destes acontecimentos – termos, no ponto de chegada, o outro Ernesto. Este é justificado na película pelo processo de sensibilização que ocorre com o protagonista, o que permite modelar ou "extrair" da sua personalidade os primeiros questionamentos quanto ao que pretende ser e fazer depois da viagem. Por isso, a futura opção radical do personagem histórico é entrevista, por exemplo, nos discursos que apresentam sua defesa, no filme, de uma "América unida", reverente às suas tradições e origens, e capaz de superar com esta união o estraçalhamento social, econômico e político a que foi submetida.

Outra marca do *road movie* a partir dos anos 60 também está presente: a dupla de protagonistas masculinos. Ela permite uma tipificação mais clara dos personagens centrais, traduzida, quase sempre, em psicologia e comportamentos opostos sem que a diferença entre ambos impeça a união nas horas necessárias. Por assim, enfrentam as adversidades e surpresas que a estrada, tomada de improviso, reserva a seus viajantes.

Também a composição física enfatiza esse contraste: Gael Garcia Bernal, que interpreta Ernesto, é baixo, magro, rosto suave. Muito contido no início, fala pouco e tem olhar intenso, quase febril. Aos poucos, numa composição muito bem resolvida por ator e direção (em função do que o filme parece pretender), ele "cresce" e sua postura fica, claramente, a de líder da dupla ou, talvez mais do que isto, assume um comportamento típico de quem sabe o que quer e não se importa muito se outros pensam diferente do que está propondo.

Já o ator Rodrigo de La Serna, em uma caracterização elogiada pela mída, dá vida ao alegre e roliço Alberto. Até quase metade do filme ele é o personagem que "segura" as cenas mantendo comportamento pragmático e com tiradas de humor que prendem o espectador.

Depois, quando Ernesto ganha mais espaço, ele muda o tom (não há, exatamente, uma transformação), e, relativamente, parece sentar ao lado do público para admirar a já evidente grandeza do parceiro.

Na verdade, a caracterização de personagens contrastantes permite que estes funcionem como polos complementares. Isto, em tese, possibilitaria que ambos se modificassem ao sabor dos acontecimentos e interações com os personagens que cruzam seus caminhos. Não é o que acontece em *Diários de Motocicleta*. Há um claro desnível entre a transformação de Ernesto e a de Alberto. Tal percepção, sem dúvida, é ampliada pelo peso da biografia do Che, um problema que roteiro e direção não conseguiram vencer.

O filme sobre a viagem do jovem Guevara e seu amigo é dividido em situações espacialmente compartimentadas, indicadas com uso de legenda que aponta o local, a data e a distância percorrida pelos dois amigos. Tem como ponto de partida 4 de janeiro de 1952, em Buenos Aires[46]. Ao todo, são seis paradas na Argentina (incluindo a partida), cinco no Chile, seis no Peru, uma na Colômbia e uma na Venezuela, totalizando dezenove blocos narrativos[47]. A data final da viagem é 26 de julho de 1952 e na tela há o registro dos 12.425 quilômetros percorridos.

A mesma estrutura episódica marca *Facundo, la sombra del tigre*. As indicações dos deslocamentos espaciais do general são colocadas na tela e também há referências às marcas do tempo e indicação da interpretação dos acontecimentos em avaliação bastante dirigida e adjetivada. Como Ernesto Guevara, Facundo Quiroga é personagem histórico, fartamente esmiuçado em seu país. Sua vida e morte saltam da obra seminal de Sarmiento que clarificou a oposição entre civilização e barbárie, destacada por historiadores como o dilema que

---

[46] A viagem com Alberto, na verdade, começa em Córdoba, em dezembro de 1951. Dali eles se dirigem a Buenos Aires, para fazer a despedida da família de Ernesto. Conforme já colocado no subcapítulo 2.2., no filme, a saída de Córdoba não é explorada tanto quanto as outras etapas de viagem. Vale lembrar que esta é a segunda viagem de Ernesto que, em 1950 havia explorado o norte da Argentina, também de motocicleta, percorrendo 4500 Km.

[47] Em **Diários de motocicleta – Notas de un viaje por América Latina**, de Ernesto Che Guevara, uma das fontes para o roteiro, o registro é de 65 paradas.

desenha a Argentina moderna[48]. Facundo, na concepção de Sarmiento, é a figura-símbolo do argentino dos pampas, aquele que convive em profunda identidade com a sua terra, com os cavalos, e expressa um modo de vida situado do lado oposto ao da realidade urbana.

O filme de Nicolás Sarquís se concentra na viagem em direção à morte que o general Quiroga realiza. Interessa, ao diretor, localizar o mito a partir de um discurso narrativo que revele o homem, pois precisa do "personagem real" para que a ponte com o presente seja possível. O pressuposto para esta abordagem está na força da história como agente mobilizador e provocador de debate sobre a realidade, atual ou anterior.

Facundo Quiroga, o gaúcho *malo* de Los Llanos, é até hoje figura mítica na Argentina. No documentário *Facundo Quiroga, el caudillo y su leyenda*, dirigido por Javier Salaberry (s/d[49]), o historiador Félix Luna conta que estava em La Rioja, cidade nativa do general, quando viu um prédio interessante e resolveu perguntar a uma pessoa que passava por ali de quem era aquele edifício. "É do general Facundo", respondeu, com naturalidade, seu interlocutor, confirmando para o historiador o quanto o personagem é presença viva no imaginário argentino.

A obra de Sarmiento com certeza contribuiu para Quiroga não ser esquecido. Além disso, como já colocado, o general é personagem de grande participação no processo de consolidação da Primeira República Argentina e, portanto, pertence também à história oficial. Suas vitórias nas guerras internas foram decisivas para garantir o poder a Rosas. Mas o foco principal do filme de Sarquís não está nos grandes feitos bélicos e conquistas políticas de Facundo. A escolha do realizador está sintonizada à visão de um personagem crepuscular, reflexivo, que revê sua vida em função do processo histórico da formação de seu país. Para tanto, o cineasta encerra Facundo em seu coche e utiliza Ortiz, seu secretário e companheiro

---

[48] Voltarei ao tema.

[49] Não há menção sobre a data de produção do filme, nem mesmo nos arquivos oficiais de Buenos Aires em que faz parte do acervo. Como apresenta trecho de outros filmes, incluindo o do Sarquís, a dedução óbvia é que foi realizado depois deste.

de viagem, como o ouvinte que justifica as dúvidas e lembranças de Quiroga. Estratégia garantida pelo início do filme que revela a morte do general e a posterior prisão e enforcamento de seus assassinos oficiais.

As revisões de Facundo dão sentido à sua necessidade de sempre seguir em frente. Nada verga ou assombra a sua vontade porque naquele espaço exíguo do interior da diligência ele pode dar-se ao luxo de reavaliar sua trajetória. Ortiz tenta demovê-lo desta fixação de continuar na estrada com escolta tão reduzida, apresentando a seu companheiro os sinais evidentes de uma percepção mística do espaço e tempo, símbolos do mau agouro oferecido em dose maior para o público. Este pode acompanhar a presença do cavaleiro errante, vestido de negro e com a face coberta, sempre ao lado da comitiva de Facundo, sem ser percebido por esta, pois é a *morte*. Seu figurino remete à descrição de "O Rastreador", de Sarmiento: "O rastreador é um personagem grave, circunspecto, cujas asseverações fazem fé nos tribunais inferiores. A consciência do saber que possui lhe dá certa dignidade reservada e misteriosa..." (SARMIENTO, 1996, p.49).

Também sobram, em doses generosas para o espectador, o grasnar agudo dos corvos. As aves, vez ou outra, invadem a tela e traçam um bailado sombrio no céu que cobre o descampado território percorrido por Facundo e os oito soldados que o acompanham. Este clima de tensão crescente desloca o mote do filme: mais importante do que a cena da morte vale entender porque o General não ouve Ortiz ou porque ignora os sinais que evidenciam a emboscada. Neste jogo não sobressai a valentia de quem nada teme, apesar de algumas falas do personagem dizerem exatamente isso. O que avulta, na verdade, é a tragicidade de quem se coloca em uma posição de acerto de contas com seus próprios atos e é esta posição que dá grandeza humana ao Facundo de Sarquís.

Nesse sentido, o filme duplica o caráter heróico do general. Descrito por Domingos Sarmiento como a tipificação da barbárie, o Quiroga que emerge do filme de Nicolás traz as

marcas do resgate das origens, promovida nos anos 1960, mas não se fixa nelas. À oposição barbárie versus civilização o diretor oferece o que poderíamos chamar de "terceira via". Na estrutura narrativa de *Facundo, la sombra del tigre*, o *road movie* existe como fidelidade à viagem real do caudilho, mas os personagens que surgem em seu caminho e as situações que vive têm o objetivo maior de completar a visibilidade de uma personalidade que se revela muito mais no espaço fechado do coche. Não há, neste sentido, o encantamento com a paisagem ou a ideia de imprevisibilidade, o que é típico no filme de estrada. Na película de Sarquís, Facundo é o centro de tudo e é por ele e nele que o filme se sustenta.

Central do Brasil trabalha em outra direção quanto à relação dos protagonistas com o percurso que realizam. A viagem que fazem, e desfrutar da companhia um do outro, são fatores decisivos para que a transformação de ambos ocorra, principalmente, a de Dora. É nela, em especial, que reside a fé da mudança possível. O movimento a ser feito é partir em busca da origem, lugar que guarda a reserva moral do país.

Este local é o nordeste idílico, atravessado pela miséria pouco exposta e capaz de abrigar, ainda, relações que dão sentido à vida. Por isso, a estrutura narrativa do filme dirigido por Walter Salles apóia-se em um movimento que vai, aos poucos, diminuindo as dimensões (até físicas), dos personagens. Na viagem, os amplos enquadramentos das paisagens áridas do território brasileiro tomam a tela e os interiores, em locações reais, impregnam o filme de uma cenografia "naturalmente" existente. A identidade, construída sob a lógica de espelho do real, explicita o documentarista Salles.

O mote da mobilidade permeia o filme: "[...] em *Central do Brasil* a mobilidade transcende o aspecto puramente técnico da linguagem para unir, com densidade narrativa e foco dramático, tanto a forma como o conteúdo" (SALIBA, 2001, p.250). Estruturado claramente em três fases, o filme apresenta os personagens, coloca-os na estrada e explora o ponto de chegada (final) com o olhar do estrangeiro que se encanta diante de um outro

universo iconográfico e moral, fortemente ancorado em religiosidade marcada por símbolos concretos, tangíveis, dimensionados. E o deslumbramento com o território novo, transpirado desde o início do filme, é agora escancarado, o que equilibra o tempo da fase da estrada à etapa final, já no destino da travessia, ou seja, a cidade de Bom Jesus do Norte, em Pernambuco, onde deveria morar o pai de Josué.

Apesar da evidência do nomadismo já apontada por diversos autores que se debruçaram sobre o filme, não se pode desprezar a condução da narrativa pelos protagonistas. Dora e Josué formam uma dupla em sintonia com a realidade do novo país. Ela é a mulher solitária, dona de um conhecimento que não a impediu de fazer parte do universo da mão de obra informal. Adivinhada como alguém que "batalha para sobreviver", sua dureza pode ser compreendida como armadura de defesa. Por ser apenas "casca", torna verossímil sua transformação e corrobora o discurso adaptado da "boa essência" rouseauniana.

Já Josué é personagem que expressa, primeiro, a homenagem do diretor ao Cinema Novo, em especial às obras de Nelson Pereira dos Santos. É desde lá, final dos anos 1950, que menores povoam as ruas das metrópoles e expõem um pesadelo agravado ao longo dos anos e insolúvel até o momento. Porém, Josué traz a marca da diferença em relação a este contingente que sobra pelas ruas atuais: sua visão de família é idealizada, mesmo tendo sido abandonado pelo pai. Seu orgulho e dignidade estão intactos, adivinhados na mulher que ouve o desejo do filho. Por ele - como tem que ser mãe que é mãe de verdade - Ana, sua progenitora, até lembra que o pai do garoto "foi a pior coisa que lhe aconteceu", mas a maternidade e seu amor pelo filho estão acima de seus sentimentos feridos.

Criado por alguém capaz de tanta doação o garoto não é exatamente o retrato do que se acumula nos relatos que apontam a violência doméstica como uma das principais causas para a fuga do lar em direção à rua na situação brasileira. Não maculado, resguardado por uma inocência que o faz esperar a mãe mesmo sabendo-a morta, Josué é o contraponto ideal a

quem se escorou no cinismo de quem tudo já viu e ouviu. Entre os humanos que circulam pela Central do Brasil, a redenção só é possível em outro lugar.

Temos, assim, quatro estruturas narrativas e protagonistas bem distintos. Como, então, amarrar fios tão soltos de modo que formem um conjunto significante? Antes de discutir a pertinência ou não de tal questão, a proposta é completar o desenho de cada filme, observados a partir da divisão proposta de dois blocos, isto é, o prelúdio e a travessia (cada filme). Afinal, os *road movies* dependem sempre de algo que provoque a iniciativa de os protagonistas "caírem" na estrada.

3.1.3 Prelúdios: plataformas espaciais e temporais antes da partida

A "agitação interior" dos personagens, apontada por Moser (2008, op cit, p.21), que antecede e motiva a busca da estrada, tem intensidade temporal e demarcações espaciais específicas em cada um dos filmes aqui destacados. Em *Diários de Motocicleta*, a jornada anunciada é apenas de dois jovens e não há nela feitos extraordinários. Assim, é preciso conhecer estes rapazes da mesma forma que conhecemos as pessoas comuns: como é sua família, qual a sua profissão e algumas características de caráter.

Este é o máximo de entorno que salta da tela na curta introdução programada pelo roteiro. No entanto, as apresentações dos companheiros de viagem são desiguais. A de Ernesto apresenta relação familiar harmoniosa enquanto de Alberto pouco sabemos em termos de família. Quanto à personalidade, o primeiro é um jovem amoroso, respeitado e amado pela família, além de estudante, do último ano, de medicina. Já Alberto é espalhafatoso e motivado por buscas em que se destaca sua expectativa por farras juvenis – "pançudo bioquímico", o define Ernesto.

O texto que abre *Diários de Motocicleta* fica 36 segundos na tela. Corte. Uma imagem rápida de Che, seguida pela de Alberto, enquanto o *off* de Ernesto, em uma fala-síntese,

enfática, resume o eixo narrativo da obra: o plano, a meta, o objetivo da viagem. Apesar da paridade da imagem, e do aviso inicial (escrito) de que se trata de uma viagem de dois jovens, este *off* já aponta quem será o protagonista[50]. São quase dois minutos com a trilha musical aparecendo pela primeira vez, marcando o clima de aventura (o violão dedilhado e acelerado), que será adotado neste início de filme. A empatia é imediata. A voz grave de Ernesto, cadenciada, contrasta com a música. A fotografia é mais escura, principalmente quando mostra as ruas de Buenos Aires, em iluminação amarelada, típica dos anos 50. A *mise-en-scène* investe na caracterização de época o que reforça um conceito de juventude que pode estar ali na tela, mas que avulta para além da circunstância histórica: não é da juventude aventurar-se?

As regras de equilíbrio formal apontam para a necessidade de uma referência de opostos de modo que o tom aventureiro não se perca pelo excesso. Há, então, a pausa: em volta da mesa, com a família, Ernesto fala da viagem. A predominância do azul claro da fotografia reafirma a relação familiar harmoniosa: o pai protesta, mas não é veemente e nem ameaça a viagem; a mãe, cúmplice, apóia o filho – os dois se entendem apenas pela troca de olhares. E o que poderia ser um ato de rebeldia nasce acomodado, sem enfrentamento ou angústia.

Rapidamente, volta-se ao ritmo de aventura com Ernesto completando as informações sobre as características pessoais de cada um dos personagens: a sua fragilidade física que não anula a sua tenacidade, o apelido "Fuser" e seu horror de banhos. Alberto, por sua vez, é mostrado como o amigo fiel, falante e alegre. Com 29 anos, deveria ser ele a parte

[50] O roteiro adaptado optou por modificar radicalmente a descrição da decisão de viagem, conforme a narrou Ernesto Guevara em seus **Diários**. Nesta, o momento em que os dois amigos resolvem percorrer a América Latina de motocicleta, ocorre na casa de Alberto Granado onde os dois estão e também os outros irmãos do amigo do Che. Na verdade, a relação com Granado aconteceu através de um irmão mais novo deste, com idade mais próxima à de Ernesto. Outra licença do roteiro foi chamar a motocicleta de "La Poderosa", quando, na verdade, Guevara a batizou de "La Poderosa II", em função de ter feito, um ano antes, uma primeira viagem de moto, por seu país. Esta era, para ele, "La Poderosa" (a primeira).

responsável da dupla – Ernesto tem apenas 23 -, mas sua relação com a vida é de quem deseja, acima de tudo, aproveitá-la despreocupadamente.

Nessa etapa inicial também é mostrado o roteiro da viagem, em cena já comentada[51]. A cenografia realista não desperdiça a chance de incorporar carros da época e esmiuçar a "la poderosa" (a motocicleta Norton 500, modelo 1939, que levaria à dupla pela América Latina). Todo este cuidado cênico situa os personagens socialmente, além de destacar a relação harmoniosa do jovem Che com sua família, em duas cenas: a que discute a viagem e a de despedida, a que só Ernesto tem direito e que acontece em 25 de janeiro de 1952.[52]

É interessante observar que neste trecho de apresentação dos personagens e narrativa, não há qualquer preocupação com a temporalidade. O que existe são imagens de cobertura, ilustrativas, que servem para, principalmente, expor Ernesto Guevara, o personagem principal. Alberto, à exceção do plano inicial, quando a continuidade é dada pelos movimentos dos dois arrumando as mochilas (o enquadramento enfatiza as mãos), e também quando se apresenta "la poderosa", só retorna à cena quando junto do amigo, enquanto este tem direito a solos. Não bastasse, apesar do roteiro do filme estar baseado nos diários de Che Guevara e no livro de Alberto Granado, o "narrador", em *off*, como dito, é Ernesto, que alterna trechos das cartas que escreveu à mãe com autorreflexões que mostram suas transformações internas.

Mas, retomando a despedida - filmada com câmera na mão como quase todos os planos até aqui -, há nela situações emblemáticas que explicitam a relação de causalidade dentro do filme e também exterior a este (em relação ao futuro guerrilheiro). Nesta despedida, Ernesto promete escrever à mãe e também recebe, praticamente em segredo, um revólver, entregue por seu pai. Ao fundo, uma conversa de Alberto com o tio de Ernesto comenta

---

[51] Ver o item **Jornadas da Identidade**, deste trabalho.

[52] Durante todo o percurso, quando a dupla chega a um novo lugar, as informações sobre data, local e quilômetros percorridos aparecem sobre a tela. O plano, geralmente é bem aberto e, significativamente, antecede, em instantes, a chegada da dupla. Só não há "invasão" de Ernesto e Alberto neste primeiro momento de partida de Buenos Aires.

“casualmente” que os argentinos, para fazer a revolução, “precisam aprender com os russos”. Vale observar ainda, a relutância com que o jovem Ernesto aceita a arma.

A ignorância da importância da viagem no futuro dos dois amigos é reforçada por Alberto. Ele garante que vai cuidar do Fuser e que o trará de volta para ser o médico “que todos queremos que seja”. Mais uma vez, o “futuro” invade o filme e não há como esquecer que estamos ali, diante daquele que seria o “Che”, o que traz duplo sentido à fala: se, de um lado, reforça a mensagem inicial do filme, de outro, lembra ao espectador que a história não foi bem assim, o que acaba provocando maior curiosidade em relação ao que ocorrerá durante a viagem.

A cena de despedida poderia ser o ponto de virada 1 (um) desta primeira parte ou, como chama Syd Field, da “apresentação” do filme. Afinal, a “poderosa” percorre as ruas de Buenos Aires depois de escapar, por um triz, de bater em um ônibus, sob o olhar apreensivo dos familiares de Ernesto, e parte em direção à estrada. É uma breve sequência que acentua o clima de aventura a que o filme quer se filiar em mais um esforço para que se deixe de lado o papel político futuro do seu protagonista. Além disso, intensifica a irresponsabilidade de Alberto se contrapondo a um razoavelmente “inocente” e grave Ernesto.

Mas, ainda falta completar a personalidade do Guevara moço que, para estar pleno nesta fase da vida, deve ter um grande amor. Ele tinha. E, melhor (em termos dramáticos): era um amor praticamente impossível graças à distância social entre ele e sua amada. É em direção a ela que a dupla se dirige. Não sem antes – e já na estrada – o filme apresentar como se deram as cartas que Ernesto escreveu durante toda a jornada: “Querida mãe [...]” Reflexão sobre a vida entediante do estudante de medicina que será deixada para trás e o deslumbramento diante das imensas possibilidades da viagem. A trilha sobe bastante, com o violão em primeiro plano enquanto a câmera trepidante faz o espectador se sentir em cima da “poderosa”. A paisagem é solitária. Ninguém passa por eles.

O clima instaurado por este prelúdio antes da dupla ganhar a estrada que os transformará define o tom do filme. Nele, não haverá a radicalidade da geração rebelde que caracterizou "oficialmente" o *road movie*. O que prevalece é o tom de aventura dos nostálgicos anos 50, quando ainda havia espaço para os arroubos românticos e a conquista do território livre, inóspito e desconhecido, apresentava-se como descoberta e não como fuga das tensões da cidade.

Um novo crepúsculo, uma paisagem em plano geral e novo corte. A viagem chega a seu segundo[53] destino, Miramar, em 13 de janeiro. As sequências desta parada reforçam a timidez do jovem Ernesto e o repúdio da família de Chichina em relação ao rapaz. Alberto, por sua vez, tem espaço para mostrar o quanto não se intimida de ser como é. Brinca com a empregada, continua alegre e dá os "foras", que serão recorrentes durante a viagem. Enquanto isso, Ernesto mostra a sua paixão e a distância que guarda em relação aos valores e ostentações burguesas.

Em termos de enredo, era fundamental completar a personalidade de Ernesto para que seu desprendimento se evidenciasse mais facilmente. Essa opção de roteiro indica que, se formalmente a saída de Buenos Aires pode ser vista como o fim da apresentação, do ponto de vista da estrutura clássica é ao final desta parada, quando Ernesto tem que decidir entre o amor por Chichina e a viagem combinada, que se prenuncia a transformação que ocorrerá com o protagonista. Tal percepção é reforçada pela falta de convicção da garota que, apesar de prometer esperá-lo não deixa de afirmar que é "muito tempo". No entanto, se aparentemente o futuro Che parece acreditar na promessa da moça, o episódio "amoroso" que vive logo em seguida, no filme, antes mesmo de se confirmar o rompimento da relação, apresenta a ambigüidade de Ernesto na questão afetiva, como, aliás, é um comportamento típico dos jovens.

---

[53] Como já dito, o filme não marca a saída de Córdoba.

A partida de Miramar acontece. Aqui temos, finalmente, o fim da apresentação e o início da etapa que Moser chama do "*be on the Road*" (2008, *op. cit*., p. 22). Desta vez, o o*ff* de Ernesto apresenta um poema que narra a situação de seu coração "pendular", oscilando entre a amada e a rua. Há aqui um espaço para a fuga do tom quase lacrimoso que o filme parecia querer seguir, com uma estratégia narrativa interessante de incorporar o *off* como se fosse dito por Ernesto em voz alta e, portanto, intradiegética. Assim, por estar ouvindo o texto (poema) do amigo (e o espectador também), Alberto quebra o "encantamento", introduzindo uma curiosidade objetiva ao tentar adivinhar de quem eram aqueles versos, privilegiando a informação em vez de valorizar o lirismo, enquanto a "poderosa" segue, estrada a fora, levando os dois amigos, finalmente, à viagem que realmente querem fazer.

Plasticamente, neste prelúdio que antecede a viagem, todos os componentes reforçam a adesão ao realismo. Figurinos, composição cênica, interpretação e enquadramentos são definidos em função da fluência narrativa e do reforço à veracidade do que ocorre na tela. A montagem é horizontal, sem elementos que perturbem a percepção de "mundo acontecendo" tão caro à estrutura clássica. A trilha musical, por sua vez, abre mão de participar do reforço de época – a cargo da cenografia e figurinos, principalmente – e serve para caracterizar o clima e impor ritmo, contribuindo para a cadência do filme.

O uso da câmera em formato super-16 dá a agilidade que a direção parece querer e, como já apontado em outro momento, denuncia o documentarista Walter Salles. Predominantemente colada nos personagens ela abre o plano poucas vezes, pois boa parte dos enquadramentos privilegia o rosto. A estratégia é importante para se aceitar a figura de Gael Garcia como o jovem Che. Não se pode esquecer que a fotografia de Alberto Korda é a face onipresente do guerrilheiro Guevara, que se impôs como um dos símbolos *pops* mais reproduzidos e divulgados no planeta.

As elipses narrativas também são constantes nesta apresentação. Há poucos diálogos, predominando o *off* explicativo de Ernesto. A montagem privilegia os *raccords* de olhar, mantendo os cortes internos quase imperceptíveis. Mesmo nas cenas um pouco mais longas – a dança na casa de Chichina, o encontro dos namorados no carro – os planos são curtos, mantendo-se a câmera colada nos personagens. O uso de *zoom* é raro. Um dos momentos um pouco mais pausado desta fase é quando Ernesto, dentro da barraca, não consegue dormir e resolve escrever em um caderno que retira da sua mochila. É a primeira vez que os "Diários" ganham concretude na tela.

Ao todo, o período que precede a etapa da grande viagem dura 16´18´´minutos. Tempo suficiente para apresentar os personagens, marcar o filme como "de aventura" e convencer o espectador de que a narrativa é desenvolvida nos anos 1950. Outros aspectos também já aparecem. O mais marcante e assumido em diversas entrevistas por Walter Salles, é a sensação de ir ao encontro de um mundo novo, tanto quanto Ernesto e Arnaldo afirmaram sentir.

Este encantamento se explicita no primeiro plano de estrada, depois que os dois saem de Buenos Aires. Enquadrada frontalmente, com a câmera subjetiva um pouco mais baixa e significativa profundidade de campo, a estrada transborda um mundo desconhecido que se oferece pleno e inteiro não só para os protagonistas, mas também para o espectador.

- El viaje

Em *El viaje* o prólogo que antecede a viagem é muito mais longo e dura 35 minutos. É nessa etapa que conhecemos os dilemas e dores que envolvem o jovem Martín Nunca, protagonista do filme. E Solanas apresenta a importância da trilha musical para o seu filme: o primeiro contato com a obra se dá pelo som do bandoneón de Nestor Marconi, em primeiro plano, interpretando *El viaje*, música de Astor Piazzolla, composta em 1981 para a montagem

de *Sonho de uma noite de verão*[54], peça teatral dirigida por Oscar Giménez. Não é a primeira parceria entre Solanas e Piazzolla. Em *Tangos* o diretor já havia apresentado o quanto a renovação do gênero, promovida por Piazzolla, lhe interessava. A escolha da música, para a abertura do filme, é uma assinatura cultural forte, reveladora das opções estéticas do cineasta.

Leitmotiv do protagonista, a música de Piazzolla na abertura é apresentada na versão com voz (Liliana Herrero) e somada a um leve ruído de ventania, um dos aspectos essenciais da paisagem sonora de Ushuaia, como a concebe o diretor. Sob esta trilha aparece Martín, à beira de uma larga janela enquadrada obliquamente, que reproduz a divisão que o jovem vive. Preso em um lugar escuro, ele observa a paisagem ampla, coberta de neve, luminosa e branca, que se apresenta à sua frente.

A simbologia da cena se completa com uma enigmática explosão de prédios alinhados horizontalmente[55]. Estes parecem flutuar em um azul esmaecido que pode ser o mar, pode ser algum céu imaginário. A imagem dialoga com a face do garoto que olha pela janela. O vínculo entre ambos se estabelece pela montagem encadeada. Bruscamente, a tela é preenchida por um mapa antigo da América do Sul e sobre ele o "título" do primeiro capítulo da obra, *En el cul del mundo*. Este local é Ushuaia, Terra do Fogo, o ponto extremo do sul do continente, onde vive Martín. Há dez anos, ele não vê seu pai e mora com a mãe, o padrasto e uma irmã menor.

A ausência do pai provoca um rombo em sua alma. Não aceita o padrasto e, por isso, vive em conflito com a mãe. Extravasa sua dor assumindo-se aluno rebelde na escola, onde tem um amigo, Pablo, que é músico e de quem se faz parceiro, como letrista das canções compostas pela dupla. Martín, como a maioria dos jovens, está apaixonado. Sua namorada trabalha em uma locadora e fica grávida. Ele comemora, mas a garota ou pressionada pelo pai

---

[54] Baseada na obra do dramaturgo e escritor William Shakespeare.

[55] Trata-se, na verdade do Albergue Warnes que em 1955 seria um grande hospital infantil mas nunca foi concluído. Em 1991, finalmente ele foi destruído em função de problemas jurídicos e políticos. (Fonte: SOLANAS. Entrevista a GONZÁLEZ, 1992, reproduzida no catálogo oficial do filme)

ou por medo, aborta a criança. O fato é decisivo para o jovem partir. Antes dele, Pablo já havia partido rumo a Buenos Aires, depois de ser expulso da escola. A capital argentina será o primeiro objetivo da viagem do jovem Nunca.

A saída de Ushuaia, portanto, é um ponto de virada decisivo para a continuidade da narrativa. Ela é apresentada em uma seqüência construída poeticamente, com a trilha musical em volume mais alto, acentuando a decisão do jovem e, também, amplificando a percepção do espectador de que haverá uma grande jornada pela frente. São duas sequências que se articulam pela música e realizadas em espaços cênicos distintos. Na primeira, Martín, em um quarto com pouca luz, rodopia feliz, em plano médio, com sua bicicleta erguida como um troféu - composição que expressa, profundamente, a sua alegria juvenil. Afinal, perdedor em todas as frentes da vida de um jovem comum – na família, na escola, no amor -, ele vai em busca de um sentido à própria vida. Algo que acredita ser possível somente quando reencontrar o pai. Depois, em um grande e longo plano geral, em meio à paisagem coberta de neve de Ushuaia, ele já está sobre sua bicicleta, pedalando vigorosa e consistentemente.

Estes são, sinteticamente, os acontecimentos deste primeiro capítulo de *El viaje*. Mas 35 minutos é tempo bastante para Solanas construir uma trama que, em tudo, se descola de qualquer aparente linearidade que a síntese apresentada nos parágrafos anteriores parece apontar. Sem deixar de caracterizar Martín, o diretor trabalha a narrativa em função das construções simbólicas e metáforas do espaço que escolheu como cenário inicial da epopéia que irá desenvolver. Vale-se, para tanto, de uma lógica que amplia a imensidão gelada do lugar e a solidão intensa do jovem que se sente à parte e deslocado da comunidade em que vive. Um a um, os vínculos que Martín tem com Ushuaia são rompidos e, motivado por suas inquietações, cujas respostas começam a encontrar na “historieta” que seu pai lhe envia, constrói a sua viagem.

Nessa Terra do Fogo de Solanas o mundo parece ter encontrado a sua linha-limite. A narrativa apresenta episódio dentro de episódio, em um desdobramento vertical de onde saltam as reflexões do jovem Nunca. Não se trata de um conflito que precisa ser solucionado: há a onipresença do vazio do garoto, perdido na própria vida e disposto a modificar esta situação.

O exterior em ruínas neste local de "fim de mundo" se sobrepõe ao dilaceramento afetivo do jovem. A escola, que é a referência universal da vida social nesta faixa etária, é espaço para mais conflitos e a rejeição já vivida em família expande-se para este mundo em que o aprendizado não faz o menor sentido e o deixa ainda mais isolado. Cenário de boa parte dos acontecimentos deste capítulo, a Escola Modelo é dirigida por um grotesco diretor. Os professores são personagens teatrais, caricaturas visuais e sonoras, apenas referências para piadas ou para provocarem mais distração – como pegar uma mosca no ar – ou intensificar o ensimesmamento de Martín, que se pergunta, continuamente, sobre o seu próprio futuro.

Escola e família estruturadas são ambas símbolos da modernidade clássica. Em *El viaje* as duas estão em ruínas. Durante as aulas a neve cai, copiosamente, nos alunos. No salão, gigantescos retratos de personalidades importantes da Argentina e do local, alinhados lado a lado nas paredes laterais, despencam ruidosamente. A sonoplastia destas cenas se afina ao conceito de grotética, definido pelo diretor como a soma de grotesco mais comédia (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p.73).

No pátio externo, o monumento em homenagem a San Martín é violado e o cavalo do herói argentino desaparece, para desespero do Diretor, personagem de uma ópera bufa a gritar/cantar "Ramires, Ramires [...]" (funcionário da escola) e a ameaçar de punição os alunos. Estes, nas reações típicas das rebeldias "de aprontação", riem observando, da janela ao alto, o desespero do diretor e do funcionário com o sumiço do cavalo: não há qualquer

sentimento de perda ou de lamento destes jovens, em relação ao que ocorre com o símbolo do herói argentino.

A falência das instituições oficiais está inscrita nesta sequência: o país não se preocupa com a sua própria história, que desaba das paredes ou voa pelos ares, como o monumento. O descuido reverbera no pouco caso dos alunos que, por não conhecerem a importância dos acontecimentos que formaram a nação, agem ao sabor do comportamento irreverente e sem culpa da juventude. Mas o vazio está colado a Martín e a diversão, a risada, o deboche com os amigos, não o preenchem.

A relação familiar desestruturada de Martín é típica dos anos 90. O jovem rejeita profundamente o padrasto e a relação com a mãe é abalada por esta falta de integração com o homem que ela colocou dentro de casa. A irmã é apenas figuração e o jovem está ilhado em seu lar, assim como a Terra do Fogo parece distante demais de toda a civilização. Mas os fios com o resto do mundo, para o jovem e para o lugar, sobrevivem, como veremos adiante. Para o jovem Nunca, esse elo tênue ganha força pelas cartas, fotos e pelo primeiro livro de "historietas" que seu pai publica e também lhe envia, intitulado *El inventor de caminos*.

Na obra de Nicolás Nunca, o pai de Martín, estão "os mais lindos personagens que encontrei na viagem que fiz pelo continente". O livro, em quadrinhos, é o espaço-referência para que a história da América Latina ganhe toda a tela, por meio da rica composição pictórica dos desenhos e seus personagens-símbolos. É mais uma ousadia narrativa de Solanas que rompe com o tom ora realista ora surreal da vida de Martín, com estes desenhos com voz e sonoplastia (não é animação).

> O longa-metragem utiliza também a arte da história em quadrinhos, um dos mais relevantes códigos narrativos da era contemporânea. Assistimos a um "filme dentro do filme" através dos seis quadrinhos desenhados – na ficção – pelo pai de Martín, e criados – na realidade – por Mario Breccia, celebérrimo autor argentino de comics (é amiúde definido como "O Picasso dos quadrinhos). (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p. 66)

Américo Inconcluso é o primeiro personagem apresentado pela historieta, que toma a tela marcada por trilha que funciona como paisagem sonora no rastro da tradição da radionovela. A filiação e história do personagem encarna um dos mitos que sustenta a ideia de pertencimento latino-americano: a mestiçagem, como apontou Kachab (2008). Alegre, Américo descende dos negros caribenhos. Seu avô veio da Costa do Marfin como escravo e nas terras do continente americano vai trabalhar com a borracha na Amazônia. Seu filho - pai de *Américo* - acaba nos canaviais de cana-de-açúcar de Cuba, e ele mesmo, *Américo*, é deslocado para os bananais da Guatemala. "Você não tem noção do que são as ditaduras caribenhas", conta Américo, entre gostosas gargalhadas.

O local onde Nicolás encontra *Inconcluso* também configura, pelo espaço e pela história, a relação do personagem com a América Latina. Os Andes compõe a maior cadeia de montanhas do mundo, em comprimento, totalizando aproximadamente 8000 km de extensão. Atravessa quase todo o continente sul-americano e marca as paisagens do Chile, Argentina, Peru, Bolívia, Equador, Colômbia e Venezuela. Além de servir de fronteira natural entre Chile e Argentina, nos territórios da Colômbia e Venezuela quase toca o mar do Caribe. Vai da Venezuela à Patagônia, onde está Martín. Também não se pode ignorar que a Cordilheira Central dos Andes abrigou o Império Inca que, com cerca de 4000 km^2 de extensão, ia do sul da Colômbia até o norte do Chile e era formado por uma vasta população com diversas etnias, línguas e costumes.

Apesar da intensa resistência à colonização espanhola, um dos maiores e mais desenvolvidos impérios que existiram na América do Sul, assim como os outros (Maias e Astecas) o Inca acabou vencido principalmente pela brutal guerra empreendida por Francisco Pizarro e Diego de Almagro. *Américo* e Nicolás, portanto, encontram-se em um dos menores países da América do Sul mas que, simbolicamente, é o espaço onde avulta as origens da

"inconclusão" do continente, cuja instabilidade, em seu extremo sul, Ushuaia, é o *plot* dramático dos primeiros 35 minutos do filme.

Solanas explicita "fisicamente" a fragilidade do lugar onde vive Martín, nas cenas em que as construções balançam exageradamente, como barcos à deriva, por conta da movimentação do gelo sobre o qual vive a cidade. Os abalos acontecem de repente, no meio da noite, no terço do dia, em uma intensidade que a televisão nunca revela. Ao contrário, em um aviso que soa cínico – como são, tantas vezes, o reconhecimento governamental de algum perigo, alguma dificuldade, sempre subdimensionados para não haver responsabilização – salta da televisão a voz do locutor, que alerta que "agora haverá uma pequena inclinação [...]" e tudo oscila ostensivamente, em um ângulo que quase atinge os 90º, enquanto o sino da igreja repica furioso e Ushuaia apresenta-se em toda a sua insegurança. A solução, talvez, seja vender a ilha, sugere o diretor.

A esses momentos caricatos, grotescos, *El viaje* contrapõe o lirismo, o encanto e o sonho da juventude que descobre a intensidade do amor em visitas escondidas ao quarto da namorada, que Martín adentra pela janela. E quando descobre que será pai, a reação do filho de Nicolás é de acolhimento e alegria. Em uma longa sequência em cenários descontínuos, cuja unidade narrativa é garantida pela música, o jovem casal encena os clichês da paixão juvenil. Os dois rodopiam felizes e abraçados sob fachos de luz que clareiam a floresta, um dos palcos dos seus arroubos amorosos, ou rasgam a neve em cima de uma bicicleta, com a coragem e despreocupação que só os enamorados têm. Um diálogo com os estereótipos que marcam as cenas de amor no cinema e que Solanas utiliza para reequilibrar a narrativa. Sai, assim, do tom da farsa e do patético e oferece um respiro ao espectador, talvez para garantir maior adesão a seu primeiro personagem individual.

O que não dura muito tempo. Em procedimento já utilizado no chamado cinema moderno, Solanas explora a flexibilidade da música como elemento de composição fílmica.

Se nas cenas de romance ela pontuava o clima amoroso, em seguida adere à narrativa, modificando sua função dramática. Torna-se intradiegética com a presença do músico Fito Paez (Pablo) ao piano, executando a trilha musical que embalou o amor dos jovens. E, fechando a sequência, o diretor insere humor e ironia, permitindo que uma mosca intrusa interrompa, bruscamente, o artista, em estratégia que assenta sua justificativa no roteiro (não se trata de uma interrupção construída como capricho de montagem).

Uma das estratégias da narrativa clássica é amarrar a sequência dos acontecimentos, sempre em uma linha de causa e consequência, de modo que a fábula se apresente lógica em sua linearidade temporal. Em *El viaje* quase nada é explicado. As lacunas de cada situação são preenchidas pela composição dos personagens que se definem nas situações que vivem, consolidando uma presença que não os reconhecem como sujeitos únicos. São, assim, mais tipos do que personagens. O que permite uma sobreposição de situações que só são resgatadas para que novos significados e interpretações do que ocorre, não apenas a Martín, mas também à comunidade ou ao país, apareçam. Nesse sentido, o episódio do roubo do cavalo é, sem dúvida, o mais significativo deste trecho do filme.

O sumiço do cavalo não é esclarecido. De repente, um novo cavalo surge, sendo apresentado à população em uma festa na rua organizada pelas autoridades locais. Uma banda, aplausos e o discurso do diretor/político agradecendo ruidosamente a doação do nobre animal de bronze (ou ferro), entregue pela iniciativa privada. À pomposidade caricata da situação opõe-se uma inesperada ventania – que só deve ser possível em um lugar mítico como a Terra do Fogo – e o animal voa, voa, vai pelos ares, indo embora mais uma vez. Ainda coberto pelo pano branco que faz do instante da inauguração um ritual carregado de regras, o animal some sob os risos dos alunos, e ouve-se um estranho relincho em plano que antecede o retorno da nuvem de poeira do início do filme, provocada pelo desabamento dos

prédios. O drama de Martín, mostraado desde as primeiras cenas do filme, encontra seu paralelo no drama da nação, que vê seus símbolos (história) desaparecerem.

À seqüência de presença coletiva e leitura política, segue-se a dor do jovem, que tem que conviver com o aborto provocado pela namorada e com a violenta reação do pai da garota. Sua felicidade foi apenas uma breve pausa - narrativa dentro de narrativa -, do vazio em que vive. Por isso, uma das imagens iniciais do filme, ainda na apresentação, que sobrepõe o rosto de Martín ao céu laranja e azul de Ushuaia, graças ao vidro da janela, é retomada enquanto o garoto volta a pensar na própria vida e na ausência do pai: "Papai disse que quando você decide, a vida muda. Você vai errar muito, mas é assim que tem que ser [...]", repete para si mesmo.

Nesse primeiro capítulo do filme, Fernando Solanas não economiza no uso da grande angular. Esta opção alarga os já muito amplos espaços enquadrados que revelam a beleza de Ushuaia, tomada pelo branco da neve. A fotografia é quase sempre luminosa e quando há predominância dos tons escuros, os enquadramentos e a montagem se encarregam de estabelecer as diferenças entre os cenários. Por exemplo, quando Martín visita a namorada no seu quarto, um jogo da câmera com o espelho do móvel acrescenta lirismo e cumplicidade ao jovem casal apaixonado. Bem diferente é o enquadramento dos corredores e salas da escola cuja escuridão e sujeira estão sintonizadas ao seu papel de domesticar a ansiedade e sonhos do protagonista.

É preciso ressaltar ainda a composição cênica, muitas vezes próxima do teatro operístico, em que cada elemento e personagem são distribuídos de modo a formar uma imagem expressiva, em diálogo com o texto, afirmando-o, negando-o ou, ainda, exacerbando seu subtexto. "Meus trabalhos são o fruto de uma enorme elaboração que sempre nasce de uma ideia plástica, temática, porque o que conta não é tanto o enredo, e sim o saber inventar

uma imagem: não há nada mais difícil" (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op.cit.*, p.55).

Alternando o real e o imaginário, o lírico e a farsa, a interpretação naturalista e a composição caricata, os grandes planos externos claros e límpidos com os planos de interior fechados e até claustrofóbicos, Fernando Solanas apresenta seu primeiro personagem individual, em suas dores, dúvidas, e uma relativa incompreensão e desinteresse sobre qualquer fato ou situação que não o envolvesse.

À ausência de horizonte, Martín encontra uma saída na viagem de encontro ao pai. Decidido e estimulado pela historieta, sente-se preparado para começar sua trajetória iniciática. "Te espero em Buenos Aires, Martín", disse o amigo Pablo, quando parte por ter sido expulso da escola. É para lá que o jovem Nunca se dirige, de bicicleta - um improvável meio de locomoção que o acompanhará na maior parte da viagem pelo continente latino, em busca da figura idealizada do pai.

- Central do Brasil

É também para encontrar o pai de Josué que Dora, junto com o garoto, parte do Rio de Janeiro em direção a Bom Jesus do Norte, atravessando o país em *Central do Brasil* cujas imagens iniciais focam a estação de trem, de mesmo nome, no Rio de Janeiro. Ainda nos créditos, o filme dirigido por Walter Salles apresenta um *off* avisando as próximas partidas. Este som real logo é substituído pela trilha musical extradiegética que embala a nova tomada em um enquadramento mais baixo. Este privilegia os movimentos praticamente sincronizados dos corpos que saem do trem, assim que as portas do vagão são abertas. A imagem é composta de modo que a posição da câmera, quase frontal, permita perceber a simetria entre as linhas verticais desenhadas pelas pessoas que descem em um ritmo inicialmente mais lento e os pilares que estão do outro lado do vagão. Ligeiramente desfocado, o plano é valorizado

pela música que se funde aos ruídos típicos de estação ferroviária, artificializados pelo volume alto, opção estética que denuncia o universo sonoro pesado da cidade.

O rigor da composição plástica confirma um olhar que reverencia o lugar que está sob as lentes da câmera. Em seguida aparece Socorro Nobre[56], em primeiro plano, com o fundo totalmente desfocado. A profundidade de campo é mínima e a personagem toma a tela. Ela chora e fala: "Meu coração é seu. Não importa o que tenha feito. Eu te amo. Estes anos todos [...] você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora". O ingresso da personagem, com um discurso que inverte a situação real de Socorro no documetário realizado pelo diretor, inscreve-se no cenário pós-moderno da citação. Com direito a um *insert* que separa Socorro do próximo personagem, mostrando a mesma plataforma de trem do início do filme, agora enquadrada atrás de uma grade, o que reforça o discurso apresentado por ela.

Segue um senhor enquadrado como a personagem anterior. Sua fala, dita sob sorriso, revela a consciência de quem foi enganado mas, mesmo assim, não há qualquer demonstração de vingança ou raiva. Ao contrário, seu texto é construído quase em versos rimados. Os dois testemunham/representam a simbologia do "povo brasileiro": sofrido, mas generoso, apesar de tantos contratempos e dores. Novo *insert* da estação lotada, agora mostrada através da câmera alta. É possível perceber alguns olhares observando, com curiosidade, provavelmente o trabalho da equipe. Mas também poderia ser um olhar dirigido ao relógio da estação.

A continuidade fílmica é garantida pela trilha musical, estratégia recorrente em todo o filme. Finalmente, a voz da mãe de Josué, o garoto que será o protagonista da trama, é ouvida. O som desta fala se sobrepõe à música, agora ligeiramente mais baixa do que os ruídos do

[56] Ela é protagonista do documentário em curta-metragem, *Socorro Nobre*, dirigido por Walter Salles. O curta narra a relação entre Socorro Nobre, então presa em uma penitenciária feminina de Salvador, e o artista plástico Franz Krajberg. O contato entre os dois aconteceu porque ela escreveu para o artista, confessando-se admiradora da sua obra, que conheceu em reportagem publicada por uma revista. Salles constrói o curta apresentando os personagens e seus mundos, de forma paralela. O diretor comentou diversas vezes que o argumento para *Central do Brasil* foi inspirado por esta história, marcada pelo papel das cartas como instrumentos capazes de modificar a vida, o que, de fato, ocorreu com a personagem do seu curta.

lugar. “Jesus, você foi a pior coisa que me aconteceu. Só escrevo porque seu filho, Josué, me pediu”. E, pela primeira vez na tela, vemos a caneta ocupando um espaço da cena. Josué participa balançando a cabeça. Está sentado ao lado da mãe, como a confirmar o que esta diz.

A inclusão da primeira imagem de Dora (Fernanda Montenegro), a que vive do ofício de escrever, em contraplano à mãe e filho, está determinada pela relação que existirá entre a ex-professora e o menino. Por isso, quando os dois se levantam são acompanhados pelo olhar da mulher, o que lhes garante maior tempo na tela, em registro sintonizado às regras da estrutura clássica. A sequência seguinte explora o ofício de Dora, o lugar em que atua e com quem convive. Ao todo, são nove personagens/tipos que ditam cartas centradas no universo afetivo e cujos destinos lembram ao público a vastidão do país. E não se trata apenas de enumerar ou dar pistas desta grandeza. Faz parte da cena desnudar um comportamento típico de uma cultura que se relaciona com o espaço sem se intimidar com a ausência das referências oficiais. Assim, enfrenta-se a imprecisão do endereçamento com indicadores que mapeiam vocabulário e apreensão dos territórios: à falta do nome da rua ou do número exato onde se deve destinar à missiva, a solução simples e óbvia é indicar alguém da cidade ou “três casas depois da padaria [...]”

Essas primeiras imagens de abertura do filme foram fartamente comentadas pelo diretor que comemorou como as conseguiu. A equipe chegou à estação com atores e cartas prontas, conforme estabelecido no roteiro. Aos poucos a população do lugar se apresentou e o filme se inicia colado ao documental, procedimento caro à concepção de cinema de Walter Salles. O resultado desse encontro com a realidade que se ofereceu generosamente está escancarada na câmara que cola naqueles rostos reais e os apresenta, tela cheia, sem qualquer outro ruído cênico que pudesse tirar a atenção da verdade ali expressa em vozes e faces.

A sequência termina com o interior da estação enquadrado em grande plano geral, do alto. A Central do Brasil já não está tão lotada e o tom amarelado da imagem indica o fim de

tarde, também final de expediente para Dora. Interpelada por um homem, ela se despede, não sem antes entregar algum dinheiro para ele. Para quem conhece o país, a situação é clara: há uma combinação entre os dois onde, provavelmente, ele é a autoridade constituída que negocia, graças à sua posição, um ganho financeiro à parte ao salário oficial. A troca, para Dora, é a possibilidade de se estabelecer na estação, lugar propício ao seu ofício de "escrevedora".

Só agora os créditos são completados. Dora anda pela estação em direção ao trem. No plano fechado esta se mostra mais lotada. A proposta é representar a realidade como ela é, em uma abordagem realista em que a linguagem documentária dá o tom: antes mesmo que as portas do vagão se abram, a invasão já acontece pelas janelas. E a trilha musical sobe e incorpora a cuíca, em mais um indicador de nacionalidade.

Até aqui as tomadas concentradas no espaço interno da estação expõem a temática de centralidade do filme, simbolicamente representada neste início pela própria estação. Não há entorno, não há o movimento das ruas. A vida que ocorre no filme está ali, local de passagem e, ao mesmo tempo, de possibilidade de reencontro através das cartas. O diálogo com o neorrealismo se evidencia tanto quanto o estilo narrativo está alinhado à representação realista:

> O realismo estético não está no discurso que organiza os dados imediatos do real de modo a decifrá-lo e ir além da percepção. A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua reapresentação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo, estética; mas, acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta. (XAVIER, 2005a, p. 88).

Existe nessa apresentação do mote narrativo a evidente "descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando" (XAVIER, *op. cit.*, p. 89). E não importa se o roteiro é bem estruturado (e é), pois a vida impõe a mudança em sintonia fina ao desejo imenso de não só contar o que acontece com Dora e Josué e sim de revelar um país. "É isso

que é mais emocionante. É ver que essa imagem de país bate tão fundo no coração das pessoas. É o Brasil que está na tela" (SALLES, extras da versão em DVD).

Os espaços cênicos deste prelúdio antes da partida seguem apresentando as características dos personagens, principalmente Dora. A evidência de seu caráter duro e arbitrário, já sugerido na estação pelos olhares dados por ela em reação a algumas frases ditadas – em interpretação sutil e densa de Montenegro – ganham nitidez maior no contraponto à amiga Irene (Marília Pera). Ela, apesar de não compartilhar das decisões de Dora que não envia a maior parte das cartas, é sua cúmplice: lê as cartas, ri das histórias. Na cena também há espaço para mais uma estratégia pautada na estrutura clássica: diante da história de Josué, Irene confronta a amiga, lembrando que é um pedido de criança. Mas Dora não se comove e descreve a carta como um pretexto da mãe que usa o filho para ter de volta o marido bêbado. A pista está dada e será resgatada mais adiante.

A passagem do tempo nesta primeira parte do filme é ancorada, principalmente, pelos *inserts* da estação e trilha sonora. O menino e a sua mãe voltam à cena para nova carta, menos rancorosa e mais afetiva com o pai distante. Os pólos são nítidos: de um lado, o cinismo de Dora e, de outro, a ingenuidade da mãe. Entre os pobres, o jogo de poder também acontece. O garoto, no entanto, parece perceber algo errado. E o antagonismo entre ele e Dora é articulado nos detalhes: a insistência de Josué brincar com seu pião sobre a mesa em que ela escreve; um certo olhar desconfiado dele tendo, como resposta, a irritação explícita da mulher e, finalmente, o confronto colocado quando o garoto questiona a mãe: "Como a senhora pode ter certeza que ela vai colocar a carta no correio quando ela nem pôs a outra?"

Mas é a morte da mãe de Josué que insere o *plot* capaz de colocar um fim a esta apresentação dos personagens. Como ocorre na vida, pode-se pensar, uma somatória de acasos provoca o evento que culmina com Ana, a mãe, morta sob as rodas de um ônibus. O garoto vê tudo acontecer a uma relativa distância, suficiente para a câmera, em *zoon in* rápido,

explorar sua perplexidade. Do outro lado do desespero do menino, o diálogo quase indiferente entre Dora e o homem a quem deu dinheiro. A banalidade da morte no trânsito caótico da cidade grande está colada à realidade do alto índice desta ocorrência no país e à total naturalidade com que se convive com esta situação. A verossimilhança é absoluta, principalmente pela interpretação realista dos personagens e pela montagem em *raccord* de campo e contracampo, com planos curtos e acompanhada do som ambiente intensificado.

Nagib (2006) analisa esta sequência localizando seu papel de confirmar o quanto, *Central do Brasil*, o filme, opta por soluções que estabelecem fronteiras nítidas do que se reconhece ser ou não o país. No território desenhado pela película não há espaço para luta de classes ou responsabilidades políticas. Por isso, o atropelamento é construído como fruto do acaso e não do descaso governamental. Em decorrência, a reunião de Josué à legião dos menores abandonados que perambulam pela rua, é instantânea e, claro, "coisas da vida".

Quanto à possibilidade de ligação entre Dora e Josué, ela é medida por um dos códigos clássicos de interação, que é revelar antagonismo extremo para que a comunhão seja redentora. Por isso, é importante estabelecer com clareza a oposição entre Dora e Josué, acentuada cena a cena, nos detalhes. E a mulher não se abala com a fragilidade do garoto, enquanto este não se intimida com a dureza de Dora. Ao contrário, a desafia. Atitude que a faz repelir ainda mais aquele menino incômodo e assim "[...] temos a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas" (XAVIER, *op. cit*., p. 33).

Só com mais de 15 minutos de filme é apresentado o primeiro plano geral do entorno da Central do Brasil. A imagem é próxima a um cartão postal. Um céu amanhecendo avermelhado serve de fundo à imagem da torre da estação, que se destaca em meio às linhas dos prédios mais baixos que a circundam. Embaixo, as linhas do trem desenham um território estetizado pela luz de uma cidade que começa a dar sinal que está viva, justamente pelo

barulho do primeiro trem que chega da periferia. A musica, agora sinfônica, cumpre seu papel e reforça o drama da solidão e desamparo do garoto adormecido, um ponto solitário e mínimo no amplo plano geral que o enquadra. Ele está de costas para a câmera (e público) e sozinho.

O salto no tempo é rápido. A estação acorda barulhenta como sempre e apresenta-se pulsando, por broncas em garotos inoportunos e com um rápido lampejo de compaixão de Dora por Josué. Mas ele a rejeita e a distância entre os dois aumenta, em outro movimento típico da estrutura clássica: quanto maior o desafio da conquista, mais esta será valorizada. No entanto, ainda falta um elo mais sólido entre os dois que justifique a viagem em busca do pai de Josué. A necessidade narrativa acaba engendrando as sequências mais artificiais do filme, talvez porque a realidade a que se recorreu - a venda de crianças para o tráfico internacional de órgãos - ressinta-se de maiores dados.

Bem que o filme tenta dar consistência e coerência aos fatos. Primeiro, mostra a perversidade do personagem Pedrão, insinuado, até aqui, apenas como um corrupto esperto. Mas ele atira, a sangue-frio, em um ladrão, sob o olhar complacente de quem assiste a cena e apesar do pedido de clemência do meliante. Não há qualquer vestígio de punição ao seu ato e o filme coloca Pedrão, Dora e Josué em uma mesma teia.

A moldura narrativa continua sem trair o conjunto de normas e regras estabelecidas pela estrutura clássica. A presença de Irene, a amiga de Dora, não deixa que esta perca seu lugar de “bruxa”. A intuição da criança, garantida por sua condição de inocente, abre o sorriso em direção a Irene e observa, com olhar crítico, os movimentos e discursos da outra. Apesar de Josué ter aceitado o convite de Dora, sua reserva e desconfiança continuam. Ele não abre a guarda e, junto com ele, o espectador.

Claro que Dora contribui, e o desenvolvimento dramático não despreza aquilo que Xavier (2005a) aponta como um dos mais eficientes procedimentos do mecanismo de identificação: a combinação plano/câmera subjetiva. Por esta eficiência é que Josué vai à

janela do apartamento de Dora contemplar, do alto, o trem que passa, barulhento, lá embaixo. Depois, o garoto anda pela sala, esmiúça quadros e fotos até chegar à gaveta onde estão as cartas que a mulher nunca enviou. Novamente, se amarra uma ponta: a foto do garoto dentro do envelope não deixa margem para que ele, esperto, se engane em relação a como age a personagem de Fernanda Montenegro.

A expectativa de que Josué se desvencilhe de Dora antes que o pior aconteça não dura. Até aqui a personagem de Fernanda Montenegro é mau-caráter, ranzinza, mentirosa e amarga. Mas é preciso ir mais longe para que a redenção, ao final, se evidencie plenamente. Do outro lado, o menino também tem que se revelar mais frágil. A dureza do seu caráter não pode mais encobrir sua situação de desamparo, para que sua condição de criança se sobreponha. Vítima da ganância de Dora, ele escapa pela eficiência da "grilo falante" Irene. O gesto criminoso da amiga rompe a cumplicidade e ela dita: "há limite para tudo, Dora".

Estabelecido o ponto de virada tem fim o primeiro ato. A estrada, agora, vai se apresentar e o filme se estabelece como *road movie*. Até agora, a câmera, que foi tão colada nos personagens no início do filme, mostra-se mais reservada e acompanha, a certa distância, os acontecimentos. As angulações quase sempre são convencionais e estão a serviço da narrativa. A passagem do tempo, bem marcada no início, tende a ser menos enfatizada, alternando, apenas, noite e manhã, sem maiores nuances.

A representação realista, a montagem e a sequência lógica dos acontecimentos se articulam aproximando o filme, ainda mais, do modelo clássico. É nele que o real, como assinalou Nagib (2006), está a serviço da ficção. Não há, deste modo, qualquer proposta que possa ir além dos registros possíveis deste real e a lógica será sempre da verossimilhança. Para tanto, recorre-se ao senso comum que achará factível e possível, por exemplo, a mãe morrer porque foi olhar para o filho distraído que perde o pião. Afinal, isso acontece.

- Facundo, la sombra del tigre

A estrutura da apresentação de Facundo acumula três estratégias de narração: um narrador *over*, onipresente e extradiegético cujo discurso é ilustrado por imagens em sintonia com a sua fala; letreiros que contextualizam a história da Argentina à época e resumem os principais fatos envolvendo a morte de Facundo e o discurso direto do protagonista que o define como personagem reflexivo, quase filosófico, capaz de pensar muito além dos fatos e do pensamento dos homens comuns.

A articulação destes três níveis compõe uma abertura marcada pelo tom dramático, pelo alinhamento à dúvida que persiste sobre os verdadeiros assassinos de Facundo e à perspectiva de afinar a compreensão da história argentina e de seus personagens, para que a nação (no presente) faça sentido. Tal costura é realizada pela convicção de que é possível ser fiel à história dos fatos sendo fiel ao "espírito" dos acontecimentos, ou seja, recolhendo da historiografia elementos que permitam, ao mesmo tempo, identificação realista e interpretação. Por isso, sobre os primeiros créditos do filme ouvimos o grasnar de mau agouro dos pássaros somado ao barulho de vento sombrio para, em seguida surgir à frase "Alguns homens estimulam a imaginação" (Armando Zarabe). Esta pode ser compreendida tanto como uma defesa prévia do que virá a seguir, quanto como um convite ao espectador para que compartilhe, com o diretor, as motivações que o levaram a realizar a obra.

Originário de La Rioja como Facundo, Nicolás Sarquís conviveu desde a infância com as lendas que envolvem o general Quiroga, um dos três homens que dividiam o poder na nascente nação, quando foi assassinado em 16 de fevereiro de 1835. A morte não esclarecida acalentou o mito e agigantou o personagem, presença forte no imaginário do país. É com esta figura enquadrada a meio corpo, em longo plano sequência e olhando diretamente para o espectador - "quebra da quarta parede" - que Sarquís apresenta seu personagem. Sua fala é a síntese de como o diretor o concebe e serve para o cineasta reafirmar a necessidade da revisão

histórica, traduzida aqui como palavras que não dizem nada, pois apenas o que existe é "o silêncio de Deus" ou, um destino que seguiu algo superior que os mortais comuns não saberiam entender.

A postura de Facundo olhando frontalmente para a câmera nega a descrição clássica de seu primeiro biógrafo: "Seus olhos negros, cheios de fogo e sombreados por cerradas sobrancelhas, causavam uma sensação involuntária de terror naqueles em que alguma vez chegavam a fixar-se; porque Facundo não olhava nunca de frente [...]" (SARMIENTO, 1996, p. 87). Sarquís bebe desta fonte apenas parcialmente, aproveitando fatos ou personagens que dispõe em sintonia a seu projeto de despretensão de fidelidade histórica. Seu discurso cinematográfico é afinado ao projeto que recuperou as origens em outra clave, na tentativa de citar o eixo civilização ou barbárie sem, no entanto, se prender ao que colocou Domingos Sarmiento em sua obra considerada um dos marcos inaugurais desta oposição.[57]

O diretor também não está alheio à trajetória do cinema que o formou. Neste mesmo monólogo de início do filme dialoga com *Deus e diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. O grande plano geral se impõe e revela a paisagem deserta, árida, com cores claras e de tons sem variações, em franco contraste com a barba negra do personagem e sua cintilante capa vermelha. Facundo caminha solitário, um pouco dobrado, com uma vara na mão que maneja como um chicote. Seus gestos são amplos e, sobre eles, o letreiro sobe, situando a Argentina de 1830, um país atravessado pela guerra civil de onde emergiu a figura carismática e controversa de Juan Facundo Quiroga, conhecido como o *Tigre dos Pampas*.

O letreiro completa as informações e conta que o personagem foi assassinado quando tinha 47 anos, em Barranca Yaco. O prólogo continua apresentando uma das imagens-símbolos da narrativa que se seguirá: *flashs* do coche que leva Facundo e seu secretário Ortiz,

[57] **Facundo, civilização e barbárie nos pampas argentinos** (ver Bibliografia).

em planos ora mais próximos ora mais abertos, sob trilha que soma a música orquestrada[58] ao som dos cascos de cavalo e da roda da diligência. O ritmo é do *western* norte-americano e a continuidade é articulada pelo som musical, bem alto, em montagem que não se preocupa com a quebra de eixo.

Para completar os símbolos que traduzem o personagem, o filme reporta ao militar em ação. Clássica cena de preparação para a batalha apresenta a famosa bandeira negra do general. "É uma bandeira que não é argentina, que é da sua invenção. É um pano negro com uma caveira e ossos cruzados no centro. Esta é a sua bandeira, que tinha perdido no início do combate e que 'vai recuperar' – diz a seus soldados dispersos – 'ainda que seja na porta do inferno". (SARMIENTO, *op.cit.*, p.141). Na descrição do autor, a bandeira teria sido usada pela primeira vez em Tala, quando Facundo, com 200 homens, enfrenta o General Lamadrid, que conta com apenas 50 homens. A superioridade de Quiroga, no entanto, não se traduz em vitória e ele foge, com poucos homens. Lamadrid o persegue sozinho e acaba assassinado de forma covarde, reveladora dos instintos bárbaros de Facundo (*op.cit.*, p.143).

Sarquís não apresenta a batalha. A cena é apenas referencial ao líder militar. Mas o diretor não deixa de configurar uma sequência onde cavalos empinam, relincham, soldados brandem suas lanças, e se movimentam segundo os clichês dos momentos que antecedem o momento de uma guerra. A cena também serve para mostrar o general mais jovem, viril em cima do cavalo, em forte contraste com o personagem reflexivo e doente da travessia.

Há em seguida a explicação e contextualização da história de Facundo. Enquanto imagens alternam o general na diligência ou em cima do cavalo, a voz *over* de um narrador sintetiza sua morte e a punição aos culpados. A montagem permite que, aos poucos, a história que tomará a tela invada este prólogo explicativo, valorizando a entrada do enredo que realmente interessa, ou seja, a viagem do general Facundo em direção à morte.

---

[58] Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, sob a regência de Javier Logioia. A música foi composta por Martín Bianchedi.

A lógica que a versão oficial da morte do personagem contém buracos suficientes para ser questionada baliza o roteiro. Toma-se, então, a história em *flashback*, sem que se perca a oportunidade da montagem inserir o espectador no outro tempo narrativo da película, estabelecendo, desde agora, a necessidade de que as duas partes – prólogo e viagem - dialoguem, para que a obra tenha sentido. Por exemplo, o paralelismo entre a cena que Facundo discute com seu secretário – "Você é supersticioso, Ortiz? Que aviso? Que aviso? [...]", e a imagem lúgubre de uma prisão subterrânea iluminada por archotes. Cenário soturno, carregado e denso que faz perguntar por que o general não ouve o seu secretário, um dos questionamentos chaves da proposta do filme.

A plataforma que introduz os personagens no filme é, assim, articulada para que a tese da obra se imponha. Primeiro, recorta da iconografia clássica em torno do general o realismo que precisa para a adesão à película como possibilidade histórica. Por isso, Lito Cruz é caracterizado o mais próximo possível da imagem de Facundo. Sua interpretação do general foi fartamente reconhecida pela crítica como um dos pontos altos da obra. Bem como a interpretação de Victor Manso, como o secretário Santos Ortiz. "Lito Cruz, no papel principal, vive Quiroga como se este transpirasse por seus poros e Victor Manso oferece a réplica, mansa, que era preciso para tamanho Tigre". (MARTINEZ, **La Nación,** 11.08.1991, p.14).

Cenários, figurinos e interpretação dão a sustentação realista do filme e o localizam na época histórica em que os fatos ocorreram. O cuidado da produção é evidente e Sarquís, neste ponto, confessa-se obsessivo. A este realismo, o roteiro e direção interpõem a interpretação da história, em diálogo alegórico, sem qualquer preocupação com uma narrativa linear encadeada pela evidência concreta do que ocorre aos personagens. O que dá unidade ao filme, neste sentido, é o coche que segue pela paisagem árida, continuamente.

A retórica do filme incorpora *leitmotivs* que localizam as emoções e tensões presentes na tela. Por exemplo, a trilha incidental que acumula sons simbólicos como o grasnar de aves

agourentas ou o acelerado galope de cavalos. Ou a música cuja letra é construída como *copla,* forma poética originária da Espanha e que se difundiu largamente na região norte da Argentina. Seus temas geralmente vêm de algum romance ou histórias colhidas entre anônimos. No filme, a canção escrita pelo poeta riojano Ramón Navarro relata ou preanuncia o que acontecerá a Quiroga e é o tema musical central da película. É interpretada por Suna Rocha, em tom dramático, à capela. A primeira vez que participa da diegese é na aparição inicial do personagem, logo após Facundo terminar sua emblemática fala.

A viagem apresentada em *flashback* permite que o prelúdio já exponha a mítica morte do personagem. É ela que garante o *plot* narrativo do filme, pois restaura a dúvida sobre quem foi o mandante do crime – como já comentado – e reforça a necessidade de se localizar o culpado ao narrar à punição exemplar (para os tempos) dos executores, que também deveria ser estendida à mão que engendrou o crime para que a justiça, finalmente, fosse feita.

Toda esta sequência é fortemente literária, alternando voz *over*, textos explicativos e imagens que ilustram o que é contado. A tentativa de quebrar o tom monocórdico deste início restringe-se a poucos momentos em que os personagens ganham alguma voz para dar credibilidade ao que está sendo oralizado. "Rosas é o assassino de Quiroga", grita um dos Reinafé, antes de ser baleado. A pertinência desta acusação que gera debate até hoje, assenta-se sobre um presumível ciúme de Juan Manuel de Rosas. Empossado governador de Buenos Aires, pela segunda vez, pouco depois do assassinato de Facundo, ele argumenta, à época, o clima instável provocado pela morte do general para outorga-se poderes extraordinários como único chefe do país.

À cena em que os irmãos são fuzilados, em plano aberto, frontal, bem-convencional, segue a exposição dos mortos na Praça de Magio, em Córdoba. A câmera, dramática, percorre em panorâmica horizontal e vertical os corpos dos assassinos pendurados – ficaram seis horas suspensos. Ao fundo deste plano macabro, enfileirados observadores apanhados em *contra-*

plongée observam a punição. Mantendo a voz *over,* a tese do narrador se completa, informando que os responsáveis pela tragédia de Barranca Yaco morreram prematuramente enquanto juízes e testemunhas também desapareceram para se evitar que qualquer luz fosse lançada sobre "esse sórdido incidente". E assim termina esta introdução. Na tela, novo letreiro rebobina a história para trás, localizando-a há um ano: Buenos Aires, 1834.

Após este prólogo é que o personagem, realmente, ganha vida própria. Seus primeiros momentos em Buenos Aires vão mostrar o "Tigre de Los Llanos" se entregando à civilização. Ele vai à barbearia, depois alfaiate e caminha pelas ruas da capital argentina cumprimentando, cavalheiramente, as damas. Por onde passa é objeto de curiosidade das pessoas. A nova versão do general Quiroga, mais urbana, é também tema da voz *over* que volta para expor Facundo como um dos três homens que dominavam o país. A música em compasso binário, semelhante à valsa (dança típica da Corte) dá ritmo à cena e amarra a cenografia de época.

Uma nova sequência, no entanto, recupera, rapidamente, o lado "barbárie" de Facundo. Em uma espécie de jardim, espaço cênico bem fechado, ele tem nova explosão de fúria. Outra vez há a quebra da quarta parede com o protagonista olhando diretamente para a câmera. Ele chama pela esposa Dolores enquanto brande, violentamente, a bengala no chão.

Um novo título sobre a tela avisa "Alguns dias antes do Natal". A referência parece ser um mote para apresentar a disputa entre Federalistas e Unitários, o grande dilema histórico do período e matriz para a guerra interna que dividia o país. Ortiz, o personagem que o acompanharia até a morte, é introduzido à narrativa. Ele conversa com Facundo sobre a situação política que vive. Ortiz defende a necessidade de uma Constituição para a Argentina. Logo depois, outra cena mostra Quiroga conversando com Dona Encarnación, esposa de Rosas.

A necessidade de apresentar seu protagonista e o momento histórico cria uma narrativa com muitas cenas de interior. A *mise-em-scène* é teatral e a câmera, em grandes *travellings*

circulares, dramatiza ainda mais as conversas. A interpretação dos atores também é exagerada, com gestos marcados e enfáticos. Os planos são longos e a montagem privilegia o plano ponto de vista. A atmosfera é cerimoniosa, reverente, adequada às discussões que estão decidindo o futuro político da nação.

Há uma nítida preocupação de tentar informar sem ser excessivamente didático. A estratégia, pela busca da verossimilhança, é próxima à do docudrama. A força dos caudilhos é colocada pelo diálogo que também traduz a relação harmoniosa entre Facundo e Rosas. Neste momento, a tese de que este último seja o mandante do crime parece improvável. Também é importante informar o vínculo de Quiroga com a religião e sua oposição a Rivadavia, por este, segundo o general, querer um país sem religião.

A inclusão de Rivadavia no diálogo remete, desde já, à divisão pela qual passava a Argentina, principalmente a partir dos anos 1820, quando Buenos Aires estava tomada pela disputa entre federalistas e unitários. A tentativa de pacificação veio com a nomeação de Martín Rodriguez para governador. Gaúcho e federalista, ele incluiu alguns unitários no poder e nomeou Bernardino Rivadavia seu ministro de Governo e de Relações Exteriores. Com várias estadias na Europa, o ministro era franco admirador do modelo civilizatório europeu e empreendeu uma série de medidas disposto a "organizar uma nova sociedade que, de acordo com seu sonho, seria uma vitrine da civilização ocidental, um exemplo da cultura européia na América" (SHUMWAY, 2008, p.122).

O período em que Rivadavia esteve à frente do país ficou conhecido como "Feliz Experiência", e deixou na memória dos liberais argentinos as lembranças de uma época de paz, mas também de grande endividamento. Da geração que o sucedeu, é considerado o mais importante intelectual para o futuro do país, Jaun Bautista Alberdi, que Sarquís apresenta através do seu narrador extradiegético em profunda discussão com Quiroga e Rosas, sobre o conflito entre as províncias de Salta e Tucumán. Ao final, por estar plenamente convencido

de que a guerra localizada se estenderia pelo país, Facundo aceita sua missão. Rosas, em contrapartida, lhe promete enviar carta "probatória", assumindo que ambos estão agindo de comum acordo.

Após um rápido *insert* mostrando a partida de Quiroga, a conversa entre Rosas e Facundo é retomada em outro ambiente, também fechado. Há, ali, um contraste evidente entre os dois personagens: Facundo é lúcido, antecipa a história. Outra vez a interpretação é teatral, com rígida marcação de cena de modo que a câmera possa realizar seu *travelling* circular, mantendo o estilo dramático da direção. Não existe ação e sim discursos. Cada um dos personagens se posiciona, em uma estratégia de enfrentamento que serve para detalhar o contexto e enaltecer a grandeza política de Facundo. Ele é um homem que sabe os riscos que oferece à própria vida ao aceitar a missão, mas se afirma disposto a doá-la à nação.

O drama do protagonista é cultivado nessas estufas escuras e fechadas, onde personagens rarefeitos, quase aparições fantasmagóricas, entram e saem para dar coerência à tese fílmica. Nesta, a presença melíflua de Encarnación Ezcurra, esposa de Rosas, e sua importância para os acontecimentos, avulta. Suas intervenções surgem para que Quiroga compreenda, plenamente, qual é o seu papel neste momento da história. Por isso, enquanto ele conversa com o governador Rosas a esposa deste está em silêncio, misturada à penumbra, estática, encostada à parede. Mas intervém quando percebe o general riojano questionando o que lhe está sendo apresentado.

Essa composição esquemática se perpetua em todas as cenas desse prelúdio cujo objetivo maior é resgatar os fatos sob a ótica de que Facundo não se insere no confronto civilização versus barbárie com uma posição clara sobre de que lado está. Na verdade, a forma como reage o coloca para além desta oposição. Sob o dístico, fé e patriotismo, a onipresença do personagem impõe-se pelo talento do ator Lito Cruz, enquanto a direção de arte tenta adensar a trama recorrendo às marcações rígidas de cena, assentada em cenário

realista que contrasta com o ritmo lento e teatral da narrativa e interpretação, impostos pelo diretor. Estratégia que remete à visão de cinema como espaço de desvendamento do real a partir de códigos de estranhamentos que causem algum desconforto e, desta maneira, a reflexão (do espectador) seja possível.

O fundamental nesta construção que antecede a viagem é colocar o personagem em outra clave, distinta da projetada por Sarmiento. Por isso, o Facundo de Nicolás Sarquís está situado entre o paradigma do herói, que se sacrifica pela nação, e o personagem trágico que reconhece na morte a punição redentora de seus erros. Uma ambiguidade que o diálogo com Encarnación ressalta:

- "Cuide-se, Facundo. Este país precisa do General Quiroga para defendê-lo dos inimigos.

- "Fique tranquila, Encarnación. O General Quiroga é uma fera quando corre perigo. Estou convencido de que nada irá arrancar a minha vida. Adeus, minha amiga."

Tal conversa marca a despedida de Buenos Aires. O caráter épico da viagem é outra vez reforçado pela música sinfônica que invade a diegese. É uma linguagem musical que legitima a ideia de passado, um clichê do cinema clássico norte-americano que, na década de 40 recorreu a este estilo. Para completar esta atmosfera dramática, o roteiro insere um plano do general rezando ajoelhado diante de um altar cheio de velas e capturado pela câmera em *contra-plongée*, o que reforça a extensão do seu futuro sacrifício.

A sequência seguinte, que fecha o círculo da apresentação, mostra a popularidade de Facundo. O cenário e data são identificados: Fazenda de Figueroa, 19 de dezembro de 1834. O personagem caminha de costas e a câmera na mão acompanha seus passos. Recebido por intensa manifestação popular ele corresponde. – "Se eu tiver sucesso, eu volto. Se não, adeus para sempre", diz, acenando seu chapéu e mantendo o olhar sereno. Nada, ali, lembra o feroz "Tigre dos Pampas" descrito por Sarmiento.

O coche parte enquanto homens, mulheres e crianças correm pela estrada em sua direção, gritando seu adeus. O clima é de despedida eufórica e as manifestações sonoras da multidão assumem o primeiro plano. Configurado este Facundo que é popular, que sabe ser cavalheiro, que dialoga com seus parceiros de cena, que anda pelas ruas da cidade comportando-se como um homem civilizado, que se posiciona politicamente a favor da nação, que é leal mesmo sob a suspeita de que será traído e que, acima de tudo, reconhece a "mão de Deus" como a que rege seu destino, é possível, agora, colocá-lo na estrada para que o país e sua história surjam desta travessia.

3.2. Travessias do pertencimento

Estabelecidos os horizontes, personagens e motivações para cada um dos filmes é hora de percorrer as rotas. O que se pretende agora é perceber como cada narrativa se nutre da travessia, dos encontros que esta proporciona, das pausas que dialogam com os personagens, para que, deste modo, os episódios, aparentemente esparsos, constituam uma unidade. Também será observado como os filmes mantém, ou não, a estilística que assumiram até aqui, já que o pressuposto da transformação dos personagens, consequência de seus deslocamentos, é premissa do *road movie*, em que pese as apropriações particulares do gênero, em cada obra.

3.2.1 *Diários de Motocicleta*: espaços que modelam o espírito

a) Aderência à paisagem natural

A premissa de viagem de Ernesto e Alberto é a aventura, motivada pela vontade de descobrir territórios desconhecidos. O contexto dos anos 50, quando a ideia de globalização não se colocava e as facilidades de deslocamento que vemos hoje não existiam, garante, ainda mais, a aderência às intenções dos personagens. Não bastasse, o contraste de personalidade facilita a empatia com a dupla que, ainda por cima, vai mostrar um pedaço pouco conhecido

da vida de Ernesto Che Guevara. Como se propõe aventura o filme depende bastante da aceitação dos personagens, das singularidades dos acontecimentos de estrada e da manutenção do ritmo, de modo que o que aconteça na travessia empilhe situações que mantenham a atenção no que ocorre na tela.

Em relação aos personagens, a composição, como vimos, é bem-sucedida e está colada à narrativa. Desde o prólogo inicial, Alberto assume o tom leve, alegre e bem-humorado deste *Diários* enquanto Ernesto funciona como seu contraponto, com poucas falas e sorriso tímido. No entanto, logo será possível acompanhar a inversão da posição, até mesmo nas marcações de cena e com Ernesto recuperando a iniciativa da viagem. Uma curva que se inicia quando, de fato, a dupla ganha a estrada que deverá remodelar estes jovens. A indicação deste ponto de virada se vale do *designer* de som do filme, que sobe o volume da música com o objetivo de acentuar o clima de grandiosidade descortinado pelos amplos planos gerais onde a dupla, sobre a "poderosa", aparece como pouco mais do que um ponto perdido em meio à paisagem. Neste enquadramento, a estrada é como um risco estreito sobre um cenário onde se destacam a serra montanhosa ao fundo da tela, céu onipresente e chão irregular de um verde rarefeito e sombreado pelo pó da terra virgem.

O espaço para a transformação de Ernesto e Alberto aparece, assim, como um imenso território vazio e natural a ser desbravado. O tempo que dura este conjunto de planos confirma a competência da montagem que consegue projetar para o público a emoção do que virá pela frente e a convicção de Salles de que os tempos mortos no *road movie* são preciosos. "Em filmes de estrada, um momento de silêncio é geralmente muito mais importante do que a ação mais elaborada" (SALLES, 2007, p.1).

A alternância dos momentos contemplativos da paisagem com informações que permitem conhecer mais os protagonistas mantém o filme na dupla proposta que motivou a sua realização, isto é, contar a aventura de dois jovens e, ao mesmo tempo, apresentar o

território percorrido como o espaço desconhecido que ainda é. Mas, também é preciso que os relatos originais continuem presentes, sob pena de descaracterização total das obras em que a película se baseou.

Uma das possibilidades do elo entre os textos e a adaptação está no aproveitamento de informações objetivas das situações vividas pela dupla. Como as diversas quedas da motocicleta que enfrentou durante a rota. Segundo Alberto Granado foram mais de cinquenta. A primeira que acontece na película provoca um profundo machucado na perna de Ernesto. Observada em plano detalhe, a sua reação à vista da ferida mostra outro dado da sua personalidade. Depois de observá-la, ele abaixa a calça, sem drama. É uma situação sutil que, somada a mais indícios, fabula o giro do personagem na sua rota de valorização do que é, de fato, essencial à dignidade humana.

A cena também apresentará, através do diálogo entre os amigos, outro aspecto de como pensam e agem Ernesto e Alberto. Este descobre que Chichina deu 15 dólares para o namorado comprar *lingeries* para ela. O fato será retomado várias vezes durante a viagem, em estratégia cara à estrutura clássica (causa/consequência) e, em todas as vezes que isso acontece, a integridade do jovem Ernesto é onipresente. Os dólares só serão utilizados quando puderam ficar em mãos de quem realmente precisava. As desigualdades sociais e a iniciativa de quem se mobiliza para que estas sejam removidas, já está presente no futuro Che.

Até agora o deslumbramento pela paisagem é estabelecido principalmente pela câmera que não perde a oportunidade de oferecer aos olhos o espetáculo que acompanha. A câmera na mão, apressada e documentária do início do filme, é substituída por planos mais longos e fixos, que parecem existir em função da necessidade de contemplar o que a profundidade de campo registra. Neste caminho, ela só cola nos personagens quando a relação de causalidade exigida pela narrativa é necessária. Por isso, a continuidade se dá pelo movimento da moto

que adentra a cena com informações do tempo e espaço da viagem para que não se perca a dimensão da sua amplitude – em duração e percurso.

Os encontros com moradores dos lugares crescem conforme o filme avança. Os primeiros personagens que surgem nesta terra de tão poucos, simplesmente passam pelos protagonistas e nenhuma relação se estabelece. Alberto e Ernesto apenas os observam e, aparentemente, a presença da dupla em nada muda a caminhada destes transeuntes circunstanciais e esparsos.

A situação se altera quando eles enfrentam uma real adversidade, ainda na Argentina, em Piedra Del Aguila, 1809 quilômetros já rodados. A fotografia, mais uma vez, impressiona em seus tons azuis que tornam a chuva e o início da noite um espetáculo estético. Os dois discutem e a ventania acaba por levar a barraca que vai embora, carregada pela correnteza do rio. Enquanto Alberto xinga Ernesto de costas, braços abertos, se conforma: que a leve, pois [...].

A perda da barraca obriga a dupla a pedir abrigo. Novamente a ideia de que eles estão mergulhando em um mundo desconhecido é trabalhada. São opções de direção de cena e fotografia que confirmam a preocupação de manter a unidade narrativa em função do espaço. Assim, depois de uma pan horizontal da esquerda para direita os dois surgem com seus rostos enquadrados em câmera mais baixa, num rompante que permite a quebra de eixo em seguida e, depois, um plano-sequência que abre o espaço e mostra o entorno solitário da casa onde Ernesto e Alberto vão buscar ajuda.

É aqui que começa, objetivamente, a interação da dupla com os moradores dos locais por onde passam. Não são personagens que se rendem facilmente. Na verdade, os encontros funcionam como diapasão, afinando a transformação paulatina de Ernesto e a constância irresponsável de Alberto. Ao mesmo tempo, abrigam no espaço cênico valores caros à identidade latina: a sábia desconfiança do homem da terra, a amizade acima da diferença de

caráter, a valorização da honestidade entre as pessoas simples, o jeito rude, direto e verdadeiro com que travam as relações.

Nas externas as tomadas aéreas continuam o desenho do território grandioso e inóspito, aberto às descobertas e capaz de trazer tantas mudanças e reflexões. Na ausência de *plots* que provoquem a continuidade narrativa, a voz de Ernesto, em *off,* assume este papel. As cartas para sua mãe continuam. Trazem humor à trama ao mesmo tempo em que desvelam o filho delicado que não quer proporcionar preocupação maior à família. E, claro, acionam o "seguindo viagem".

O novo encontro com um morador é uma das poucas cenas que questiona a sabedoria de Ernesto. Sua franqueza é sustentada pela lógica da verdade – o doente precisa saber da gravidade da doença para iniciar um tratamento, o mais rápido possível. Alberto o questiona. Primeiro, porque o amigo só pensou na verdade e não na situação dos dois, despachados rapidamente após o diagnóstico e, consequência desta, a impossibilidade da dupla resolver o seu problema. Depois, porque na sua rude franqueza, ele em nada teria contribuído para a decisão do homem se tratar. Ao contrário, sua atitude só serviu para assustá-lo. Ernesto rebate com o argumento de que foi assim que aprendeu na Universidade. O amigo zomba da fórmula e o questiona em relação à eficácia de tal discurso em função da finalidade maior que é contribuir para a saúde do paciente.

"Querida mamãe, o que se perde ao se cruzar uma fronteira? Cada momento parece partido em dois. Saudade do que ficou para trás e, ao mesmo tempo, todo o entusiasmo por entrar em terras novas". Lago Frias, Argentina, km 2306 e eles chegam ao Chile. Ernesto propõe ao amigo que, no futuro, abram uma clínica ali. O enquadramento fechado valoriza o tom da conversa enquanto a trilha marca, com o violão, o intimismo da cena. A conversa circunstancial dialoga com o que foi prometido por Alberto: o amigo voltaria, tornar-se-ia médico e se estabeleceria conforme todos esperavam. A narrativa reforça a segurança e

previsibilidade do jovem Guevara, quanto a seu futuro. A solidez dos planos tornam mais forte o embate de como o diretor vê o *road movie*: "[...]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 [...]" (SALLES, 2007, p.1)

O inesperado, neste instante do filme foi traduzido pela natureza e a realidade, como gosta Salles, modificou o que está planejado no roteiro. Excepcionalmente, apesar das filmagens terem ocorrido no verão, a equipe encontrou muita neve ali, e ela não foi desprezada[59]. Imersos naquela paisagem branca, Ernesto e Alberto são frágeis e a aventura sob o branco, apresentada como colagem de fragmentos, traz para a tela os momentos em que o território pode ser hostil, apesar da beleza do cenário. O frio recolhe a alma e une as pessoas. A fotografia, sob filtro azulado, acentua o clima mágico e na sequência construída com planos abertos, a gramática narrativa desenha lentamente a melancolia imposta pela música, abrindo um suave espaço para que os personagens acentuem a instrospecção, estado emocional do repensar-se e, nesta avaliação, a mudança se tece, ainda imperceptível mas já capaz de projetar suaves sombras ao mito da euforia e aleatoriedade da viagem.

Há em seguida um corte abrupto que torna a aventura solar, novamente. É interessante perceber como a fotografia do filme marca esta mudança acentuando o contraste com as cenas anteriores. Os tons marrons voltam a predominar e parecem colaborar para a mudança de comportamento de Ernesto. A partir de agora, ele tomará as rédeas da viagem, o que inclui até quebrar a aura de honestidade e a expressão tímida do personagem. Em outras palavras, o pragmatismo que a sobrevivência em condições adversas exige é finalmente percebido pelo futuro Che. Não bastasse, suas qualidades de homem sedutor substituem a de enamorado,

[59] Em várias entrevistas que deu à época do lançamento do filme nos cinemas, Walter Salles destacou a surpresa que a neve causou à equipe de produção que acabou optando por incorporá-la à fita.

graças às circunstâncias que só o mundo inesperado da estrada é capaz de ensinar e que umas boas doses de bebida ajudam a aflorar.

A valorização do episódio seguinte, que reúne um Ernesto inconsequente, confronto com moradores e fuga atabalhoada, recoloca o filme na trilha da aventura. É um descanso para o já emergente jovem engajado nas causas sociais. Descanso curto. Com mais de 41 minutos de filme eles rumam a Los Angeles, no Chile, depois de uma nova queda da moto. Em função da perda do transporte a dupla consegue uma carona em um caminhão que os aproxima, outra vez, dos habitantes do lugar. Ernesto tenta conversa, mas não é bem-sucedido.

No novo cenário, os dois estabelecem rápida amizade com duas garotas. Desta vez, Ernesto adere à mentira do amigo. A expectativa de um momento leve no filme confirma-se pelo passeio na cidade e recepção calorosa junto a um grupo de bombeiros. Mas o "germe" do jovem consciencioso, que coloca a causa do outro acima do seu prazer, volta à diegese. Diante de uma velha mulher gravemente doente, Ernesto se consome em profunda dor pelo sofrimento que assiste, conforme narra, em *off,* na carta que escreve à mãe. O encontro consuma a perda definitiva da moto. Alberto está tocado, enquanto Ernesto pouca atenção parece dar ao fato. Ereto, passos firmes, segue em frente, a pé, mochila nas costas, rumo à estrada. Os valores, opostos e expostos de cada um, mantém a narrativa em sintonia à tensão interna que configura o *road movie*.

A situação pode ser reconhecida como "ponto central" deste segundo ato. A transformação de Ernesto se expressa, claramente, na postura, enquanto Granado inicia seu ocaso. Ele está exausto, pede para pararem, descansarem, mas o futuro Che segue firme. Alberto ainda busca, nos dólares, uma saída para a situação que vivem. Quase famélicos e sem veículo para continuar a viagem, agora dependem da boa-vontade dos personagens que encontrarão pelo caminho. A trilha musical é suave, intimista, mas não melancólica. Ela

reforça a contemplação da cena e assim pode-se observar, sem alvoroço, a solidariedade – outro traço da identidade latina – que surge revelada por uma câmera que está longe, mais empenhada em mostrar uma belíssima folhagem verde que só permite ver as cabeças e os braços ao alto dos viajantes, comemorando a boa sorte de não estarem percorrendo um território hostil e, ainda por cima, acomodados no novo meio de transporte que conseguiram.

b) A civilização se impõe

Muito se fala dos grandes planos de paisagem de *Diários de Motocicleta*. Eles aparecem, bastante, na primeira fase da estrada quando o contato com os moradores é mais rápido, resultante de situações de adversidade da dupla. O território percorrido é muitas vezes desértico e a configuração da identidade se dá pelo elo emocional com a paisagem, garantido, principalmente, pelo som musical. Também, nos encontros com os moradores, em diálogos que, sutilmente, apresentam o olhar da narração sobre este território. Isto é, ali estão os indicadores de uma presumível configuração identitária, expressa pelo comportamento e reação dos personagens do lugar, quando em contato com a dupla, estranha ao ambiente.

Aos poucos, a civilização começa a ganhar espaço na tela. Do imenso verde que tomou conta da tela depois que a dupla conseguiu a carona no caminhão, um *raccord* traz o trio dentro da boléia, com Ernesto recitando um poema. – Lorca? Pergunta Alberto, para ouvir um sonoro não tanto do amigo quanto do motorista. - É Neruda! – dizem, citando o autor de *Canto Geral do Chile*, poema épico sobre as belezas tanto naturais como sociais do continente latino americano. O poeta foi eleito senador em 1943. Um ano depois foi exilado por seus discursos críticos à política do então presidente chileno González Videla, principalmente a que ignorava as condições de vida dos trabalhadores das minas chilenas.

A chegada em Valparaíso aos 3.573 km de viagem, no dia 7 de março de 1952, é articulada em dois planos rápidos. No primeiro, uma tomada em *plonglée*, bem aberta, mostra

o caminhão em rua estreita e mantendo a profundidade de campo ampla. Já na rua da cidade, é dia claro e há todo cuidado para que a caracterização de época se apresente. Na nova parada, eles vão ao Correio, em busca de dinheiro enviado pela mãe de Ernesto e também encontram uma carta de Chichina. A tristeza do jovem Ernesto provocada pelo rompimento é imensa e toda a cena é construída para que não se perca a sua dor. A preferência de Salles por uma composição que traduza o sentimento de "prisão" fecha o enquadramento e aumenta o ruído no ambiente, causando impacto emocional no espectador. À dureza da cena segue, após um *fade in* rápido, a visão de Ernesto lendo a carta diante do mar, em câmera falsamente subjetiva. Ele está de costas, em primeiro plano, humanizado por sua dor tão comum a qualquer pessoa. Ao fundo, um imenso navio completa a paisagem. Mas sua reação não dura muito. Levanta-se e, mais resoluto ainda, chama Alberto para seguirem. A sequência termina com um *insert* rápido de tomada aérea da cidade, à noite.

Em 11 de março, quilômetro 4.960, os dois chegam ao deserto de Atacama. É neste lugar que o esboço da conscientização de Ernesto em relação às condições sociais da América Latina ganha volume. Não à toa, esta cena foi à escolhida para divulgação do filme: Ernesto, sério, mas ereto, está à frente enquanto Alberto, curvado, se arrastando, o segue. A figura de Guevara avança e avulta em primeiro plano. O som de seus passos firmes e resolutos antecipa a imagem porque a tomada começa pelos pés e a câmera, aos poucos, o coloca inteiro na tela. Agora, não se pode esquecer que, se houve sensibilização por conta dos encontros e aventuras anteriores, é o rompimento com Chichina, provocado por esta, que faz emergir, definitivamente, este novo jovem decidido.

Ao diálogo travado sob a câmera na mão segue-se nova tomada em plano geral, vasculhando o deserto. O contraponto à aridez do local se torna possível graças ao encontro com um casal que, à beira de uma pequena fogueira improvisada na tentativa de diminuir o intenso frio da noite, conta aos jovens que foi expulso de suas terras. E ganha à tela as cores

duras desta América exploradora: latifúndio, expulsão dos donos originais das terras, ou seja, os índios, o abandono dos filhos porque têm que partir em busca de trabalho e a pecha de comunista, válida para todos os que resistem. Assim, desvalido e isolado, o casal perde a terra que lhe dava sustento e é agora perseguido pela polícia por sua posição ideológica.

A desterritorialização é real e, sem lugar para ficar, o homem e a mulher viajam. Querem, então, saber, por qual motivo os argentinos também estão na estrada. "Viajamos por viajar", fala Ernesto. O momento é bastante constrangedor para os amigos e assinala a distância de classe que existe. Sem questionar a resposta, a mulher, apesar de comunista, afirma: "Então, que Deus abençoe a sua viagem". Logo, Ernesto dá o seu casaco à mulher, num gesto que antecede o *off*: "Foi uma das noites mais frias da minha vida, mas, conhecê-los, me fez sentir próximo da espécie humana, tão estranha para mim".

A resposta de Ernesto no filme contrasta vivamente com a sua biografia. Desde que fez sua primeira viagem no início de 1949, quando percorre as províncias do norte da Argentina em uma motocicleta, que ele mesmo projetou e construiu, o futuro Che confessa seu apreço por andanças.

> Não cultivo os mesmos gostos que os turistas [...] o Altar da Pátria, a catedral, o precioso púlpito e a virgenzinha milagrosa [...] a sede da Revolução [...] Não é assim que se conhece um povo, seu modo de viver ou sua interpretação da vida; aquilo é uma luxuosa cobertura; a alma de um povo se reflete nos enfermos dos hospitais, nos reclusos da prisão, no andarilho ansioso com quem se conversa enquanto se observa o turbulento caudal do rio Grande embaixo (GUEVARA[60] apud CASTAÑEDA, 2006, p, 61)

O itinerário desta primeira viagem incluiu uma visita ao leprosário de San Francisco del Chañar, onde entrou em contato, pela primeira vez, com o sofrimento humano. E foi depois dela que registrou em seus diários "Percebo agora que amadureceu em mim algo que crescia fazia tempo em meio ao vaivém cotidiano: o ódio da civilização" (KOROL[61] apud

---

[60] Ernesto Guevara de La Serna a Ernesto Guevara Lynch. O texto está em LYNCH, Guevara. **Mi hijo el Che**. Madri: planeta, 1981, p.334.

[61] Ernesto Che Guevara, **Notas de Viaje**, apud KOROL, Cláudia, **El Che y los Argentinos**. Buenos Aires, 1985.

CASTAÑEDA, p.61). Ernesto ainda embarcaria como enfermeiro voluntário do Ministério da Saúde Pública, em navios da marinha mercante argentina, o que o levaria, durante os primeiros meses de 1951, ao Brasil, a Trinidad e Tobago, Venezuela e sul do seu país. Estas experiências, no entanto, não o agradaram, pelo muito tempo a bordo, em contraste ao pouco tempo nos portos. (CASTAÑEDA, *op.cit.*, p. 61).

A premissa de viagens anteriores que o sensibilizaram em relação à miséria é desprezada na composição do personagem em *Diários de Motocicleta*. A opção permite que o processo de transformação do personagem no filme seja mais evidente. Por isso, o tempo mais longo dedicado ao encontro com o casal de comunistas, revela a importância da sequência para o roteiro, que optou pelo giro de 180º do protagonista, de modo que a viagem cumpra plenamente o seu papel.

O confronto com os responsáveis pela miséria do continente, continua no dia seguinte, na Mina de Chuchicamata, mediado pelas figuras intermediárias do sistema, como a do capataz que seleciona os trabalhadores de forma, aparentemente, aleatória, mas indicativa de alguns princípios. Nesta sequência, a câmara volta para a mão e os trabalhadores são enquadrados frontalmente, conferindo um caráter atemporal à imagem. São três planos de fotos posadas, com olhares direto para a câmera, em registro documental, e o retorno à ficção só ocorre quando a voz do capataz, que não é mostrado neste momento, invade a diegese, indicando quem vai ou não trabalhar. Tudo acontece sob os olhos da dupla argentina que, aos poucos, se aproxima mais do caminhão. Ernesto, à frente, interpela o segurança, convocando-o a dar um tratamento mais humano aos trabalhadores. O capataz retruca, expulsando-os dali, pois estavam em terras particulares, na verdade, nas mãos de uma companhia norte-americana. Apesar do perigo, o jovem argentino reage, arremessando uma pedra contra a caminhonete que parte.

A indignação de Ernesto se intensifica daqui em diante, quando também entra em contato com a história indígena do continente, ao chegarem a Cuzco, Peru, no dia 2 de abril de 1952. Ali são recebidos por "Dom Nestor", um garoto sábio que explica as origens do lugar e leva os dois até a porta de uma igreja onde conversam com um grupo de mulheres e descobrem que uma delas só fala o quechua[62]. Um ritual com folha de coca reforça o lugar como espaço de resistência à ferocidade colonial. Também é marca da identidade, construída sobre a ideia de valorização das origens, contraponto à invasão e destruição promovida pelos espanhóis. E a viagem segue com Ernesto e Alberto conhecendo mais camponeses. O primeiro está ativo e ereto enquanto Granado arrasta-se, cada vez mais curvado.

Os dois chegam a Machu Picchu em 5 de abril de 1952 e contemplam as ruínas que se mostram abaixo, em plano geral bem aberto. Ernesto escreve marcado pela reflexão em torno da grandeza da cultura inca enquanto o amigo tira fotos e sugere um processo revolucionário, via seu casamento com uma indígena. - "Uma revolução sem tiros? Está louco?", retruca o futuro guerrilheiro, em uma permissão clara, da narrativa, de dialogar com o futuro do personagem.

O *off* segue, e a continuidade é estabelecida pela sequência de dois planos aéreos "amarrados" pela narração de Ernesto que compara o primeiro, a cidadela inca, substituída por "isso" (o termo é pejorativo), Lima. De novo a legenda sobre a tela nos informa que a dupla chega à capital do Peru em 12 de abril e é ali que os dois lembram a meta da viagem que é chegar a um leprosário, na Amazônia peruana.

É a etapa da viagem em que o deslocamento mais se aproxima da perambulação e a fortuidade dos encontros ganha relevância. A ausência de compromisso em relação ao tempo da viagem, a entrega aos acontecimentos e personagens que surgem no caminho, podem lembrar os viajantes de Wenders, localizados por Martins (1998) na chave do romantismo

[62] Outras grafias encontradas foram *quéchua* e *quíchua.*

alemão, em especial Philip, de *Alice nas Cidades* ou o Bruno, de *No decorrer do tempo*. No entanto, Alberto e Ernesto não convivem com o claro-escuro tão caro ao romantismo alemão, principalmente Novalis. São personagens solares, abraçados ao projeto da aventura e os contratempos que surgem não os tornam alheios à paisagem, como acontece com os protagonistas do cineasta alemão.

Na verdade, se o olhar de Salles também é estrangeiro, como tantas vezes ocorre com Wenders, não carrega o desencanto por expectativas frustradas, característico dos personagens wenderianos. A posição do cineasta brasileiro é em *Diários de Motocicleta*, como também já fora em *Central do Brasil* (que veremos adiante), o daquele que descobre algo que deveria conhecer e que, ao conhecer, o sensibiliza, o encanta. Talvez porque não se fixe somente na geografia natural. Interessa-lhe, muito, a geografia humana, aquela que dá concretude à identidade. Tal perspectiva decorre da sua profunda convicção de que o *road movie* permite o contato próximo e a realidade está carregada de novos encontros que devem ser incorporados à narrativa:

> [...] 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. Nas filmagens de "Diários de Motocicleta", tentamos constantemente incorporar o que a realidade nos trazia, mesclando os atores com as pessoas que encontrávamos em cada uma das localidades que atravessávamos. Os momentos mais prazerosos que guardo da filmagem são justamente os que não foram antecipados. (SALLES, 2007, p.1)

A postura do cineasta, justificada pelo gênero, também abre brecha para o diálogo com outra matriz que lhe é cara, o Cinema Novo dos anos 1960. A diferença essencial é que a disposição do diretor não é a de interpretar simbolicamente a realidade acreditando na força militante do cinema. Seu propósito é o da visibilidade, o da informação de que este mundo existe e persiste. A chave política, portanto, é outra, mesmo quando o personagem que está em suas mãos é quem é.

c) Da aventura ao drama

A imersão na cidade provoca uma ruptura da narrativa de estrada e do tom de aventura inconsequente diminuída, já um tanto, a partir dos contatos mais intensos com os moradores sofridos que os dois encontraram ao longo do percurso até chegarem em Lima. A nova fase estabelece outro ponto de virada na narrativa ao acomodar os jovens em um universo bem mais próximo ao que conhecem e vivem. O mote da descoberta de um mundo que lhe era oculto agrega, agora, as primeiras reflexões que indicam o quanto Ernesto já percebe não ser mais o mesmo. A estada na cidade, por outro lado, estabelece o alto grau de solidariedade entre aqueles que dispõem a vida em função das necessidades do outro. Na capital peruana os dois jovens encontram o médico Hugo Pesce, que os leva ao hospital em que trabalha. Morador da cidade grande, Pesce é acolhedor, imbuído que está do seu projeto de responsabilidade social.

A forte presença positiva do doutor rompe com o estereótipo da indiferença das metrópoles e, de certo modo, nega o diagnóstico negativo de Ernesto quando este se referiu, ironicamente, a Lima. Mas estabelece onde é possível encontrar apoio e cumplicidade, ou seja, é no universo dos "companheiros", entre aqueles que pensam e agem em prol de um mundo melhor, que os dois são bem-vindos. Cuidados, admirando o trabalho desenvolvido por Pesce, Alberto e Ernesto permanecem na capital do Peru até 25 de abril. Nesta parada, o que era um *road movie*, como dito, ganha outros contornos, já que a meta da viagem é valorizada, alterando, parcialmente, a significação da travessia e mesmo as motivações que os levaram a empreender a rota. Isto porque, o que está agora em primeiro plano é a missão da dupla que quer atuar junto aos doentes, em San Pablo, Amazônia peruana.

A partida para o leprosário é organizada, generosamente, por Hugo Pesce. Antes da partida, o médico provoca uma última cena que cristaliza o novo Ernesto. Alguns dias antes dos argentinos embarcarem, ele pede que leiam um manuscrito que escreveu definido como

“segunda grande paixão da sua vida” (a primeira seria a esposa). Na hora da despedida, como nenhum dos dois viajantes refere-se à obra, resolve perguntar. Granado mantém a linha “conciliador” (enrolador?), enquanto Guevara fica em silêncio. Sob a pressão de Pesce finalmente fala, recomendando ao doutor que continue atuando na profissão que domina tão bem. A reação do doutor engrandece o argentino mais uma vez: elogia a sinceridade única do jovem e agradece sua capacidade de verdade. Não há, agora, espaço para que se configure, como acontecera anteriormente, comentário de Granado sobre a inadequação do amigo. Ao contrário, este último diálogo enterra, definitivamente, o jovem imaturo e tímido que saíra de Buenos Aires.

Na viagem de barco até Pablo Alto, a confirmação de Ernesto como alguém que tem como única preocupação a injustiça do mundo ganha mais alguns planos. Do alto da embarcação ele observa outro pequeno barco onde pessoas, visivelmente pobres, se amontoam em redes, dispostas lado a lado, quase coladas umas nas outras. Corte. Che escreve. Corte. Ele observa o horizonte. Corte. Ele tem um ataque violento de asma e é socorrido por uma moça e um velho que o levam até Alberto. Este aplica adrenalina em Ernesto que, aos poucos, sai da crise.

Temos, então, o último solo de Granado. Encantado com a moça, logo descobre que ela é prostituta. Volta ao amigo e, em nome dos muitos favores que este lhe deve, pede os 15 dólares. Esta é mais uma deixa para que não se tenha dúvida quanto ao novo Ernesto que ali está: descumprindo uma promessa pautada na moral individual, ele conta que havia dado o dinheiro ao casal que encontraram em Atacama. Irritado, Granado vai ao jogo e ali ganha o dinheiro que precisa para realizar seu encontro. Ao contrário do amigo, se houve alguma transformação no personagem, esta se deu pelo cansaço que sente por conta da extensa viagem e não por grandes descobertas íntimas ou novos modos de olhar a própria vida, o que é coerente com a proposta do filme e bem distante da narrativa original dos registros de

Ernesto Guevara, que destaca a vocação política do amigo. "[...] Alberto que ya pinta como sucessor de Perón, se mandó un discurso demagógico en forma tan eficaz, que convulsionó a los homenajeantes [...]", escreve, relatando uma das festas que os doentes e médicos do leprosário de San Pablo, onde chegaram em 8 de junho, promoveram para a dupla. (GUEVARA, *op.cit*., p. 227).

Nesta última "parada" que o filme apresenta consagra-se a sua tese de transformação de Ernesto pelos aprendizados da viagem. No local, os amigos iniciam seu trabalho, confrontando as regras estabelecidas pelas freiras ali instaladas. Regras marcadas pelo preconceito, que mantém os doentes à distância. Já se transcorreram 124 minutos do filme que tem um total de 156. O longo tempo dedicado ao lugar é coerente ao projeto de acentuar a grandeza humanista do futuro Che. Ele a todos encanta e consegue, até mesmo, a adesão ao tratamento dos doentes mais revoltados com a situação que vive, pois, rejeitados pela sociedade e confinados naquele lugar distante, eles não se conformam de serem tratados como crianças, sem autonomia para as próprias decisões. A narrativa, agora, flui sobre pequenas cenas, fatos corriqueiros, mostrando o quanto os dois amigos se adaptam "naturalmente" ao cenário.

O ponto máximo da exposição do novo Ernesto se dá quando o personagem completa 24 anos, comemorados com festa, baile e bolo com velas. No início, há algumas brechas para o antigo garoto, quase inocente, aquele que saiu de Córdoba, surgir rapidamente. Ingênuo, Ernesto cai nas ciladas armadas pelo amigo. Mas são situações que visam evitar o mergulho do filme no excesso dramático que a situação dos doentes permitiria. Grato à acolhida e à festa em sua homenagem, Ernesto Che Guevara discursa, emocionado, conclamando uma América unida.

É difícil não lembrar como o roteiro adapta o texto de Ernesto para apresentar este momento, eliminando a autoironia do argentino. Em seus **Diários**, o futuro Che intitula o

episódio do seu aniversário com um sarcástico "El día de San Guevara" e quando vai narrar o discurso que fez não deixa de destacar que estava "pisqueado", ou seja, sobre o efeito do pisco, o licor nacional "del cual Alberto tiene precisa experiencia por sus efectos sobre el sistema nervioso central" (GUEVARA, *op.cit*., p. 195). E, após apresentar sua fala, ele conclui: "Grandes aplausos coronaron mi pieza oratoria. La fiesta, que en estas regiones consiste en tomar la mayor cantidad posible de alcohol, continuó hasta las tres de la mañana, hora en que plantamos bandera". (p. 196).

Não bastasse a mudança que faz em relação ao significado do discurso para Ernesto, o filme, coerente com o personagem que apresentou, amplia a sua coragem, mirando na interpretação heróica que o futuro guerrilheiro conquistará, para muitos. E a travessia a nado no rio Amazonas, apenas para comemorar seu aniversário junto aos doentes que viviam separados dos médicos e enfermeiros, se apresenta. A cena, também descolada do contexto e da displicência que existe no texto original, é no filme construída em alta carga emocional. Os dois lados situados nas margens opostas – corpo médico e doentes - torcem pela vitória do jovem que, na escuridão quase absoluta da noite, aventura-se em nome do ideal da igualdade entre os homens. O som musical outra vez cumpre o papel de enfatizar o clima de perigo que ronda o ato intempestivo (mas absolutamente afinado ao novo Ernesto) – desta travessia sobre a água que Pinto, em abordagem que discute o filme em sua chave messiânica relaciona ao

> [...] caráter da purificação-batismo, que carrega todo o simbolismo das águas, mas também leva a pensar no cunho imolativo da própria passagem representada pela via-crucis. Como Jesus Cristo, Ernesto entregou-se ao sacrifício e igualmente teve uma "platéia" a lhe dar a força para não desistir. (PINTO, 2004, p. 7).

Depois da catarse há a cena da despedida com os dois amigos indo embora em uma pequena embarcação, sob clima melancólico, mas firme, garantido pela meta principal da viagem ter sido atingida. Após o período eufórico, carregado de feitos heróicos e comportamento solidário, o penúltimo registro é escrito sobre a tela e informa que a dupla

está na Colômbia. É 22 de junho. Na sequência, há um pulo no tempo. Ernesto e Alberto estão no aeroporto de Caracas. Ali, exatamente em 26 de julho, os dois amigos se despedem. Granado dá, simbolicamente, o mapa da viagem para Ernesto e conta, antes deste ir pegar o avião, que a data certa do seu aniversário era outra, ao que o Fuser responde, confirmando sua capacidade de ser amigo e generoso: "Eu sabia".

O avião sai. Plano bem fechado no rosto de Granado. Tela preta e um último *off* de Ernesto confirmando não ser mais o mesmo. Em seguida, imagens dos vários personagens "do povo", em preto e branco, que participaram do filme. São fotos posadas para a câmera, numa opção que recorre ao final de "São Bernardo", de Leon Hirszman. Mais informações escritas, narrando que os dois amigos demoraram oito anos para se reverem e como Ernesto se transformará no Che guerrilheiro até ser assassinado. Em um último plano temos o rosto de Granado, o real, olhando para o alto.

A mudança do registro narrativo, agora explicitada pelas imagens em preto e branco - o que não ocorreu em outros momentos quando a participação de "personagens reais", foram encaixados "naturalmente" no roteiro - fecha o ciclo de reverência do diretor às personalidades dos viajantes, às viagens que fez para realização do filme que dirige e a seu propósito de diálogo com o cinema que admira. Ao mesmo tempo, estabelece um nível de "verdade" ao que o filme apresenta, em decorrência da representação documental. Mas é uma verdade colada à realidade atual da América Latina e não exatamente fidelidade aos textos que originaram a película. Uma solução "documental" ou de "homenagem" que foi razoavelmente discutida pela mídia e por pesquisadores.

> É exatamente o mesmo discurso, sobre exatamente o mesmo tema. E o mesmíssimo recurso dramático. No caso de Walter Salles a escolha é mais grave, pois enquanto Hirszman, embora caindo num paroxismo, manteve a cor, para turbinar esta idéia Walter Salles não teve pruridos. Usou o preto-e-branco tão caro a fotógrafos especializados em miséria. Com isto, o diretor não só dramatiza como traumatiza quem esperava dele soluções mais originais (PINTO, *op.cit.*, p. 8).

A dura crítica da autora poderia remeter a uma longa discussão sobre engajamento de intelectuais e artistas na busca de um mundo melhor, digamos, para simplificar. Walter Salles, não esconde suas reflexões sobre a realidade da América Latina que, segundo ele, trouxeram expectativas sobre como *Diários* seria recebido. "Será que o filme conseguirá trazer de volta algumas das imagens do livro? Eu não sei, e não sou eu quem pode julgar. Só posso esperar que as discussões resultantes do filme gerem um debate interessante cujo foco seja a América Latina" (SALLES, *website* oficial do filme). A sinceridade desta colocação não pode, evidente, encobrir o caminho escolhido pela película, afinado ao cinema que busca um grande público e, por conta disso, evita problematizações, optando pela valorização positiva dos signos, símbolos e traços de uma identidade idealizada. Esta é uma postura política e ideológica e a distância que quer manter do Che Guevara revolucionário, cujo projeto a história registrou, sempre será posta ao lado do filme que fez.

Sem querer mergulhar neste debate, destaco aqui a possibilidade de se olhar a película sobre dois ângulos diferentes. Primeiro, seu papel de assumir o quanto a descoberta de uma geografia física e humana potencializa mudanças, sensibiliza e permite encontrar uma identidade que assegura condição de pertencimento. Construída em clave cultural – comportamentos, conhecimento da história, relativa desmistificação de senso comum em relação aos comunistas, aos leprosos, ou seja, aos marginalizados, em detrimento ao reforço do estereótipo que ronda os religiosos missionários (algo, também, divergente do texto original) – esta identidade pancontinental é homogeneizada sob o olhar humanista do diretor. Neste sentido, o filme é coerente, o que não significa que se deva aderir à proposta.

Outro modo de observar *Diários de Motocicleta* é o que o confronta, especialmente, os textos originais à adaptação e com a digressão que o filme provoca em relação às bases que formaram o futuro Che Guevara. Como ressaltado, a película "apaga" o posicionamento político de Alberto, a ironia do texto de Ernesto e promove reinterpretações de passagens com

o propósito de exacerbar o processo de sensibilização do personagem. Movimentos que situam o projeto ao estatuto de narrativa digerível para os grandes públicos. Ao olhar para o passado, edulcorando-o, a película pode ser vista como mais um exemplo do que Jameson coloca do contexto cultural pós-moderno. Antítese justamente das intenções que mobilizaram a sua realização, conforme as apresenta o seu diretor.

3.2.2 *El viaje*: espaços que revelam e ensinam

A unidade de tratamento narrativo em *El viaje* colocou como estratégia de análise manter a divisão em capítulos proposta pelo diretor, a partir da ideia de continuidade espacial – um bloco na Argentina e outro através dos países latino-americanos que Martín percorre. A escolha justifica-se na percepção do espaço temporal similar dos dois capítulos em relação à totalidade do filme e, também, à convicção de que a condição de argentino, por mais que a película coloque-se como pan-americana, é fundamental para a gênese do filme. E de seus limites. Mantive, deste modo, a opção de percorrer a narrativa, destacando sequências e agrupando-as conforme configurem uma mesma estratégia de representação. O objetivo é não perder as situações que deflagram o rompimento do percurso espacial de Martín, para a inclusão do texto didático – a recuperação da história via *comics*, por exemplo.

a) Trilhas nacionais

A descrição dos acontecimentos em *El viaje* explicitam uma construção narrativa que se assenta, em tese, na jornada de um herói individual - o jovem Martín Nunca - em busca de um sentido para sua vida como procedimento para consolidação da sua subjetividade. Neste percurso, sua epopéia pode ser reconhecida como um filme de iniciação, de viagem, de aventura. No entanto, Martín é, várias vezes, um espectador do que ocorre e seus deslocamentos resultam, não raro, em painéis expositivos da situação da Argentina e do

continente. As informações que recebe não mudam exatamente o seu comportamento externo. A percepção das suas transformações depende, quase na totalidade, de suas contínuas reflexões íntimas, em uma dimensão histórica do sujeito, construída pela palavra (KHACHAB, 2008, p. 131).

Quanto tempo dura a viagem de Martín? Quando ele descansa? Quando ele se alimenta? As dificuldades e aprendizados do jovem que teve sua personalidade apresentada no capítulo 1 vão, aos poucos, sendo pareadas ao outro discurso do filme, preocupado em fazer a crítica política que provoca em diversos momentos da rota a obliteração do personagem principal. Durante a travessia, o recurso narrativo da ligação do jovem com o mundo da arte, sua sensibilidade e tendência ao devaneio, esmorece. O que era natural à sua personalidade com tendências artísticas, isto é, ele recorrer à *comic* criada por seu pai como consequência da sua presumível admiração pela presença da arte na sua relação com o mundo - além, claro, de expor um caminho lógico de vínculo à figura paterna – vai, aos poucos, sendo apropriado pela narração. A *historieta* criada por Nicolás Nunca, intradiegética no prelúdio do filme, já não aparece como objeto cênico, em mais um processo de ruptura do filme às convenções clássicas de narrativa.

Em *El viaje* os deslocamentos de Martín têm como única motivação exteriorizada a outros personagens, encontrar seu pai. No entanto, o jovem Nunca se movimenta, quase sempre, sem que o espectador consiga compreender por onde ele vai e por quê. Ao mesmo tempo, como não há perplexidade do protagonista diante das situações, como se estas fizessem parte do mundo "natural", as representações simbólicas são incorporadas ao percurso que ele realiza sem que se quebre a unidade da narração. Assim, a estranha presença da televisão nos cenários externos – como elas funcionam? – ou a figura caricata e simbólica do presidente Rana, compõem a interpretação crítica da geografia e história da rota que o diretor apresenta.

A viagem de Martín até Buenos Aires se inicia sob o impacto emocional dos longos planos, muito abertos, onde o jovem é quase um ponto perdido entre o céu e o mar. A música que o acompanha, como já dito, é o tango *El viaje*, na versão com letra que remete ao personagem. Gênero musical considerado nômade (VALENTE, H., 2006), além da forte cor dramática que impõe, sua escolha como tema do protagonista é estratégica para acompanharmos a partida de Ushuaia como uma odisséia iniciática do jovem, como propõe Pino Solanas.

Tendo às suas costas o continente e à sua frente o mar, Martín, de bicicleta, começa a sua jornada em sequência marcada pelas elipses narrativas, pelas mudanças de cenários abruptas e sem encadeamento lógico-espacial. Cabe à música do filme ser o elemento fundamental de continuidade. Os planos, tomados sempre em grande angular, criam a atmosfera da viagem e a fotografia mais escura traduz o estado de alma do garoto.

Não há, neste início de jornada, personagens que reforcem o realismo, e o cenário é revelado de forma fragmentada, mantendo o jovem em primeiro plano. Assim, a solidão de Martín continua e ele não interage com ninguém: está quase sempre perdido em suas próprias reflexões. São por elas que a história vem à tona, como ocorre quando está no barco. Neste momento do filme, o elo entre sua história pessoal e a das *comics*, ainda é reforçado. Por isso, diante de um "esqueleto" do que restou de um galeão antigo, recorda que seu avô veio das Astúrias. Uma digressão leva-o a imaginar que sob as águas deve haver mais de mil outras embarcações como aquela o que, por sua vez, traz a lembrança da historieta escrita pelo pai.

A nova narrativa, com *off* do pai, apresenta agora *Alguien Boga* (Alguém Rema), como outro personagem que encontrou e lhe narrou a seguinte história: em uma lendária manhã tempestuosa, náufragos atacaram uma comunidade e os sobreviventes desta abandonaram suas terras e foram em direção aos mares do sul. A ponte com a situação vivida pelo jovem é evidente. Martín é um náufrago que sobreviveu às suas dores e partiu em busca

de um novo mundo. Ao reproduzir o movimento dos seus antepassados tem grande chance de encontrar o território novo onde poderá se acomodar e estabelecer outra relação com a vida. Mas as intempéries que marcaram a conquista também estão postas para o jovem.

Na sequência seguinte, curta, Martín está novamente de bicicleta, percorrendo a terra. Uma pausa ao seu aprendizado e a volta à sua rota é promovida em planos próximos das rodas girando, do seu corpo sobre a bicicleta, em tomadas com quebra de eixo e articuladas pela música suave, dedilhada, que ganha a companhia do bandoneón. Quando finalmente o rapaz para, diz que faz dois dias que viaja, numa rara referência ao tempo percorrido. Sente-se perdido, em dúvida se está entrando no Chile ou se ainda permanece na Argentina. (Outra vez, seu comportamento faz lembrar a confusão histórica do descobrimento das Américas). Uma placa à beira da estrada indica a que distância está da *New Patagonia*, de São Paulo e de Caracas. Plasticamente, alguns planos filmados a contraluz produzem um efeito visual e emocional particularmente intenso dado o contraste entre o espaço ocupado pelo protagonista e o imenso vazio que o envolve. Também mostram o rigor do enquadramento que divide harmoniosamente céu e terra, refletindo a divisão interna do garoto, cujas reflexões continuam e sua "voz" (do pensamento) é ouvida mesmo quando não está em cena. Finalmente, ele batiza o espaço de "farol do fim do mundo".

A sonoplastia semelhante à batida de um tambor grave antecipa o que virá em seguida. A imagem na tela, em plano fixo frontal, é de uma plataforma de petróleo, no mar. Em terra, o jovem observa o espaço à sua volta quando vê um prédio à sua frente, atrás de um portão. Disposto a entrar, ele é expulso: uma sirene avisa que há um intruso e logo uma voz o impele a ir embora, chamando-o de invasor. Martín obedece e chega à Nova Patagônia. Ali encontra dois homens. Um deles se apresenta: é Edward Cookie, um inglês que se expressa na sua língua natal. Ambos se afirmam representantes da coroa britânica e dos bancos norte-

americanos. São petroleiros e contam a Martín que têm que sobrevoar a área de helicóptero, pois esta é muito extensa.

Reproduzindo outra vez a história, agora já centrada na Argentina e em locações "reais" (não recorrendo ao quadrinho), Solanas apresenta o período colonial a Martín (e ao público) que se estende, na sua lógica de espoliação econômica, até os dias atuais. O jovem é apenas um ouvinte. Não há diálogo propriamente, apenas informações que sintetizam a ciranda exploratória do capitalismo imperialista: antes, ali estavam os índios que foram mortos por criadores de ovelhas. Estes, por sua vez, acabaram substituídos pelos atuais exploradores de petróleo. A narração é expositiva e não há nem ação nem reação do personagem. Sua presença neste espaço de representação histórica é apenas o "mote" para que o discurso sobre o imperialismo aconteça.

De volta à estrada o jovem se pergunta: "Esta é a Patagônia fabulosa e fantástica de que você falava, meu pai?" Está decepcionado e sente-se doente. Os cenários se alternam sem qualquer preocupação em manter alguma linearidade narrativa: Martín aparece deitado em um quarto, depois na estrada, em cima da sua bicicleta. É ali que encontra – um delírio? – com *Américo Incloncluso*.

A aparição do personagem, agora real na diegese, é a resposta que Martín precisa para continuar sua jornada. Sorriso escancarado, *Américo* convida Martín a subir em seu caminhão. Sob o questionamento do rapaz, assume que "eu posso ter encontrado seu pai". Fala de si, de já ter vivido setenta e não sei quantas ditaduras, assistido ao assassinato de Sandino e mais tantas histórias: "nunca esqueço nada", garante ao menino. O encontro, alegórico, em ritmo de rumba, traz alegria ao jovem, um ouvinte interessado. Os dois entram em um bar e ali Américo canta e dança. Um solo particularmente saboroso graças à atuação do ator venezuelano Kike Mendive.

A simbologia de um povo alegre é um dos signos caros à identidade do continente, como reconhece Solanas. “O senso de humor é, na verdade, uma espécie de necessária terapia nesta realidade digna de íncubo, em que vivemos atualmente aqui, na América Latina”. (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p. 68). E a inconclusão, expressa no nome do personagem, é o convite para que os jovens, principalmente, apresentem-se à tarefa de completar este continente e suas memórias, disponíveis a quem por elas buscam.

A jornada de Martín até Buenos Aires inclui ainda a exposição das suas expectativas amorosas, através de sua reunião a uma bela jovem, de vestido vermelho, parada no acostamento da estrada por onde o garoto segue. Ele a convida e os dois, sobre a bicicleta, reproduzem a cena de Ushuaia. Uma nova possibilidade amorosa que Martín manterá durante toda a viagem, nos vários reencontros que tem com esta jovem.

Ao devaneio amoroso, segue outra reflexão. “Cada vez me perco mais. Onde estou agora?”, se pergunta. Um novo cenário surge: o jovem está agora à margem de um largo e contínuo rio. Um barco encosta próximo ao garoto que pergunta como se pode chegar a Buenos Aires. O barqueiro responde: pelas águas. Logo, o condutor do barco se apresenta e Martín o reconhece como *Alguien Boga*. Os dois seguem pelas águas, rumo à capital da Argentina.

O percurso do protagonista, até agora, foi basicamente solitário. Ao contrário do *road movie* convencional, o jovem não tem um companheiro de jornada. E a estrada aberta e quase sempre vazia exige que a narrativa explore suas reflexões e destas construa a continuidade fílmica. Os acontecimentos episódicos ganham unidade pela persistência do rapaz na busca ao pai. O vínculo, aparente, que mantém com ele, é estabelecido pelos personagens dos Quadrinhos. E se o primeiro apresentava um novo continente para o jovem, o segundo, *Boga*, foi idealizado como “um moderno Caronte, que conduz Martín numa Buenos Aires

literalmente submersa pelos excrementos" (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op. cit*., p. 66).

O barqueiro, também bem-humorado, é filmado um bom tempo em plano fixo, sob o ponto de vista de Martín. A câmera subjetiva é bastante utilizada para explorar o cenário impressionante. O som amplificado do barulho dos remos na água colabora para o "realismo" da cena. Alto falantes com voz feminina distorcida falando da grandeza do governo de *Rana* dão o toque surreal à sequência que abre espaço para um pequeno grupo, com faixa, simbolizar a tímida resistência ao governo. "Temos que manter a esperança, *Boga*", diz alguém.

Alternando *travellings*, panorâmicas e longos planos fixos, o cineasta constrói esta etapa da viagem com a preocupação de não deixar de pontuar as diversas reações ao governo de *Rana*. Sejam elas de aceitação e adesão à sua política ou críticas confusas. O cuidado para não perder esta heterogeneidade presente na política argentina aparece na profusão de personagens secundários que se espalham ao longo do rio, enquadrados em plano médio ou próximo, o que colabora para o clima circunstancial/natural destas manifestações.

No filme, o espaço que o cineasta dedica à capital do seu país está diretamente relacionado à intensidade de sua crítica ao governo Menem. Não por acaso, Buenos Aires está afundada na *mierda* e seu presidente apresenta pés de rãs que facilitam, claro, o deslocamento pela cidade. Absolutamente adaptado a uma situação que herdou e ampliou Rana é uma figura grotesca e patética sem que sua, digamos, "anomalia" física, provoque qualquer estranhamento nos personagens, nem mesmo em Martín.

Também fazem parte do cenário da cidade os diversos aparelhos de televisão que se espalham por vários locais. Na tela pequena, uma "moça do tempo" (personagem padrão de telejornais) comemora a sorte de, naquele dia, a água não chegar até o pescoço das pessoas.

“São 4 milhões de cagadas diárias”, justifica o barqueiro para o jovem Martín que, nesta altura, vomita, em uma das raras reações ao que ocorre à sua volta.

À cena escatológica segue um novo quadro onde o garoto é espectador: ladeado por políticos estrangeiros e funcionários, o presidente Rana desce uma rampa, sob o som de grandiosa fanfarra. Nas mãos, o charuto e na extremidade inferior, os pés de nadadeiras, mostrados, como dito, com absoluta naturalidade. Seu discurso é paródico, remetendo ao FMI, aos bem-vindos estrangeiros e exalta a passividade da população. Ele tem a seu lado o caricato diretor do colégio em que estudava Martín, apresentado aqui, por um telerrepórter, como “interventor das obras sociais e destacado funcionário frente ao Colégio Modelo de Ushuaia”.

A citação da cidade traz de volta a música *Ushuaia*, em versão instrumental. Aqui, o som musical prepara o encontro do jovem com sua família, cumprindo a função de apresentar a fábula. Ele, ainda no barco, é levado à avó, ficando ambos emocionados com a situação. Mas o roteiro não perde a chance da ironia, quando, já em casa, ela explica que o seu esposo, companheiro de 45 anos, morreu “porque nunca suportou a umidade”. A avó fala do pai, conta que ele casou com uma brasileira antropóloga chamada Janaína e diz a Martín que sua mãe está desesperada com o seu sumiço. Também mostra fotos do pai, da madrasta e da “Serpente emplumada” (que retornará ao final do filme).

Toda a sequência nesta Buenos Aires sob águas imundas é um caos. As frases, os comentários, os encontros, as descobertas, são pontuadas pela crítica ao governo explicitada por metáforas escatológicas, discursos ou ironias, como a participação do tio que defende, veementemente, o projeto neoliberal, para desgosto da avó de Martín, que o chama de traidor. Ele se justifica citando os novos tempos e até a queda do muro de Berlim. “Em um ano vendemos quatorze províncias”, comemora empolgado. Ao fim da discussão, o mesmo trecho

melancólico da versão instrumental de *Ushuaia*, retorna e a cena termina em um *fade in* completo.

O jovem ainda encontra Pablo, em uma espécie de homenagem do diretor aos jovens contestadores – o músico toca o rock *Floto em Buenos Aires*, com letra e música do cineasta -, e a garota de vermelho, também antecedida pela introdução da música *El viaje.* Ela está perdida em uma minúscula ruína que flutua sobre aquelas águas podres e, mais uma vez, não fala nada e vai embora em um barco. Em meio a esta degradação, com espaço para piada macabra - o avô morto de Martín em um caixão fechado flutuou por entre as fezes -, a crítica à política e aos políticos ganha a companhia do desejo afetivo do garoto.

Para fechar este ciclo tão diretamente vinculado à argentinidade, Solanas não poderia deixar de lado sua relação com a classe trabalhadora, a quem reconhece como a única capaz de modificar a degradação a que passa seu país. É simbolizando esta classe social, tão estreitamente vinculada ao peronismo dos anos 40 e 50, que surge *Tito, El Esperanzador (Tito, o portador de esperança)*, mais um personagem da *historieta*. Sua força está em um bumbo que bate ao ritmo do coração do homem. Sua esperança é justificada pela história da resistência de Buenos Aires, arrasada por ditaduras e que, quando todos pensavam ter desistido, renasce graças a *Tito* que propõe a "guerra de ruídos", na clara referência aos "panelaços" argentinos. Depois do que escuta, Martín reage, dizendo ter certeza agora que "Aqui em Buenos Aires, aprendi que outro país é possível". Para consolidar esta certeza os quadrinhos voltam, agora através do personagem *Libertario, el Oriental* (Libertário, o Oriental). Ele narra a resistência histórica da cidade à invasão realizada pela armada inglesa, em julho de 1807, que fez nascer "o sonho da independência", mote para o próximo capítulo. Do episódio emergem as primeiras lideranças nativas como Santiago Liniers, Cornélio Saavedra e Mariano Moreno, este último, bastante admirado por Solanas e, praticamente, "o primeiro pensador importante da identidade argentina". (SHUMWAY, 2008, p. 51).

De origem humilde chegou à Universidade graças ao reconhecimento da sua capacidade intelectual. O contato com os Iluministas fez dele um forte defensor das idéias de Rousseau (traduziu e publicou o **Contrato Social**). Por outro lado, forjado no centro da Igreja Católica, nunca conseguiu se livrar de um forte moralismo e fé contundente. Deixou vários textos e foi, talvez, ao se contrapor a Saavedra, a primeira relação de opostos que a Argentina conheceu e que seria sacramentada, pouco depois, através da obra de Sarmiento, como veremos mais adiante. Foi com Moreno, também, que a centralidade de Buenos Aires sobre as províncias, se consolidou. A escolha da resistência de Buenos Aires como a ponte para o próximo capítulo expõe um olhar muito parcial da história já que a narrativa destacou apenas a idéia de resistência deixando de lado que o movimento de expulsão dos ingleses acabou resultando na consolidação do papel preponderante da capital argentina sobre o resto do país, onde estavam os *criollos* e o que sobrara das nações indígenas, massacradas primeiro pela colonização espanhola e depois, no embalo da guerra civil entre unitários e federalistas.

b) Pelo território latino-americano

O terceiro e último capítulo de *El viaje* começa depois de 1h23 de filme. *A traves de Indo América* - título escrito sobre o mapa *mundi* antigo, mas agora destacando índios, animais e planta -, apresenta a etapa da viagem de Martín pelos países do continente latino-americano, incluindo o Brasil. No rastro do seu pai, ele se desloca, mantendo a estrutura lógica do filme, que intercala suas reflexões com citações históricas e políticas, tanto na linguagem "real" quanto pela via da história em quadrinhos de Nicolás Nunca. A música *Kateretê*, de Egberto Gismonti, com sonoridade indígena, extradiegética, é a homenagem do cineasta aos povos indígenas.

Partindo do respeito à diferença, Solanas cola *El viaje* à realidade, mantendo a língua de origem dos novos personagens: o espanhol diferenciado de Cuzco, no Peru, quechua na

fronteira de Bolívia e Peru e português, quando Martín está no Brasil. É nesta etapa da viagem que o projeto pan-americano do diretor se apresenta mais claramente. Apesar de expor as diferenças entre os territórios e povos por onde a viagem iniciática de Martín continua, há uma perspectiva de união. "Do ponto de vista do projeto consciente do realizador, é um filme de unificação e harmonização das diferenças, precisamente porque estas se reportam a uma origem única, o pai"[63] (KHACHAB, 2008, p. 133).

Essas diferenças decorrem dos deslocamentos de Martín, que começam agora, pelo mar. Ali, dados sobre o cólera e a pesca são citados. Em seguida, ele já está se movendo na paisagem árida do deserto boliviano, observada pelo jovem como "depósito de matérias tóxicas". A câmera aberta em grande plano geral e a fotografia do filme reverberam em forte impacto plástico. O que é destacado por Jameson.

> [...] essa obra nos incita a retornar de outra maneira à questão da própria imagem pós-moderna, pois a beleza imponente de grande parte de seu trabalho de câmera é muito diferente da beleza decorativa do novo esteticismo tal com foi descrito aqui. De fato, em El viaje, a imagem representa algo além da própria imagem: a beleza da paisagem não é a de um cartão postal, mas sim o intenso ranço daquilo que Neruda chamou de "nossa gasta primavera humana", bem como a prefiguração de diversas energias futuras (JAMESON, 2006b, p. 159).

A continuidade da narrativa traz, de volta, o Solanas político. Martín pergunta-se o que está fazendo ali, empurrando a sua bicicleta em meio ao mar de areia. A resposta vem de uma improvável televisão pendurada em um poste, onde o noticiário anuncia o valor dos impostos cobrados à população - esta, simbolicamente representada por um pequeno grupo que ouve as informações sem qualquer reação específica. A justificativa dos impostos é a necessidade de pagamento da dívida externa. O volume bem mais alto da voz completa a artificialidade da cena que, inicialmente enquadrada em plano próximo, vai se abrindo, se distanciando da composição inusitada.

---

[63] Tradução livre de "Du point de vue du projet conscient du réalisateur, il s´agit d´un film d´unification et d´harmonisation des différences, précisément parce que clles-ci se rapporteraient à une origine unique, soit le père".

Depois de ouvir o recado político, o jovem Nunca chega a um povoado no Peru. Há, nesta etapa da viagem uma mudança de registro do filme. Se até agora a denúncia política se concretizou pela sátira, composição irônica e até estratégias surreais, no Peru a travessia vai se relacionar em uma chave mais realista, incluindo a situação de Martín, como viajante. Ele, agora, interage com personagens que podem, de fato, serem encontrados no país. Compra de uma moradora fósforo e sal. Desmaia e é recolhido por uma família que o leva para casa.

Nas cenas de interior, dentro da casa da família peruana, a solidariedade, exaltada simbolicamente em outros momentos, ganha aqui um registro quase documental. Em contra-*plongée* três crianças sorriem para a câmera. Pela primeira vez, desde que iniciou a viagem, Martín se alimenta e a sua indisposição é creditada à fome. O chefe da família, com gestos gentis, mas carregados da rude franqueza que é creditada às pessoas simples das regiões montanhosas, quase intima o jovem a se alimentar. O clima, também por conta da pouca luz ambiente, é intimista e acolhedor.

O desenho narrativo do filme, que concebe o processo de formação do jovem como diretamente vinculado à história geopolítica do continente, rompe, no Peru, com a travessia exclusivamente simbólica para colocá-lo em contato direto com a realidade deste território. A concepção cênica, no entanto, se mantém com a recorrência às tomadas em plano geral, geralmente articulada à massa sonora relacionada ao personagem ou ao lugar onde ele está. É assim, com a câmera em enquadramento bem aberto, em *plongée*, que apresenta Macchu Picchu. No som musical, extradiegédico, predominam as flautas andinas.

O que poderia soar convencional é logo rompido pela escolha da sonoridade desta sequência. Enquanto a câmera vasculha as ruínas já mais próxima, escutamos a voz de um índio, em quechua, conversando com o jovem Nunca. Trabalhada tecnicamente, ela soa tonitroante e discursiva para narrar a história de seu povo. Mesmo quando o jovem se refere, mentalmente – mas o ouvimos, como sempre -, aos incas e maias, destacando suas qualidades

de artistas, o quanto enalteciam a natureza e como se relacionavam com o tempo, a voz do índio, agora em volume mais baixo, continua. A concepção plástica e sonora se aproxima da noção de fuga da música de Bach, mas em um procedimento invertido, onde a voz do índio resiste pela permanência, e não por escapar. Fica, deste modo, seu rastro, que envolve o jovem e funciona como sustentação às suas colocações. Por isso, não há necessidade da imagem do índio, já tão desgastada pelos procedimentos de apropriação em função do turismo folclórico. Ele é apenas a voz que ecoa sua história com a força da oralidade, presente na sua "cultura fantástica", como a define Martín. – "Quando se vai reconhecê-la?" - pergunta-se, o jovem, registrando em um diário, suas reflexões, em estratégia semelhante a Ernesto Guevara em sua viagem pela América Latina, como observou Khachab (*op.cit*). Ao final de suas indagações, o filho de Nicolás Nunca conclui que o segredo não é respeitar o igual, mas sim o que é diferente.

O reconhecimento do massacre das avançadas culturas indígenas não impede que Solanas exponha a atual situação dos índios. Primeiro, apresentando a resistência dos que se batem em busca de um espaço na sociedade, para além da preservação dos seus costumes e crenças. É a versão positiva da sobrevivência indígena que se soma ao diagnóstico de um processo histórico que os ensinou a roubar e a mentir com os brancos, o que será visto em Cuzco, um dos lugares mais frequentados pelos turistas de hoje. A exposição desta situação de perda de identidade se dá pelo mesmo procedimento da voz *over* do índio, em quechua, que recupera seu volume e, tem como companhia, em plano mais baixo, as flautas andinas.

É nesta cidade peruana que o jovem protagonista vive adversidades reais, mas, de novo, vivencia a solidariedade entre os desvalidos. A paisagem sonora é predominantemente cultural, com a música típica em volume mais alto e poucos ruídos das ruas. Ali, por se distrair, encantado com o artesanato local que uma garota lhe mostra, tem a sua bicicleta roubada. Quando tenta alcançar o ladrão, perde a mochila. A garota a recupera e ele acaba

indo com a menina para um templo onde Huayta (a garota) o esconde. Ela está grávida de quatro meses e sozinha. Foi estuprada pelo filho do patrão quando morava em Lima. Martín e a jovem vivem um idílio amoroso, quebrando a linha de aprendizado cultural e histórico, hegemônica até aqui.

O encontro alterna, parcialmente, as reflexões do jovem. No trem altiplano, Martín relembra Cuzco e suas lindas histórias. Seu tema musical volta, mas no trecho sinfônico, a passagem mais melancólica da melodia. Sente-se querido e se pergunta quais teriam sido as impressões do pai em relação à região e se este teria sido feliz ou tão sozinho quanto ele. Neste percurso marcado pelos aprendizados pessoais sobre a vida, o jovem afirma para si mesmo ter aprendido uma nova lição: "Tão necessário como fazer e cumprir, é gozar e divertir-se com a vida". Confessa, ainda, só agora ter entendido o que o pai escreveu e que espera não ter cometido ou cometer o pior dos pecados, que é não ser feliz. Enquanto ele pensa, a imagem na tela mostra as belas paisagens do lugar que são observadas por Martín através da janela do trem. A câmera, subjetiva, valoriza a diversidade da paisagem, com vales, riachos, montanhas. Um novo plano e as mãos do jovem revelam que ele também está fazendo suas anotações de viagem.

A próxima parada é brasileira e o garoto Nunca chega à Amazônia sob uma massa sonora caótica que reúne o barulho do trem, apito de navio, voz em alto-falante e a música de Egberto Gismonti, composta só com instrumentos de percussão. Este ingresso pelo norte coloca o personagem em contato, primeiro, com a floresta idealizada, onde o jovem tem direito a uma pausa para viver seu devaneio amoroso. Mas logo este instante é rompido e adentra a diegese um pregador messiânico que convoca a todos para o Paraíso. O personagem, não deixa de ser uma referência ao Cinema Novo brasileiro, que o diretor admira. Ambíguo, quando o evangélico está sobre um barco tomado em *contra-plongée*, incita a rebelião aos valores burgueses para, em outro momento "vender" índios. A sequência acontece no

“mercado de homens”, e Solanas, em mais uma cena “documental” enquadra faces sérias, sofridas e simples, que estão enfileiradas. A câmera desliza sobre os rostos, em pan horizontal enquanto a voz do pastor ressalta ser esta raça, a indígena, a mais sofrida das raças e a mais forte também, pois sobrevivente de escravaturas.

O sistema capitalista na sua face mais cruel, a do homem explorando barbaramente outro homem, não pode ser traduzida por alegorias “grotéticas”, como o cineasta classifica as inserções simbólicas às narrativas. Diante de certas realidades, a interpretação ou metáfora retiraria a contundência que o real transparece. Mas, para não perder a piada, em meio aquele abismo tomado pelo emaranhado de escadas de Serra Pelada há um espaço para a mitológica hostilidade brasileira aos argentinos: “É argentino! É mole, cai mesmo – brada o capataz, ridicularizando Martín, que não consegue ser tão forte quanto os outros.

Esses momentos transparecem a forte impressão que a realidade da Amazônia brasileira causa ao cineasta. É por ela que o diretor denuncia a situação indígena e também o trabalho infantil, através do personagem Paraná, garoto que acompanha Martín. As tomadas que faz da febre do ouro remetem às clássicas imagens do formigueiro humano, tão comuns nos grandiloquentes filmes bíblicos quando estes apresentavam o sofrimento do povo judeu. Mas o enquadramento e luz dialogam com as lentes de Sebastião Salgado. O clima épico e o ritmo marcado são configurados, principalmente, pelo som de *Serra Pelada*, de Egberto Gismonti, cujas pesquisas musicais o levaram a viver um breve período com os índios *yawaiapiti*, do Alto Xingu. Multiintrumentista, o brasileiro compôs a música valorizando a percussão indígena, tão específica, e vocais alegóricos, ritualísticos. A escolha reconhece o processo de identidade da região, marcado pela forte presença cultural do índio.

No percurso que faz pelo Brasil, o jovem também passa por São Paulo. A continuidade entre um cenário e outro é articulada pelo discurso do pastor que continua na diegese enquanto sua imagem dá lugar a um recorte de um mural de estação do metrô. A imagem

ilustra com propriedade a fala do pregador "[...] depois de promover a matança de índios provenientes do Xingu, do Mato Grosso, Caribe, Paraguai, Andes [...] E que depois de tantas matanças e perseguições, ainda conseguem se manter vivos e pacientes [...] Aqui estão eles, e por apenas dois dólares e cinquenta centavos ao dia [...] Quem pode colocar em dúvida a mas sofrida das raças [...] Sobrevivente de escravaturas, galeões e pestes [...]".

Martín desembarca diretamente no metrô. Em contraste à representação do norte do país, que introduziu personagens locais como já fizera no Peru, na metrópole urbana brasileira predominam as metáforas ideológicas. A representação espacial do lugar é construída pelo recorte de espaços simbólicos da cidade, batizada *Paraíso*. A crítica ao consumismo, à propaganda enganosa, ao jornalismo midiático e ao arrocho financeiro, é simbolizada pela exaltação dos "cinturões do arrocho", que ajudam na conquista de uma vida *diet*. Na Praça do Paraíso - Memorial da América Latina – uma equipe de reportagem entrevista o presidente brasileiro – em referência clara a Collor e seu "minha gente". Ele enaltece a grande ideia do cinturão. Depois dele, um pequeno grupo de escola de samba, com direito a porta-bandeira, participa do filme e o "Meu Brasil, brasileiro [...]" identifica o país. O paralelo a Rana, o presidente argentino, é evidente.

O encontro do jovem com a ex-esposa do pai, Janaína, também é mediado pela televisão, desta vez como símbolo afirmativo. No encontro que o protagonista tem com a nova personagem, em um enquadramento que destaca a arquitetura de Niemeyer, há, ao fundo, um vídeo mostrando cenas de mobilização popular, em preto e branco. É também pela televisão que Martín vê o seu pai. Janaína explica que o vídeo que está fazendo é sobre qualidade de vida no Brasil. O enquadramento muda e os personagens da tela pequena conduzem agora a narrativa. É uma entrevista e, nela, uma rápida síntese da malandragem brasileira: o personagem, quando interrogado pela autoridade, adere a esta para, em seguida,

voltar a seu mundo particular, despolitizado, sem ligação entre o seu cotidiano e a situação do país. A identidade brasileira, reconhecida pelo olhar estrangeiro, abertamente toma a cena.

No contato com Janaína materializa-se o personagem Nicolás. Pelo vídeo, ele é mostrado como alguém que tem participação ativa nas pesquisas da ex-esposa, mas mantém o espírito livre, brincalhão. – É um menino, esse Nicolás, resume Janaína. A fala é uma espécie de profissão "de fé" do cineasta e corrobora a ideia de que nem a militância política pode quebrar este espírito de viver a vida, seguindo seus impulsos internos. É ainda o diagnóstico da alma portenha, como a percebe Solanas, mas principalmente uma concepção de política para além dos partidos, no rastro da mobilização popular, tão cara aos anos 60 e, de certo modo, desestruturada ou seriamente ameaçada nos 90. "A política não pode ser patrimônio exclusivo dos partidos. Temos que aprender a nos responsabilizar por novas ideias: estaremos, desta forma, aptos a defender concretamente nossas utopias sociais, culturais e artísticas" (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op.cit*., p. 75).

Com a informação que o pai está no México, o jovem Nunca se desloca até lá, último momento da sua viagem. Na rota, mais exatamente na Amazônia, é vítima de violência. Sob tiros, ele cai, sem ser atingido. Rosto enterrado na lama está mais uma vez sozinho até que surge o caminhão de *Américo Inconcluso*, em sua última aparição, anunciada pelo som de *Forró Viajante*, também de Gismonti, na versão bem estilizada que é apresentada no longa. Há duas horas o filme começou, e o negro caribenho, conta que está vindo do Panamá. É o mote para outro trecho da história em quadrinhos, centrada na invasão deste país, quando 3000 pessoas morreram, uma homenagem do diretor ao bombardeio do Panamá pelos norte-americanos, em 21 de dezembro de 1989. O jovem solicita mais informações do companheiro e verbaliza "Isso me interessa". Sua transformação, provocada pela travessia, finalmente é oralizada pelo personagem.

Solicitado, *Inconcluso* continua sua avaliação. A câmera fixa dentro da boleia do caminhão enquadra o personagem enquanto, pelo movimento do veículo, desnuda a selva. E o personagem continua, questionando-se e a Martín, sobre "até quando teremos que acompanhar os bombardeios e mortes na América Latina". E, resume sua avaliação com "A vida do latino-americano não vale nada" para, em seguida, afirmar: "Quanto tenho aprendido [...] A vida não será a mesma! Nem para eles, nem para nós!" E volta à sua canção, enquanto o caminhão segue, serpenteando pela estrada afora.

Na próxima sequência Solanas, depois de fazer uma cena-homenagem ao Caribe, reconhecendo na deslumbrante paisagem do local seu maior atrativo (o jovem Nunca, exultante, mergulha no mar, enquanto a voz de *Inconcluso*, em interpretação quase publicitária, identifica o lugar) recorre novamente ao tom político-panfletário e apresenta uma ridícula reunião com as principais autoridades da América Latina que pertencem ao OPA (Organização dos Países Ajoelhados), ao som do *fox trot* do músico brasileiro, *Baile dos Corruptos*. Os presidentes brasileiros e argentinos, um ao lado do outro, discursam. A metáfora é datada tanto quanto a dos cinturões e questiona a força política e de denúncia destas representações calcadas na lógica de dar concretude visual aos ditados populares.

Já no México, o jovem Nunca tem a chance de conhecer mais uma situação de resistência atual da população latina, quando se depara com uma manifestação de zapatistas. Eles estão reunidos no espaço urbano, carregando faixas e gritando palavras de ordem. O jovem passa por eles, os observa, mas não faz nenhum movimento para interagir com o grupo, continuando expectador das manifestações políticas, como fez até agora. Nesse sentido, sua travessia de iniciação, que é também de iniciação política, é pautada majoritariamente pela observação que gera, no máximo, reflexões genéricas nem sempre diretamente decorrentes ou pautadas pelos novos dados apresentados. Os momentos em que este procedimento se altera –

no Peru e na Amazônia – a viagem ganha outro registro e permite que o jovem vivencie, emocional e fisicamente, o que lhe está sendo apresentado.

A diferença de tratamento nos dois países retira Martín de um processo de aprendizado escolar como o pautado pela modernidade clássica, ou seja, onde o aluno é, principalmente, alguém que será informado pela palavra. Nos territórios peruanos e da Amazônia, lugares onde a cultura indígena é a mais enfatizada pelo filme, o discurso da narração é acrescido pelas situações que o face a face, do *road movie*, oferece. Neste sentido, estes locais (que também são contemplados com a lógica da linguagem narrativa do filme, ou seja, pelas intervenções simbólicas que "surgem" em função do resgate geo-histórico promovido pela película), representam o esforço do cineasta de incorporar a seu discurso, a valorização das nações indígenas como componentes formadores da latinidade. Habitantes originários da América continuam espaços de tensão, mesmo tendo sido reconhecidos pelo projeto pan-americano proposto por Bolívar. Entre tantas contradições do sonho bolivariano, avultava a ideia da inclusão do índio ao modo de vida do branco o que, na prática, significava a destruição do universo cultural indígena – um desafio à ideologia homogeneizante pan-americana, justamente por serem povos (e não, povo), com ampla multiplicidade de línguas, etnias, culturas, além de estabelecidos em territórios que não obedeciam à geografia imposta pelas conquistas nacionais.

O esforço de Solanas em direção à cultura indígena confirma-se no símbolo que encerra o filme. Martín, no México, depois de encontrar Faustino, o editor de Nicolás, nas pirâmides mexicanas, refaz a imagem do pai, em especial na relação que este estabeleceu com a mãe após a separação. Diante das revelações e com a convicção de que já é outro, desiste da busca e volta para casa. Mas há espaço no filme para um encontro imaginário entre Martín e Nicolás tendo, com eles, a presença do *Quetzal*, a mítica ave-serpente da cultura asteca que,

segundo Solanas, é a "síntese etnocultural dos europeus, dos africanos e dos povos indígenas" (SOLANAS. In: LABAKI; CEREGHINO, *op.cit.,* p. 66).

A presença do símbolo e a conversa que o jovem tem com o pai é uma profunda homenagem e reconhecimento do papel da arte na formação de qualquer jovem, inclusive o jovem que foi Solanas. Desconfiado da sua própria imaginação, Martín hesita em abraçá-la, o que é representado na tela por sua dúvida quanto a descer do ônibus e ir de encontro ao pai. Mas ele desce. O abraço que trocam é sincrônico à introdução da música-tema do filme. Ambos, profundamente emocionados, seguem sobre aquele estranho veículo-serpente, estrada afora, em um longo plano-sequência.

A cena expressa a reconciliação da arte com a política e fecha *El viaje – la aventura de ser joven,* em outra clave, para além do panfleto político em que o filme, algumas vezes, se apequena. Projeta, também, um ritual de iniciação tensionado pela necessidade de recuperar a história geopolítica do país e do continente, sem que se perca do horizonte o diagnóstico do presente, que exige o corpo a corpo direto com a realidade. Por isso, a exigência da viagem, um ir para fora que começa com a negação dos universos institucionais, profundamente deteriorados pelas rupturas com a sua origem e finalidade, como é o caso da *Escola Modelo*, em Ushuaia. Neste cenário, a crítica à atuação midiática via televisão é contundente, mas a mídia ainda pode ser resgatada pelo movimento ativo da militância consciente, como faz Janaína.

O último momento da película traz Martín, novamente, olhando pela janela, enquadrado em primeiro plano. Há uma inversão de 180º do eixo em relação à primeira imagem do filme, compondo a visão de totalidade que gestou a película. A composição do plano usa o mesmo recurso de fusão e joga sobre o vidro do ônibus a imagem de árvores que se mistura à face do jovem. Este olha lentamente a paisagem em sua volta, enquanto admite que não será mais o filho que era antes. Sua proposta é a de reconciliação com a mãe.

Também não buscará mais pelo pai, pois o leva dentro de si. E sorri embalado pela música *El viaje*. De todo modo, após a travessia, sua perspectiva é a de retorno à sua casa.

3.2.3 *Central do Brasil*: espaços que reformam o caráter

a) Em direção ao centro

A narrativa da viagem de Dora e Josué é arquitetada em função de que deve apresentar, em um jogo de alternância, as mudanças ocorridas nos personagens, principalmente as de Dora. Toda a composição cênica é voltada para este objetivo. Para tanto, mobiliza-se a interpretação dos atores, a introdução de personagens e os acontecimentos. A linguagem de câmera, no entanto, se permite alguns movimentos que podem até ser reconhecidos como influenciadores indiretos dessa transformação – como disse tantas vezes em entrevista o diretor Walter Salles – e, por assim, a inclusão dos grandes planos reveladores da paisagem é justificada bem como a adesão de novos personagens não previstos no roteiro.

A montagem, concebida majoritariamente em função da fluência narrativa e no projeto de instalar a história de Dora e Josué na chave do realismo, poucas vezes rompe com as regras que estruturam a narrativa clássica. Já o *designer* de som é concebido em diálogo aos indicadores de uma identidade brasileira, além de ser responsável pela instalação do clima emocional que cada cena exige. Por isso, o ingresso da dupla na estrada que a levará a seu destino, retoma a música-tema do filme. Essas concepções creditam ao roteiro uma imensa importância, só rompida por um estilo aberto a interferências da realidade, caso de Salles. Com tal projeto, cada acontecimento narrativo tem que ser reconhecido em seu papel para a continuidade da história e pelo que apresenta, simbolicamente, em relação às modificações das personalidades definidas no prelúdio do filme.

Em entrevista a Costa, o cineasta Walter Salles comenta sua concepção de narrativa, coadunada, segundo ele, por sua grande admiração pela "rica tradição cinematográfica brasileira" e pelo Cinema Novo.

> Quando se vê hoje "Vidas Secas", fica-se impactado não só pela modernidade do filme, mas pelo fato de que cada gesto dos personagens tem um significado que transcende o próprio gesto. Há uma qualidade emblemática e insubstituível em cada plano. Se você retira um deles, a arquitetura desmorona. Como numa ordem sinfônica, cada plano é grávido do próximo plano, assim como cada nota anuncia a nota seguinte (SALLES, **Folha de S. Paulo**, 29 de março de 1998, Caderno Mais!, p. 5-8)

A primeira parada do ônibus reforça o desenho dos perfis de Dora e Josué. Este continua o menino marrento, enquanto a mulher, em sintonia à sua decisão de resgatar o garoto, apresenta sutis diferenças em relação a sua personalidade original. A distância entre os dois, ocupando pólos opostos, é expressa na sequência de situações que colocam um do lado contrário ao outro, como no ônibus ou na saída do banheiro. Mas os dois aqui têm algo em comum: vestem as blusas novas compradas pela mulher. Ele quer estar bem para encontrar o pai. Ela substituiu a blusa rasgada e começou a cuidar um pouco de si.

De volta ao ônibus a interação plano/câmera subjetiva retorna: o garoto contempla a paisagem que se abre, depois, incluindo o ônibus, agora pequeno diante da imensidão do espaço. A montagem alterna interior e exterior e Dora aproxima-se de modo torto do garoto, ao falar da própria história: "Eu perdi minha mãe quando tinha sua idade" [...] Josué olha para ela sem esboçar reação. A contemplação em plano médio, no entanto, é suficiente para revelar que a informação da mulher o tocou, ainda que sob estranhamento.

O som musical é aliado da passagem do tempo. Mais incidentes entre os dois personagens expõem o conflito que persiste. A divisão de Dora ganha carga emocional sobressalente quando ela decide não mais seguir viagem com o garoto. O passo em falso em seu processo de transformação traz um pacote de consequências desastrosas, representadas em elipses narrativas. O que acontece é compreendido pelo público graças à interpretação

nuançada de Fernanda que encontra um par à altura no garoto. O *mise-em-scène* desnuda o desalento e desamparo de Josué, cabeça deitada sobre a mesa, e o sentimento de impotência da mulher, que só reage quando vê uma cabra, à meia-distância, com patas defeituosas que, no entanto, se desloca. A montagem paralela enlaça um no outro.

O impasse vivenciado pela situação adversa necessita de um elemento externo que trará ao filme o dado da solidariedade, uma das características da versão "povo brasileiro", que se apresenta, majoritariamente, nas classes populares. Este personagem, com a generosidade de quem não remexe feridas, diante dos dois pares de olhos cobiçosos, oferece, com naturalidade, seu almoço. O garoto recusa e Dora, prática, aceita. O trio formado parte de caminhão que traz a frase: "Tudo é poder, só Deus é força". O dado cultural é coerente à representação realista do filme. O realismo "não é o que nos dá uma documentação factual ou completa, mas o que produz uma ilusão de mundo que reconhecemos como real" (FRUS, apud JAGUARIBE, 2007, p. 29).

Em cenário embalado pelo pó, a viagem prossegue. A importância da religião, já indicada, volta à tona, em cena que confirma o perigo que rondava Josué, caso continuasse na cidade. É a situação que faz o ladrão, afinal. Enquanto ele é enquadrado roubando alimentos que esconde sob as calças, o *off* baixo mas nítido, fala dos jovens dali, agora salvos pelo amor que dedicam ao Cristo: "Uma beleza!", comemora o dono do lugar, em conversa com o caminhoneiro César.

Os fatos que se seguem reafirmam uma cultura estruturada na solidariedade cúmplice, em paralelo à distância entre o discurso e a ação. Só Josué escancara o que aconteceu e desmonta Dora, acusando-a de mentirosa e feia "porque nem põe pintura na cara". A ingratidão do menino justifica uma psicologia inocente cuja ação anterior é fruto do contato com o adulto transgressor. Por outro lado, a mulher também ganha a cumplicidade de César

que a tendo defendido sinceramente, não se abala quando vê que estava errado. Ao contrário: ele e ela riem solidários, e nada comentam.

Para caracterizar seus personagens o filme esquece a estrada. Os cenários em que o roubo e a cumplicidade acontecem são em interiores. Quando o caminhão volta ao trajeto há, em primeiríssimo plano, o enquadramento frontal do veículo onde a frase "Com Deus sigo o meu destino" aureola um adesivo com a imagem de Jesus Cristo de braços abertos. Esta, por sua vez, cruza com a sombra de um ventilador, composição que expõe o progresso e o arcaico em harmonia. A cumplicidade estabelecida entre os três cresce quando Dora pede ao motorista que deixe o garoto dirigir um pouco o caminhão, pois seu sonho é ser caminhoneiro.

A solidão da estrada, seus imprevistos, suas possibilidades de afeto que chegam e vão embora rapidamente, são celebradas. Em outra cena noturna do filme, aflora a Dora mulher que, no entanto, cede à pressão do garoto. Apesar da evidente vontade de permanecer com o homem, a "maternidade" se impõe. Já manhã, em continuidade marcada pelo olhar, a provável relação entre Dora e o caminhoneiro pode ser adivinhada.

A viagem segue e em tom documental o caminhão cruza com carroças lentas à beira da estrada. A música, *leitmotiv* da viagem, toma a cena. A necessidade de registrar um mundo surpreendente descola a câmera da narrativa principal para oferecer, em plano detalhe, singularidades da cultura popular como o aviso inusitado "Urine aqui", em vermelho, com seta apontando para baixo, no sanitário masculino onde o caminhoneiro e Josué conversam sobre mulheres e afetos. A câmera atenta aos detalhes, configurando um conjunto de imagens que se colocam ao lado da narrativa principal, cria um discurso sustentado pelo estilo bastante pessoal de Walter Salles. É por esta atenção, pelo impacto que sente ao perceber nos objetos soltos e simbólicos os indícios de outro universo que lhe é desconhecido, que o diretor sente-se à vontade para projetar no filme o sentimento que vivenciou durante sua realização.

Neste sentido, o *road movie* em sua proposta de deslocamento contínuo enquadra-se, com propriedade, nos projetos de cinema do diretor brasileiro. Sua apropriação do gênero inclui esta abertura à rota sem, no entanto, romper integralmente com as regras que definem o filme de estrada. Por isso, a saga continua em cima dos protagonistas, que estreitam seus laços, quase uma família, graças à cultura de viagem. Fora de casa, a fraternidade se impõe quase naturalmente. Além disso, nossas fragilidades podem ser expostas porque, em trânsito, não se corre o risco de fixar a imagem. É o que faz Dora, expondo sua solidão feminina, o que a torna frágil, quase patética, diante da reação do homem e do olhar crítico do garoto. Ruptura essencial para que sua armadura se desfaça, a cena é coerente com o roteiro, na lógica da causa e consequência que movimenta a narrativa clássica. E o que completa a personalidade da personagem traça o fim da parceria. Aparentemente assustado com a investida da mulher, César parte, sem se despedir. Ela desaba, chorando em primeiro plano frontal, com os olhos nas frestas da janela entreaberta acompanhando a partida do caminhão.

Perdidos em meio ao nada, o menino e a mulher conversam. São dois pontos no centro de um amplo plano geral. Josué pergunta à Dora porque ele partiu. Sabe a resposta, claro, pois no contracampo seu olhar acompanhou a insinuação da mulher e, depois, viu-a chegar justamente com "a pintura na cara". Mas a convivência, finalmente, o modifica. Solidário à dor da sua companheira, acusa César de "veado" e ainda elogia Dora, que está "mais bonita com a cara pintada".

Neste ponto o filme constrói a sua terceira etapa. O ponto de virada é marcado por uma nova relação entre a dupla. A esta, deve se somar o encontro com um novo caminhão, carregado de gente, cujo destino é justamente Bom Jesus da Lapa. Decidida e sem dinheiro, Dora entrega seu relógio como pagamento. A modificação do caráter é enfatizado pelo gesto que a câmera acompanha, colada ao movimento realizado pela personagem. Agora já é

possível que aquele menino marrento e a mulher endurecida pela vida a ponto de quase cometer um crime, iniciem a jornada final para a redenção.

b) A consagração da religião e da família

Realizado oito anos após *Terra Estrangeira* - o canto sem esperança de Salles e Thomas -, *Central do Brasil* tem como tema a possibilidade de uma segunda chance. É em nome dela que se realiza a libertação de Dora, alguém de classe média baixa, com trajetória de exclusão profissional e marginalidade social. Sua liberdade será uma conquista interior que lhe fará encontrar sentido na vida que leva. Não há, portanto, perspectiva de mudança no patamar de classe social. Tanto que seus encontros na estrada a levam, cada vez mais, em direção aos valores concentrados na cultura popular, ou seja, naquela que permeia a classe social de baixa renda, onde está.

O caminhão que leva a dupla a seu destino espelha essa leitura da brasilidade. Sobre o caminhão Dora e Josué são embalados por canto religioso popular. "Ô Mãe de Deus das Cadeias/ Ajudas aqui chegar [...]". O menino canta junto, explicando que sua mãe o ensinou. Vários planos detalhes de símbolos religiosos presentes neste grupo predominantemente feminino, são intercalados com primeiros planos dos rostos vincados pela dura vida sertaneja. Quem estabelece conversa é um homem que oferece comida aos dois. Dora recusa, já educada. Josué, sentindo-se em casa, inverte comportamento anterior: "Sim, sim, senhor, obrigado". A conversa é curta e carregada de expressões regionais. A sequência se completa com um grande plano da paisagem que confirma a vegetação rala e a solidão do caminhão vermelho, perdido ponto na estrada que tem como fundo uma cadeia de montanhas.

O mergulho no mundo religioso e a apresentação do espaço imenso e vazio do sertão continuam na sequência seguinte. A câmera, em *travelling*, acompanha o garoto que sobe ágil uma encosta montanhosa. Ele vai de encontro a Dora que, sentada, contempla a vastidão do

espaço à sua frente. A música-tema, agora na versão com cello e violas, é melancólica e épica ao mesmo tempo. O canto religioso permanece, em volume bem mais baixo. A sonoplastia destaca os passos rápidos do garoto enfatizando a sensação de que ele, finalmente, pisa em território conhecido. É nesse local em que a paisagem sonora cria um clima intimista que o garoto, pela primeira vez, volta a falar da mãe.

A mudança de atitude do menino mede o quando a sua companheira de jornada já é outra. "Minha mãe sempre me disse que um dia meu pai ia me mostrar o sertão". Não é qualquer um que mostra o lugar onde está guardada a reserva moral do país. Quando cabe a Dora este papel, ela precisa de algum modo, pertencer a este mundo. Um dos caminhos é comungar com os indicadores culturais que fazem "desta gente", uma população especial. E ela cumpre o ritual, levando Josué à frente de um oratório, instalado na base da montanha onde antes estavam a contemplar a paisagem.

Diante deste oratório, cruz adornada com fitas similares às que se usa em Folias de Reis, e tendo ao fundo uma pequena igreja bem branca, Dora dá mais uma demonstração da sua mudança e entrega ao garoto o lenço de Ana, que ela havia se apossado quando a mulher o esqueceu, após ditar a última carta nunca enviada. Josué faz o enterro simbólico da mãe e os dois saem da cena deixando espaço para que a cruz seja mostrada com mais destaque pela câmera, em *zoom in*, reverenciando o símbolo simples da devoção do sertanejo.

Sacramentados pelo sentimento comum os dois chegam a Bom Jesus do Norte. Outra vez a música cumpre a função de garantir a continuidade. No centro do plano geral, entre muitos populares, Dora e Josué caminham. Todos parecem seguir apressadamente para uma mesma direção e a impressão é que vão de encontro a algo, em sincronia ao objetivo dos protagonistas. O mundo conspira a favor do encontro. A música continua enquanto a sonoplastia é apenas de paisagem sonora. O diálogo dos dois personagens expõe a harmonia

que já reina entre eles. Dora, maternal, atende ao pedido do garoto que não quer se apresentar sujo ao pai. E finalmente eles chegam a casa onde mora Jesus.

Como assinalou Nagib (2006), o filme, que passou por seus momentos de cinema pós-moderno ao se valer de citações e também reverenciar a modernidade romântica de Wenders, ao final, cena a cena, envereda e "se enclausura nas regras do melodrama doméstico (op. cit, p, 76). Afinado a essas regras, o encontro com o pai não pode ocorrer sem mais um momento de decepção. Depois da música quase épica ampliar a expectativa ao enfatizar a corrida que Josué faz em direção à casa do pai, sobra seu olhar decepcionado (em um dos melhores momentos do ator Vinícius de Oliveira), diante daquele que é Jessé, e não seu pai. A expectativa é construída sonora e plasticamente com estratégias que aumentam o tempo da espera – há uma estranha ventania fora da casa, o pai está para chegar, mas não dá sinal de vida, ele tem uma esposa desconfiada e um filho que observa longamente Josué e este caminha como enjaulado entre o espaço apertado da sala e seguidos olhares para fora, pela janela enquanto Dora, impaciente, insiste que o assunto é particular.

Depois da decepção, a dupla continua a jornada em busca do pai de Josué. Exausta, com fome e sem dinheiro porque a amiga Irene, inocentemente, confundiu o destino da viagem, Dora está no limite de suas forças e desconta sua raiva no garoto. Volta-se ao ponto de partida? Na verdade, sem recaídas não há possibilidade de redenção, porque tudo ficaria simples e fácil demais. Mas se na cidade é o acaso que funciona, no sertão a solução vem com a fé, vem com a certeza de que sob o olhar do "Pai" a bênção é possível.

A tomada aérea que enquadra no centro o andar da procissão dá a pista do caminho. E a sequência que culmina com o desmaio de Dora na "Casa dos Milagres" - cenografia minuciosa, interpretação naturalista dos figurantes, transe hipnótico ("citação de Glauber às avessas" - NAGIB, *op.cit.* p. 74) -, consolida o espaço que o filme oferece à religião, como é na vida do povo pobre, como se forja a realidade desta gente que o poder público há muito

esqueceu. Dele, Dora sai sem que saibamos como, em uma elipse narrativa importante para o impacto do próximo plano, a "pietá invertida" (NAGIB, *op.cit.*, p. 75), com a mulher deitada no colo do garoto que, carinhosamente, afaga seu cabelo.

Com a transformação de Dora consumada, entra-se no epílogo que prenuncia um *happy end*. O que seria perfeito? Os dois, agora amigos, voltarem para São Paulo?

Ainda é preciso, no entanto, um último resgate. Tudo começou nas cartas não enviadas e é preciso que não sobrem dúvidas quanto à transformação moral da personagem. Só assim, nada restará daquela amargura construída na solidão, no desafeto e na indignidade da destituição de sua identidade profissional. E Josué expande a sensibilidade inocente, trazendo para sua companheira de viagem a possibilidade real de desatar este último nó.

Como quem cuida da dupla, agora, é Josué, Dora, alma leve, brinca como criança. A massa sonora da cena exacerba a sonoplastia da brincadeira – os dois disputam quem acerta "encestar" pedra em uma lata próxima – mas mantém um repente ao fundo saudando os que visitam Bom Jesus do Norte. Trata-se de um garoto que logo é introduzido à diegese, confirmando um cotidiano em que as crianças desde cedo se deparam com a realidade do trabalho para completar o sustento familiar. E é o que faz Josué, intervindo para recuperar a mulher "escrevedora", na cena que repete no sertão o que aconteceu na cidade, mantendo, inclusive, o número igual – nove - de personagens que ditam carta à Dora. A infância esperta, amoldada à necessidade da sobrevivência, se sobrepõe à falta de recursos desta Dora desarmada de suas estratégias cínicas, ainda (e talvez sempre) estrangeira, enquanto Josué está, cada vez mais, se revelando "em casa".

Outra vez os depoimentos são verdadeiros, de gente que estava por ali e quis ditar a sua carta. "Um pequeno milagre", comemorou Walter Salles (extras do DVD). A câmera repete o ritual: cola na face daqueles rostos espontâneos com falas simples, tocantes. Mas há uma diferença interessante. No sertão, as cartas não são apenas para familiares distantes,

moradores da cidade longe. Vários recados são para os santos de devoção, presença larga no dia a dia do lugar. Os planos incorporam um *zoom in* lento, saboreando cada face, cada expressão, cada sorriso ou movimento oferecidos, confirmando a égide da generosidade dos habitantes do interior do Brasil. Tem, ao fundo, a mesma *Toada e despedida*, música principal do filme, agora em interpretação delicada, ao piano, repetindo os mesmos compassos iniciais. E para coroar a empreitada, uma bela foto de Dora e Josué, tendo ao fundo "Padim Cícero", como tantos por ali fazem enquanto o som musical se avoluma e avança um pouco mais as notas, intensificando a emoção que a harmonia entre os personagens agora tão cúmplices, expressam.

A repetição da cena das cartas prenuncia o fim do ciclo do filme que se completa integralmente quando Dora recupera seu papel de educadora e corrige o garoto que pretende imitar a versão antiga, aquela que dava fim nas cartas a seu bel prazer. A reforma da personagem é moral e só foi possível porque ela se deslocou do seu centro ajustado ao Brasil corrupto e insensível da cidade e foi de encontro a seu centro essencial, aquele que é bom, generoso, desprendido, que está lá, no Brasil original. Um espaço onde a comunidade sobrevive, apesar dos indícios que a modernidade tardia já faz parte do cenário, introduzindo seu conceito de moradia enfileirada, sem singularidade e comportamentos de invasão.

O ajuste do roteiro ao melodrama familiar ao final da narrativa trouxe baldes de choros, conforme anotado em diversas críticas da imprensa, à época do lançamento do filme. Josué não encontra seu pai e quando tudo indicava que voltaria com Dora para a cidade a ponte com a família ocorre. Novamente ele se confronta com opostos. Isaías é o meio-irmão gentil, que o abraça antes mesmo de sabê-lo da família, e reverencia o pai idealizado. Moisés é o desconfiado, o que vê o pai pela lente de seus gestos objetivos - o sumiço sem explicação, o gosto pela bebida alcoólica - e, marceneiro dedicado, tem ritmo de trabalho da cidade. Por isso a secura, a emoção contida. Sua relação com o menino se dá mediada pelo aprendizado

enquanto com Isaías o viés do encontro é lúdico. Mas é Moisés quem entrega ao garoto um novo pião, substituindo o perdido, aquele que gerou a morte da mãe, em mais uma referência simbólica do reencontro com a família.

Entre os dois irmãos a adesão da narrativa fílmica ao mais velho, em um dos primeiros solos do competente ator Mateus Nachtergaele, é evidente. Isaías, cujo nome significa "Jave salva", e que entre os profetas foi aquele que mais anunciou a vinda do Messias, é o que tem a fé, a ingenuidade e a esperança que permitem a acolhida a Josué, finalmente em casa. Ele introduz o garoto em seu universo compartilhando uma brincadeira típica do Brasil arcaico, o "trava-língua". No interior daquela que será a sua casa, o companheiro de Dora vê a foto antiga dos pais, pendurada na parede. No plano e contraplano intensificado por *zoom in*, o elo entre ele e sua história se apresenta, pontuado pelo volume mais alto do seu tema musical.

A composição do universo simbólico deste lar é atravessada pelos sinais da espera em fé em contraponto à amargura dos que não creem. A presença do pai e mãe se materializa nas cartas postadas lado a lado sob a fotografia antiga do casal. Dora, agora, está ao lado de Josué e Isaías, reunindo-se a eles por amorosidade que consola. A nova esperança surge sem que a presença do passado se apague. "Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo", escreve ela, na carta de despedida que faz a Josué, já no ônibus, de volta para casa. Seu maior medo é que o menino a esqueça, mas a fotografia é a salvaguarda da memória.

Como o filme de Walter Salles também se coloca em relação à memória do cinema brasileiro. "[...] há no filme o desejo explícito de homenagear os grandes criadores do Cinema Novo, estes cineastas que colocaram pela primeira vez, de forma visceral, o rosto do Brasil na tela". (SALLES. In: CARNEIRO; BERSTEIN, 1998, p. 13). Rostos de uma gente que vai do choro pela partida à alegria de lembrar, pela foto, o que viveram, como fazem Dora e Josué. E a mensagem da obra se completa, já nos créditos, pelos versos de Candeia apresentados na

voz de Cartola, em nova reverência ao Brasil gentil e genial, que extrai do cotidiano simples o sentido para a vida.

3.2.4 *Facundo*: espaços para rever a história

A representação do general Facundo Quiroga e os acontecimentos ligados à sua história, apresentados no período que antecede a viagem, confere a esta a expectativa de revelação ou de comprovação da tese fílmica. A proposta do herói mítico que se sacrifica pela nação, no entanto, não pode estar descolada da ideia de recuperar o "homem" que existe por trás do personagem histórico, ou melhor, do símbolo do gaúcho dos pampas argentinos. Um esforço que a rota percorrida por Quiroga, na companhia de Ortiz, pretende configurar por dois caminhos. Um, que se forma dentro do coche, através do diálogo entre os dois personagens. Outro, balizado pelos encontros decorrentes das paradas que os viajantes e sua comitiva fazem ao longo da travessia.

A forma como cada um destes caminhos se estrutura no filme diz da concepção de cinema do seu diretor. Os diálogos, para ele, são os espaços onde se forjará um novo Quiroga, figura quase paralela à descrita por Domingos Sarmiento. E a fórmula encontrada por Sarquís para colocar seu personagem neste novo lugar é dar a ele uma capacidade de avaliar a própria vida em função dos acontecimentos que dela fizeram parte. O que implica focar seus feitos bélicos, sua posição política e sua afetividade. Do cruzamento destas referências, o Facundo alquebrado pelo reumatismo, mortificado por seu passado violento e sofrendo pela impossibilidade de se realizar no amor, surge.

O cotejo entre o homem proposto por Sarquís e Sarmiento, no entanto, terá que revelar algumas sobreposições, sob o risco deste personagem ser tão diferente que não será reconhecido. É aí que entra o lado externo da viagem que será fiel, o máximo possível, à descrição historiográfica do percurso, incluindo consulta à fonte clássica. No entanto, o

cineasta vai recuperar as informações objetivas como local, data e alguns personagens e reunir a elas a leitura alegórica que pretende somar a seu protagonista. Não se trata, apenas, de interpretação livre da história. O que Sarquís pretende é com o processo de recuperar a figura humana de Facundo, torná-lo referência ainda mais profunda da identidade nacional. Por aceitação, por identificação, pelo reavivamento da memória.

Neste cinema de objetivos claros, o recorte da estrada remete, inevitavelmente, ao *road movie*. Afinal, há algumas condições já dadas: temos dois protagonistas opostos e masculinos, como já vimos; temos o percurso; temos os locais de parada. Falta, porém, uma das condições básicas do filme de estrada: a proposta de transformação do personagem. No filme de Sarquís, ela é sutil demais e se apresenta como veremos, em um vai e vem. Não há a ideia de "um crescendo", que pode levar à constatação que, afinal, o homem agora é outro, já que, desde o início, a ideia de um acerto de contas está presente. O que o cineasta faz, então, para solucionar esta questão, é colar esta mudança no tempo que dura o filme. E aí, a mesma pressão que sentimos ao ver que o personagem irá, mesmo, de encontro à morte, abate sobre Facundo. É pela exaustão, enfim, que a mudança ocorre. E o Quiroga introspectivo, que adentra a estrada, acompanhado por trilha musical melancólica, ganha, ao longo do filme, mais e mais acessos de cólera.

a) A vida pela nação

A trilha melancólica que marca a partida de Facundo e seu secretário Ortiz aos poucos é substituída pelo som épico que invade a tela. No diálogo que estabelece com seu companheiro de viagem, o general refuta Buenos Aires afirmando que lá queriam comprá-lo. A aparência civilizada – quase um lorde – da primeira etapa do filme vai sendo desmontada por seus gestos: ele maneja a arma com intimidade, está vestido apenas com camisa, abandonando o paletó e, finalmente, larga sua bengala.

Mas o personagem que olha para trás em busca da compreensão de seus atos logo surge. O amigo lhe entrega uma carta e ele lê. A autora é Severa Villafãne, que o filme apresenta como um grande amor do general. Na carta, ela afirma que, premida por circunstâncias, o traiu. Sua narrativa também diz sobre inimigos de Quiroga em La Rioja. A carta é conhecida pela voz da personagem que invade a tela e provoca lembranças em Facundo. O espectador pode acompanhar sua introspecção e agora consegue compreender um dos *inserts* que surgiram no prólogo. Severa Villafãne é a jovem vestida de branco, com sombrinha também branca, imagem perdida em meio a uma bela paisagem. A mulher termina sua carta contando que após a morte do marido, com quem casou obrigada, foi para um convento de Carmen, em Córdoba.

A referência à personagem é uma das polêmicas que o filme carrega. Há uma divisão na historiografia quanto a seu papel na vida de Quiroga. Domingos Sarmiento utiliza sua existência para confirmar a face bárbara do general que teria, segundo a sua versão, violentado a jovem por diversas vezes até que esta, exausta, foge para um convento.

> Severa teve a desgraça de excitar a concupiscência do tirano, e não há quem lhe valha para livrá-la dos seus ferozes afagos; não é só virtude que a faz resistir à sedução: é repugnância invencível, belos instintos de mulher delicada que detesta os tipos da força brutal, porque teme que danifiquem sua beleza [...] Severa resiste anos inteiros: uma vez escapa de ser envenenada por seu Tigre numa passa de figo; outra, o mesmo Quiroga, despeitado, toma ópio para suicidar-se; um dia escapa das mãos dos assistentes do general, que vão expô-la, de pés e mãos amarrados, numa muralha, para ferir o seu pudor; outro, Quiroga a surpreende no pátio da sua casa, agarra-a por um braço, banha-a de sangue e bofetada, atira-a no chão, e com o salto de sua bota quebra-lhe a cabeça...(SARMIENTO, *op. cit*. p. 177)

A versão de Sarquís despreza as informações (controversas) do romance de Sarmiento. Tem, no entanto, segundo outros pesquisadores[64], motivo para tanto. Disposto a tratar seu

[64] No citado documentário sobre Facundo, o historiador Félix Luna faz menção a esta descrição de Domingos Sarmiento, relativizando-a em função de documentos encontrados e também JITRIK, N. no texto **Muerte y resurrección del Facundo** (ver Bibliografia), discute o tom desta descrição, computando-a mais à verve literária de Sarmiento e à sua intenção de forjar uma imagem negativa de Rosas, seu inimigo pessoal.

personagem como mito o cineasta não vacila em situar Facundo como herói romântico. Neste lugar, um amor não realizado combina mais com a ideia de que Quiroga foi capaz de imensos sacrifícios pessoais para cumprir sua missão de servir à nascente nação argentina.

O modo como o filme explora a presença de Dolores, mulher de Quiroga, reforça a ideia de seu sacrifício amoroso. Depois de ser citada rapidamente na primeira cena de Facundo, Dolores é introduzida na diegese quando o protagonista ainda está em Buenos Aires. Sem sequer ser apresentada, ela invade a cena em que Facundo conversa com Rosas e Encarnación. A aparição repentina é justificada pelo discurso da esposa de Quiroga que confessa sua solidão ao ver seu marido sempre partindo em prol da pátria. Facundo a consola, mas nada responde. Revela-se amorosamente compreensivo à fragilidade da esposa. Na verdade, a sua relação familiar, apontada como sólida por diversas fontes, é praticamente ignorada pelo filme, que o coloca junto aos filhos apenas uma vez e garante muito mais espaço na tela a seu amor (não comprovado) por Severa.

A carta provoca lembranças e, ainda, uma miragem, vivida intensamente por Facundo dentro do coche, enquanto Ortiz dorme. O clima intimista e onírico é intensificado pelo filtro azul da lente. O homem observa a jovem sentada no banco à sua frente, uma performance sensual, de gestos lentos. Ela descobre seu rosto, antes encoberto com um véu, e vagarosamente move sua cabeça. Quiroga tenta tocá-la e a imagem desaparece.

Montada em plano e contraplano a cena reafirma Facundo imerso em suas recordações e entregue às suas fantasias mais íntimas, uma das estratégias essenciais do discurso fílmico que separa em territórios distintos a conexão com o Facundo histórico e o mítico. É uma opção que o próprio Sarquís defendeu como “interpretação poética” do seu protagonista e que foi reconhecida pela crítica. “El film recupera la veta épica del viejo cine argentino, cada vez más ausente en la producción nacional, pero lo hace con un sentido imaginativo y poético a

través del cual la figura trágica del mito no sólo informa sino que, a la vez, conmueve" (GETINO, 2005 p. 133).

A comoção citada por Getino deve muito à interpretação de Lito Cruz que a câmera não deixa de valorizar. O rosto desolado do general após a decepção de não conseguir tocar Severa torna-se mais dramático com o *zoom in* expondo o seu desamparo e desgosto. O clima instaurado só se quebra quando Ortiz acorda, mas o nível simbólico é mantido por mais uma recorrência ao som do grasnar agourento dos pássaros que, desta vez, são visualizados rasgando um céu violeta escuro, carregado de nuvens pesadas e sombrias. Para completar o presságio, o plano seguinte traz Ortiz, que passa o lenço pelo rosto, provável gesto para enxugar seu suor frio. Ele tem os olhos assustados e sua expressão corporal é de terror. Justificado pelo plano seguinte que, graças à montagem encadeada, em continuidade por plano ponto de vista, coloca diante do secretário (e do público) uma versão de Quiroga, de calça branca, perdido em meio à paisagem, sendo contemplado pelo cavaleiro de capa negra. Nenhum dos rostos dos personagens é nítido, como são as visões premonitórias.

A recorrência a estes *inserts* climáticos é parte essencial da linguagem do filme. Com eles Sarquís constrói outro nível de narração que se situa em um plano místico de interpretação dos últimos dias de Facundo. Em nome desta aura subjetiva ele dá "audiovisibilidade" às percepções "intuitivas" ou sensoriais dos personagens. Ao mesmo tempo, a montagem recorre a uma somatória de planos-clichês – detalhes do coche, cascos de cavalo, fragmento da paisagem – que emolduram a fala repetida de Ortiz e realinha o filme na tradição épica convencional, típica dos filmes históricos.

E o coche segue pela estrada, em deslocamento que sugere a adesão ao gênero. Mais ainda porque esta é uma viagem com paradas. A primeira é em Santa Fé, local para onde Rosas deveria ter enviado mais cavalos e soldados. O que não ocorre. O general riojano fica furioso e a chuva torrencial alarga seu desespero. Enquadrado em primeiríssimo plano, o olho

de um cavalo dá um caráter surrealista à cena. Testemunha do que ocorre, o destaque afina-se à relação do gaúcho com o seu animal, mais uma lenda cultivada em torno de Quiroga que "não conhece outro poder que o da força brutal, não tem fé senão no cavalo, tudo espera da coragem, da lança, do empurrão terrível de suas cargas de cavalaria [...]" (SARMIENTO, *op. cit*., p. 167).

É este Facundo que expôs ostensivamente sua fúria e desencanto que ingressa na próxima etapa da sua viagem, batizada por Sarquís de *Viagem à sombra*. A câmera abre e o coche, perdido em meio à paisagem desértica – cena recorrente em todo o filme – surge. A sonoridade da imagem reúne o som musical sinfônico em primeiro plano com sonoplastia que reproduz, em volume alto, o barulho dos cascos de cavalo batendo, rapidamente, no chão. O recurso sonoro remete como já dito, ao clichê dos momentos de urgência, presentes no *western* clássico *hollywoodiano*.

A montagem irá alternar ao longo do filme estas imagens externas do coche com o diálogo que continua em seu interior. Neste início da rota a conversa gira em torno das características de Quiroga em contraponto às de Ortiz. O primeiro é o "Tigre", aquele que combina a ferocidade e espírito guerreiro do homem dos pampas, enquanto o segundo é o "Porco", em referência à sua gula; Facundo é o militar com muitas marcas pelo corpo, Ortiz é o bonachão preocupado com a família; o general é destemido e está questionando, profundamente, a própria vida e, do outro lado, o seu secretário pondera, preso às soluções do senso comum, que "um homem tem que aceitar seu destino".

Personagens antagônicos conformam uma das características dos filmes de estrada. Em *Facundo, la sombra del tigre*, Ortiz e o general são opostos complementares e é através do que conversam que boa parte das "ações" do filme surgem. No entanto, o que está na tela, quase sempre, são cenas que ilustram ou confirmam o discurso do riojano, fora algumas "intromissões" do narrador extradiegético, disposto a confirmar a tese do filme.

Os diálogos entre Ortiz e Facundo são totalmente ficcionais, pois o que conversaram não teria como ser testemunhado, já que os dois únicos sobreviventes da chacina integravam a escolta.

– Quem vai escrever sobre nós, Oritz? Quem vai escrever sobre mim, quando eu for uma sombra? Quem me invocará? – pergunta a seu companheiro de viagem, o general de Nicolás Sarquís, cineasta que dividiu a co-roteirização do filme.

Inicialmente a película seria intitulada *El General va en coche al muere*, em referência ao poema de Borges[65] que descreve Facundo como alguém que, tendo a morte junto a ele, no coche em que viajava, não acredita que será vencido por ela. O escritor voltaria ao tema em outro poema, *La Tentación*, publicado no livro **El Oro de los Tigres**, de 1972, em que defende a tese que Facundo tem consciência da conspiração, sabe que esta vem de Rosas, mas decide assim mesmo, ir de encontro à morte, uma versão mais próxima à de Sarmiento.

A ligação de Sarquís com a literatura é apontada por Feinmann[66] (1988) como um dos motivos que levaram o diretor a procurá-lo como roteirista, em 1985, para a nova versão que faria do filme interrompido em 1976. O diretor deu-lhe a incumbência de escrever os diálogos ocorridos no coche, entre Quiroga e Ortiz, durante a viagem. O acordo entre o cineasta e o escritor é que o general não falaria como um *gaucho mala*, ou seja, não seria intempestivo e veemente mas apresentaria uma fala calma, reflexiva, questionadora das suas escolhas e de seus feitos. "Hablaria como lo que era: un hombre enfermo, quebrado por el reuma y la lejania de las batallas". (FEINMANN, *op. cit.*, p. 173).

Ainda segundo este autor, Sarquís pediu, expressamente, que fossem incluídos nestes diálogos referências à oposição "civilização e barbárie". Feinmann atende ao pedido e, tendo

---

[65] Ver os poemas de Borges nos Anexos.

[66] José Pablo Feinmann, nascido em Buenos Aires, 1943, é filósofo, professor, escritor, ensaísta e roteirista. Foi ativo militante da Juventude Peronista na década de 70, mas, em final dos anos 90 abandonou sua militância, durante o governo de Carlos Menem. É colunista do jornal de centro-esquerda **Página 12** e, desde 2008 apresenta programas na TV pública argentina, sobre Filosofia e outro sobre roteiro de cinema, no Canal 7, da rede privada. (Fonte: Centro de documentación y Biblioteca del Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken").

como base a novela *El viaje de Anacarsis*[67], somada à lenda que relaciona Quiroga ao tigre, se desincumbe da tarefa acrescentando intertextualidade à conversa.

> Facundo pergunta quién invocará su sombra y al hacerlo invoca a Sarmiento. Santos Ortiz describe las argucias guerreras del general recurriendo también a las metáforas del texto sarmientino. Y en el final, cuando los asesinos se agitan en el horizonte, el aterrorizado Ortiz menta um célebre poema de Borges (FEINMANN, *op. cit*., p. 174).

O texto original do roteirista é bem mais enfático e minucioso do que a versão final estampada no filme. Na proposta de Feinmann, Facundo discute - filosófica e detalhadamente - as perdas que tanto vencedores como vencidos têm com as guerras. Também credita a decadência moral da sociedade ao seu exagerado amor às riquezas. O diálogo original, escrito pelo roteirista e escritor argentino, ainda abria espaço para a autoironia, com Quiroga enfatizando o quanto os filósofos são aborrecidos.

A criação de Feinmann não se ajustaria integralmente à versão épica do *Facundo* de Sarquís. Ancorado em estilo que se valeu de recursos do gênero, de recorrência à cultura popular em seu registro tradicional e da inserção de símbolos próximos ao senso comum, o filme se distanciou de uma abordagem que pudesse significar uma participação mais sofisticada em torno do debate fundador da nação argentina. Este, simplificado na antítese "civilização ou barbárie", cunhada por Sarmiento, expressa a dicotomia resultante do triunfo do racionalismo do século XIX que "consolidó las estructuras políticas, sociales y esconómicas del pensamiento burgués a través de una interpretación hegemónica de la sociedad (VEAUTE, 2005, p. 105).

A presença desta estrutura dicotômica atravessou o cinema argentino alinhando à civilização um modelo de produção que procurou espelhar *Hollywood*. Principalmente porque a Argentina, como já colocado, viveu seu período de glória em relação a seus vizinhos latino-

---

[67] Referência à **Viagem do jovem Anacharsis pela Grécia em meados do Século IV**, do abade Jean Jacques Barthelemy. No roteiro original, Quiroga leria lentamente o livro, em um dos momentos da viagem e seria o mote para que ele e Ortiz comentassem a importância da viagem do jovem bárbaro à civilizada Grécia clássica. O diálogo terminaria com Ortiz perguntando a Facundo: "A que ditaduras conduziram nossas lutas civis, general?"

americanos e também em seu próprio país, nos anos 30 e 40. A decadência deste modelo permitiu nos anos 60 e 70, outro contingente de cineastas que se postou junto à barbárie. Estar nessa posição significou realizar um intenso esforço de quebrar o discurso fílmico entronizado pelo poder industrial. Daí, os diversos manifestos e propostas que implicaram em rótulos como "novo cinema argentino", "terceiro cinema", e outros (VEAUTE, *op. cit.*).

Sarquís, como vimos anteriormente, não ficou à margem desse processo. E, de certo modo, ao focar Facundo, parece trazer a dicotomia entre os dois pólos sobre os quais se debate a sociedade argentina, de volta à cena. No entanto, apesar dos questionamentos que faz ou de alusões ao preço pago pela conquista da independência do seu país e até da sua (improvável) análise sobre a Guerra do Peloponeso (o que restou do longo diálogo escrito por Feinmann), o Quiroga do cineasta fica mais próximo do mito sacrificado do que do político atuante que foi.

> Facundo Quiroga abandona la gobernación de La Rioja y se instala en Buenos Aires, donde desarrolla una intensa actividad política, seduciendo tanto a federales como a unitarios, con la idea de proponerse como la figura clave para la por todos ansiada reorganización nacional, en competencia com el autocrático gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas[68]

Esta ambiguidade é expressa no filme de Sarquís pelas angústias do personagem que, pouco a pouco, se descola do mundo dos homens e mergulha nas suas lembranças em uma perspectiva de "acerto com Deus". É desse modo, refém da sua trágica história. Seus rompantes de autoridade submergem sobrepostos à decidida – e inexplicável - determinação de prosseguir. Ao desprezar as objetivas provas de que será vítima de emboscada, provas que se somam ao longo da rota que cumpre, o Facundo de Sarquís alinha-se ao de Domingos Sarmiento, ao mesmo tempo em que o nega, pois as razões que levam o personagem ao sacrifício diferem da versão do escritor. A distinção é importante porque a tese do filme se articula pela travessia. Sem esta, o verniz de civilização em Facundo, exposto no início da

[68] In **El Secretario Lo Sabia**, artigo de autoria do escritor argentino, Pacho O´Donnell. (Ver Bibliografia).

película, não ganharia a consistência que o personagem precisa para que sua morte seja uma escolha pela "vitória moral", como a definiu o cineasta.

b) Um projeto de conciliação nacional

O deslocamento de Quiroga em direção ao norte para cumprir sua missão traz à tela o território simbólico que estreita seu vínculo com a nação. A cena em que o general é recebido por um entusiasmado coro puxado pela cantora que sola a *Copla* apresentada no início do filme, *leitmotiv* do personagem, é emblemática desta relação. Até agora, a composição musical participava da diegese como sonoridade. Agora, a voz ganha presença física em cena coreografada, com vários figurantes participando da saudação direta ao viajante. A letra da música, que reverencia a história de bravuras do personagem, inscreve-se na tradição do formato, cuja linguagem é direta e bastante descritiva. A reação do protagonista à recepção calorosa é bastante positiva. Quiroga ganha fôlego e disposição, como se o contato com a população que reconhece seus feitos consolidasse a escolha que fez.

Quando a comitiva parte, a música sinfônica retorna realocando o filme no seu registro épico. Em meio à paisagem deserta, o ritmo do coche é continuamente acelerado enquanto a montagem alterna a imagem do grupo com a do cavaleiro vestido de negro que, também veloz, corre no mesmo sentido. No interior, o diálogo prossegue e aciona lembranças em Facundo. Os mortos rondam a memória do general: o massacre em Córdoba, na batalha conhecida como La Tablada.

A composição plástica dessas lembranças é simbólica com Facundo andando em meio aos mortos. Sua angústia não revela a derrota que sofreu, pois apesar de invadir Córdoba com 4000 homens, foi rechaçado por um grupo bem menor. Esta só desistiu de enfrentá-lo quando o general anunciou que se a resistência continuasse, ele incendiaria a cidade. Prestes a celebrar a vitória, Facundo teve que encarar o General Paz, um militar à européia, na

definição de Sarmiento. "[...] Ele é o espírito guerreiro da Europa até na arma em que se serviu: é o artilheiro e, portanto, matemático, científico, calculador – uma batalha é um problema que resolverá por equações, até dar-vos a incógnita, que é a vitória" (*op. cit*., p, 168).

O Facundo de *La sombra del tigre* se debate, se questiona sobre suas violentas ações do passado e dessas reflexões parece decidir que a morte é a única união possível entre ele e os homens que assassinou. É com esse espírito que ruma em direção a Córdoba, para desespero de Ortiz. O general contra-argumenta, afirmando serem os Reinafés "não tão ferozes assim". A montagem paralela, neste momento, começa a apresentar como se fabulou o seu assassinato. Didático, o filme situa o fato, identificando o bloco narrativo como *A Trama*. O ar conspiratório predomina. O coche chega a Córdoba na véspera de Natal quando os presságios e avisos são retomados mas, novamente, Facundo não lhes dá atenção. Está mais preocupado em visitar Severa Villafañe no convento, o que faz em longa cena carregada pelos clichês da paixão impossível.

Depois do encontro com os Reinaffé, que mantém a ameaça velada ao militar, o coche segue acompanhado agora, por conta da montagem paralela, de um grupo de cavaleiros e pela morte. São três espaços próximos e distintos até que o grupo verbaliza que Facundo escapou. Mas a tensão logo volta, com a trilha musical grave, pesada, enquanto Quiroga fala que vai passar como o vento também passa. Suas reflexões avançam sobre a possibilidade de Rosas mandar matá-lo e a certeza que tem sobre a impotência da promulgação da Constituição Argentina como instrumento de pacificação do país.

É da relação com Rosas que as inquietações políticas de Facundo, a respeito do futuro da nação, são representadas. A sombra do governador de Buenos Aires, durante a travessia, se projeta por carta ou pelas lembranças de Quiroga. A interferência de Rosas, que não é a esperada pelo general, abate o seu ânimo. Trôpego e vergado pelo reumatismo e marcas das

batalhas que enfrentou, ele é a imagem da impotência. Seu brilho e força só são retomados, a esta altura da viagem, pela intromissão da voz *over*, que contextualiza a história remetendo ao Tratado de Paz e Aliança assinado entre Salta, Tucumán e Santiago de Estero, sem a participação do caudilho riojano.

- E pensar que andei 400 léguas à toa [...] – comenta o atualizado Quiroga.

O fim da missão, portanto, estava posto. Mas a canção-tema do personagem projeta a segunda etapa da viagem. Nesta, o personagem se apresenta mais carismático, sedutor, como na sequência em que após dançar com uma jovem ela afirma que a diferença de idade não seria empecilho para ser sua esposa. E também mais introspectivo e religioso sem, no entanto, sucumbir aos apelos de Ortiz, a quem acusa exageradamente supersticioso.

Intitulada *Epílogo*, a última parte do filme trabalha o tempo da viagem de forma mais lenta, marcando as passagens dos dias, o que diminui as largas elipses narrativas anteriores. Facundo se depara com a morte de forma simbólica – uma cruz na estrada – e direta – quando a comitiva encontra um cortejo fúnebre. A cena serve para apresentar, em montagem paralela, o seu assassino. A continuidade em plano ponto de vista liga o general a seu algoz, que está no interior de uma igreja, mote para o desenho de som do filme incluir em volume mais alto o badalar do sino da igreja que articula os planos, confirmando o vínculo entre os personagens.

A introdução de Santo Pérez, líder do grupo que exterminou Quiroga e sua comitiva, se completa com uma sequência de imagens e sons que representam, simbolicamente, a presença da morte. São imagens da planície deserta, de cavalos mortos e do cavaleiro vestido de negro que são apresentadas sob uma massa sonora onde se destaca o vocal feminino da música-tema do protagonista. A letra, agora, remete à posição dos dois personagens, destacando que um, Facundo, entregará a própria vida enquanto a presença do outro anuncia a morte. Para reforçar a ideia de sacrifício do general há referência à coroa de espinho, que ele carrega em clara citação à morte de Jesus.

O bloco final do filme mostra que o caudilho riojano cruzou com seu assassino em meio às festas do carnaval. A letra de uma nova canção apresentada por vozes femininas é colocada na tela: "Cantem, cantem, companheiras, porque a vida é curta [...] Após viver, sentir prazer, nada mais importa para mim [...]". Como se fosse cena de um musical, populares, na rua, dançam e cantam a mesma canção. Na mesma sequência narrativa, Facundo e Ortiz conversam. O secretário projeta o fim de forma bem-humorada, ao se referir à mesa farta oferecida à dupla: "É como se fosse a última ceia de um condenado".

O tom leve de Ortiz contrasta com o sombrio e escuro cenário do lugar em que estão. Facundo, finalmente, refere-se à derrota que sofreu em La Tablada, colocando-se abaixo do general Paz. O secretário, no embalo das reflexões, questiona a determinação de Quiroga em continuar, apressadamente, a viagem. A sua fala sintetiza a tese do filme:

- Não sei. Quando olho dentro de mim não encontro respostas claras, Ortiz. Sinto uma alegria triunfal de me encontrar com o meu destino. Por outro lado, quero saber se o destino arma mesmo, se me arma algo [...] Sabe o que gostaria mesmo, Ortiz? Gostaria que estivesse sentado aqui ao meu lado, o general Paz!

Paz, o general símbolo da civilização, no filme concebido por Sarquís, é aquele a quem o bárbaro Facundo quer abraçar nas últimas horas de vida. O projeto de nação, para o cineasta, passa pela conciliação destes opostos. E ela só foi possível porque Facundo não se acovardou e entregou a sua vida – o seu poder – para que o pacto fosse realizado. A preocupação com a história transborda da fala do seu protagonista:

- O que vai dizer a história sobre o general Quiroga? Que ele era bárbaro, sangrento, semianalfabeto, confuso, contraditório [...] Você deseja que eles adicionem covarde a essa lista?

A cena do diálogo é filmada em um longo plano-sequência. Facundo encerra sua aula convocando "que todos se ponham de pé quando ouvirem falar do general Paz!". Os bárbaros,

portanto, reconhecem neste gesto a grandeza que existe no outro lado. O momento, agora, exige que a Argentina rompa com este antagonismo e abrace, firmemente, um projeto conciliatório.

As últimas cenas do filme concentram-se na disposição de elevar, ainda mais, o tom romântico do sacrifício do general. Há um último apelo de Ortiz, balizado pelo texto de Sarmiento, que solicita, em nome de sua família, que Facundo mude seus planos. No livro, a reação do protagonista é violenta, denunciando que Ortiz só o obedece por temor. Na clave em que posicionou seu personagem, Sarquís coloca a decisão de Ortiz em seguir com a comitiva como um gesto de lealdade, consequência de quem respeita e admira o companheiro de viagem.

A comitiva enfim, adentra a estrada. Está alegre, barulhenta. A música épica marca o recomeço da jornada. Facundo, no interior do coche, está animado. As tomadas novamente são as convencionais: plano detalhe das rodas, do chão, as cabeças dos cavalos. A velocidade do deslocamento é acelerada pela trilha, com os recursos recorrentes. Em paralelo, o bando que abaterá a comitiva ouve do seu líder que ninguém deve voltar vivo e que estão cumprindo um ato ordenado pelo governo.

A prepotência de Facundo, mesmo suavizada pela interpretação contida de Lito Cruz, surge com a afirmação de que ele saberá agir e que dará a ordem no momento certo. Outra vez a fala do protagonista está presa a Sarmiento. O escritor, ao descrever o cenário do assassinato do general, garante que este ainda teve tempo para usar o carisma garantido pela sua longa história de terror e, com uma interpelação oral, paralisou seus assassinos. Só Santo Pérez não se intimidou e deu o disparo fatal, mirando o olho de Quiroga. (SARMIENTO, *op. cit.*).

Por outro lado, a narrativa mantém a intrepidez e destemor que caracterizaram Facundo até aqui. Sua face amigável e não a terrível, dá o tom da cena. Ele se debruça sobre o companheiro de viagem e, gentil, convida-o a não ter medo, já que todos morrem um dia. Para

dar mais ênfase à cena da execução, o filme utiliza a legenda, *A sombra está ardendo*. A utilização da câmera lenta dramatiza a tomada. Observada por um cavaleiro que se esconde entre as folhagens, a comitiva segue. A emboscada encontra o instante de se realizar. No interior do coche, Facundo se paramenta. Ao sinal do ataque, pega a arma. Nova legenda na tela: *Barranca Yaco*.

A última sequência do filme se inicia sob os símbolos do mau agouro, primeiros sons da película. A sonoplastia reúne, em alto volume, os agudos gritos dos pássaros e o vento forte que arrasta as copas das árvores. De uma curva, surge a comitiva do general. Filmado em *contra-plongée*, seu rosto toma toda a tela. Não há temor em seus olhos, ao contrário do que se vê, em seguida, em Ortiz. Facundo tomba gritando que não nasceu o homem que vai matar o General Quiroga.

Como fantasma, ele caminha sob chuva torrencial. Os cavalos relincham e o rosto do capitão assassino surge envolvido em uma bruma azul, bem esfumaçada. Quiroga se arrasta, repetindo seu discurso de abertura do filme: não há explicação a isso tudo e nada permanece, só o silêncio de Deus. Em paralelo, são exploradas as degolas dos integrantes da comitiva. Quem é o bárbaro, afinal?

Para encerrar as informações sobre o que ocorreu com o general e com Rosas, um último letreiro informa que Quiroga foi sepultado de pé no cemitério de La Recoleta e assim permanece. Já Rosas, após o massacre de Barranca Yaco, governou com todo poder durante 18 anos. Morreu exilado na Inglaterra, em 1877 e seus despojos só foram repatriados em 1989. Quanto à Constituição Argentina, só foi proclamada 18 anos após a morte de Facundo e foi Juan Bautista Alberdi quem assentou as suas bases jurídicas. Ele morreu exilado na França e seus restos foram repatriados em 1889.

3. 3. Reminiscências do álbum de viagem

A inclusão de um provável retorno à estrada, terceira fase de um genuíno *road movie*, conforme propõe Moser (2008), tem a ver com o que ocorre após o fim da travessia. Reconhecendo que a vastidão do repertório colocaria a possibilidade de dissolução do gênero, o autor, então, como vimos, elege um núcleo central genérico que os filmes deveriam ter, ao mesmo tempo que reconhece variações e apropriações advindas, em especial, pela disseminação do filme de estrada, mundo a fora.

Em *Diários de Motocicleta* há, em princípio, a idéia da viagem que continua pelo menos para Ernesto, com a cena de despedida no aeroporto de Caracas onde o futuro Che embarca no avião enquanto Mial permanece em terra, observando o amigo sumir em um belo céu iluminado. Mas a informação se dilui em seguida, como vimos, em nome dos acontecimentos que a história registrou. Dora e Martín também estão na estrada ao final de suas travessias mas, como Josué, a perspectiva é a do retorno para casa. Facundo, aparentemente, perde esta chance de voltar ao lar pois em tese é um *gaúcho mala* dos pampas e esta deveria ser sua morada final. No entanto, ele fica em Buenos Aires e o lugar escolhido para seu repouso é adequado à posição de centralidade da capital argentina na história do país.

Os quatro filmes, deste modo, distanciam-se da matriz proposta por Moser (*op.cit.*). O que projeta a possibilidade de encarar as viagens a partir de um procedimento inscrito desde os primeiros estradeiros: seus registros ou diários de acontecimentos. São neles que recuperamos as marcas das rotas percorridas e as impressões que a conquista dos espaços trouxe a cada um que encarou o *be on the road*. A proposta, no último subcapítulo do trabalho, é destacar alguns impactos destes filmes de estrada, observados do lugar que os colocou lado a lado, sob o propósito principal do conhecimento que permite a integração e reconhece a importância do cinema no cenário cultural latino-americano.

3.3.1. Ecos da modernidade sólida

Entre as múltiplas questões que tece em torno do pós-moderno, Jameson afirma que a premissa deste debate depende de uma discussão anterior pois "conferir alguma originalidade histórica à cultura pós-moderna significa também afirmar implicitamente uma diferença estrutural radical entre o que é às vezes chamado de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo dos quais ela emergiu" (JAMESON, 2006b, p.31). Das várias possibilidade para o reconhecimento das características da pós-modernidade, o autor destaca a lógica do confronto com o período anterior. A digressão natural da última afirmação é a identificação do que caracteriza, afinal, o período moderno, suas demacações estéticas e culturais.

Moser, como vimos, localiza o *road movie*, em sua gênese, no centro de um paradoxo que vem da forçada convivência dos símbolos da modernidade sólida – cinema e automóvel – com a imposição do deslocamento, imanente ao gênero, que pode ser observado como decorrente de sentimentos afinados à liquidez. Ou seja, a sensação de estar fora de lugar, o repúdio à estabilidade, a conquista de novos territórios e experiências. Isto é, sentimentos que, afinados ao romantismo, encontram paralelo no desconforto da modernidade líquida, metáfora construída pelas condições dadas pelo pós-modernismo, segundo Bauman.

Apesar da aparência esquemática (minha) desta síntese, que remete, por exemplo, a incisões verticais claras na linha do tempo histórico – uma temeridade – recupero a "fórmula" tendo por objetivo realçar a simbologia da tensão, da relação antagônica, da convivência de opostos que formulam uma totalidade. A totalidade, no nosso caso, expressa nas obras, carregando esta dualidade na sua proposta narrativa. Uma dualidade que se inicia no projeto e percorre a travessia[69].

---

[69] Com esta posição, sei, o trabalho afina-se às abordagens teóricas que, para alguns "faz equivaler arte e cultura, de modo que a análise de filmes é um modo de entender, seja por semelhança ou dessemelhança, o campo mais amplo da cultura e das formas culturais" (FRANÇA, 2003, p. 148).

A percepção do gênero como o lugar que vai permitir afirmações de identidade desde a gênese do projeto fílmico, como colocado em outros momentos do trabalho, é francamente assumida por Walter Salles. O que se evidencia, de forma inequívoca, principalmente durante as filmagens. Na chave do contato direto com a realidade está o reconhecimento que a "representação do real" é potencialmente transformadora. "Rosselini quando tira a câmera do estúdio e mostra a vida na rua, ele redefine não somente uma estética cinematográfica, mas também uma ética cinematográfica" (SALLES)[70] .

A legitimidade do realismo como representação da realidade ocupou dois campos antagônicos, desde que surgiu como uma nova estética, no século XIX. A adesão é justificada pelo elo considerado vital entre a representação e a experiência da realidade. Já os que rejeitam, penduram o realismo ao lado de outras convenções estilísticas, com o agravante de que este "mascara seus próprios processos de ficcionalização" (JAGUARIBE, 2007, p.15), justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da 'visão de mundo' realista do momento (JAMESON, 1995).

Sem negar um ou outro pólo, Jaguaribe, com propriedade a meu ver, vai retirar a desconfortável posição onde foi colocado o realismo, ao destacar que

> [...] endosso, como o crítico inglês Raymond Williams, a idéia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferecem, dessa forma, uma intensificação desses imaginários, na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo[...] (JAGUARIBE, *op.cit*., p. 15-16).

No entanto, a autora ressalta que sua concordância não implica na negação do que é colocado por quem rejeita o realismo. Prossegue, apresentando o quão rico e multifacetado é este debate, em especial porque a demanda por realidade está mais presente do que nunca neste cenário em que transbordam representações da, claro, realidade - basta vermos, no caso

[70] **<http://www.vidaslusofonas.pt/walter_salles.htm>**

do cinema, os agora férteis estudos sobre documentários. Mas é preciso rever a longa citação anterior para, a partir dela, continuar nossa análise com foco na obra de Walter Salles, primeiramente *Central do Brasil*. Na verdade, o adjetivo "crítico" que Jaguaribe acrescenta ao realismo, é fundamental para a continuidade do trabalho. A questão é: crítico a quem?

A interrogação que motiva o filme, de acordo com Salles, é uma digressão do que surgiria quando a comunicação que as cartas permitem não fosse possível, por uma intervenção deliberada e norteada pelo não reconhecimento da importância do "outro". A simbologia da carta traduz um imaginário que reconhece nela um espaço aberto à estabilidade, à permanência. Enquanto os diálogos trocados por telefone, por exemplo, perdem-se no tempo e no espaço, as cartas guardam a possibilidade da significação para além dos seus conteúdos. Como é assumido na cena em que promovem a reunião do pai e da mãe de Josué, garantindo a família modelada pela modernidade sólida.

Mas Salles não perde o olho "do real" e por isso desconfia da imaginação, uma característica da nova estética que secunda o romantismo, conforme Jaguaribe discute (*op.cit.*, p. 24). Por isso, mantém a dualidade que aprisiona sua crítica em universo fechado, concentrando suas lentes no mundo verossímil dos seus personagens, o que exige um projeto em que a interrupção da comunicação se concentra em uma única classe de brasileiros. Assim, a idéia que nasce universal ou genérica, ganha corpo em um território bem definido, onde moram os "verdadeiros" brasileiros. A crítica é, portanto, dirigida a quem desconhece este lugar ou está alheio ou indiferente a ele, porque é nele que reside a possibilidade da segunda chance, traduzida também pela necessidade de encontrar um país, como deseja *Central do Brasil*. O que não deixa de trazer à tona um paradoxo da escolha, em função do ideal romântico, idealizado, quanto à hegemônica capacidade da camada popular se expressar na linha do "bem".

A idealização se dá pelo contato que mantém a câmara contemplativa, circunstancial, que promove o reencantamento do mundo, em processo inverso ao que coloca o realismo, mas em contato direto com a predisposição de um cinema muito disposto a ressaltar o popular.

Não se pode ignorar também que muito do uso de câmera de Salles é clara referência a Wim Wenders um cineasta que, como destacou Martins (1998) vive esta tensão entre o realismo e romantismo, em suas obras, tanto documentários como ficção. Um exemplo em *Central do Brasil* são os *travelling*s laterais quando Dora e Josué estão na estrada, dentro do ônibus. Eles remetem a *Alice nas cidades*, no momento em que o personagem Philip viaja da Carolina do Norte até Nova Iorque. Mas, enquanto o personagem de Wenders vê as marcas da civilização (postos de gasolina, placas de *out doors*, etc), em *Central* o que se apresenta aos personagens é o imenso vazio das paisagens. Que, difente ao que ocorre nos filmes do cineasta alemão, não se identificam plenamente com o vazio dos personagens porque carregam a nítida admiração pelo sertão desconhecido.

A reverência ao sertão salta, principalmente, da cena em que os viajantes estão no alto e o menino lembra que a mãe havia prometido que seu pai lhe apresentaria o lugar, tornado, deste modo, um sonho a ser conquistado. Apesar do enquadramento mais lateral, o momento lembra *Terra Estrangeira*, quando Alex e Paco estão à beira de um precipício e observam o mar, recordando as origens que impulsionaram as caravelas portuguesas à conquista das terras brasileiras. O sentido é de citação, mas é também de afirmação de autoria, formando um conjugado inscrito no estilo. O que também pode ser visto na valorização simbólica da cruz, que ocorre nos instantes seguintes do filme. Ela existe em *Terra Estrangeira* só que em *Central do Brasil* o *zoom* que a traz ao primeiro plano serve mais à transformação da dupla central - de viajantes a romeiros -, em especial Dora, convertida, finalmente, na sala dos milagres.

Josué e Doram não perambulam, nômades e sem rumos. Há uma meta objetiva a ser conquistada e o caminho só não é integralmente linear porque há a dificuldade financeira. Mote, como vimos, para expressar a solidariedade, presente na constituição do que o filme reconhece ser "brasileiro".

O equilíbrio com que trata seu duplo objetivo – conduzir e transformar seus personagens e mostrar um Brasil possível – pode explicar muito da adesão do público ao filme. E, quem sabe, dar a dimensão do quanto o universo cultural pode estar presente no cotidiano das pessoas, ávidas para encontrar uma saída. A busca por territórios sólidos, na sociedade líquida, a que traz insegurança, instabilidade, perigo constante.

Jurandir Freire Costa referenda esta leitura. Seus argumentos pressupõe um olhar sobre a sociedade calcado nos valores morais que consolidaram o imaginário da sociedade moderna (e que são questionados no pós-modernismo, seja por um projeto cínico alinhado ao "fim da história", seja pela percepção de que o voltar para trás nada mais é do que reafirmar o presente, sem qualquer projeto de alteração das suas mazelas):

> A apatia converte-se em ação, a indiferença em solidariedade e o desprezo em confiança. Como em toda bela fábula moral, "Central do Brasil" não se preocupa em doutrinar. Contenta-se em mostrar, sugerir e convidar a quem quiser para que vá e veja. Em seguida, a cada um segundo sua vontade e de cada um segundo sua possibilidade. Hannah Arendt disse, certa vez, que a modernidade ocidental abandonou a grandeza pública da Antiguidade pelo encantamento das emoções privadas. Num momento em que o público e privado parecem ter perdido o sentido, Walter Salles consegue fundir grandeza e encantamento num filme terno, lírico e humanamente aberto ao mundo. Poucos são capazes disto; poucos conhecem o valor disto. (COSTA, **Folha de S. Paulo**, 29 de março de 1998, Caderno Mais!, p. 6)

Os propósitos de *Central do Brasil* são estes mesmos. A leitura pontual do filme destacou o seu esforço em fazer desta travessia em direção ao interior do país, um processo de introspecção, também, dos valores que são reconhecidos como formadores de uma identidade brasileira positiva. O esmero em conquistar este propósito fez do projeto um arcabouço para abrigar todas as possibilidades que dessem conta de tal objetivo, gestado, principalmente, na

lógica de oposições, sem deixar de enfatizar o que está dado pela narrativa. Como faz a trilha musical composta por Antonio Pinto e Jaques Morelembaum, cujo tema principal reforça a idéia de centralidade a partir de um efeito estético "obtido através dos acordes sequenciados que retornam ao ponto de origem, sem que ocorra o maior desenvolvimento do motivo" (VASCONCELOS, *op. cit.*, p, 87).

A trilha sonora também é responsável por acentuar o clima de opostos que pendem para um lado. Por isso, sua sonoridade é densa e caótica na cidade e, à medida que a dupla avança em direção a Bom Jesus do Norte, vai ficando mais límpida e pura. A valorização do sertão aparece ainda pelo espaço dado à "Toada e desafio", de Capiba, tema de Josué. A música, que só passa a ser apresentada quando os protagonistas chegam à estrada, recebe vários arranjos, adequando-se à motivação da narrativa.

A clareza do discurso de *Central do Brasil* se deve, em boa parte, como vimos, à sua estrutura. Começa-se pela motivação da busca da estrada. Se no prelúdio a ênfase está na fuga dos bandidos[71], na salvação da pele porque Dora desrespeita um código caro ao universo do crime, legislado, ainda, pela palavra empenhada, na rota o outro nível de salvação se impõe, o da alma ou espírito. Com este deslocamento, o que parecia ser uma motivação estrangeira aos cânones do gênero, reencontra os trilhos. Se não é exatamente a procura pela clássica liberdade e negação do que vive na cidade, sua rota leva a dupla para muito perto disso, compreendendo liberdade como libertação de um modo de ser que deixavam Dora e Josué prisioneiros da falta de futuro.

A leitura pessoal que Salles faz do *road movie* também o leva a incorporar situações observadas como símbolos da identidade em postura justificada pela negação do que ele chama de uma certa tendência do cinema do anos 1990[72] e que alarga o que já era previsto

---

[71] Em um início que também permite uma releitura *light* de *Glória*, de John Cassavets somada à inspiração confessa do diretor, *Alice na cidade*, de Wim Wenders.

[72] "Veja *Pulp Fiction*, do Tarantino. Há um momento no filme em que a arma do personagem feito pelo Travolta dispara acidentalmente, matando um garoto inocente. A reação dos outros personagens em cena é, primeiro, de rirem com o que

pelo roteiro, através do recurso da câmera e da montagem. O encantamento de estar pisando no mesmo território já consagrado pelo Cinema Novo, e de poder expor "a face sofrida desta gente que é solidária, afetiva", transborda no filme.

A observação que vê detalhes mas os encaixa em um universo hegemônico – o do bem, o da moral positiva – dialoga, diretamente, com a narrativa de *Facundo, la sombra del tigre*. Como também com a idéia de opostos. A diferença é que no filme do brasileiro o que existe é uma pacificação conquistada pela superação apenas dos personagens e que mantém nos territórios separados, cada lado. Por isso, Dora volta à cidade reconhecendo sua saudade do passado, que ela pouco lembrava, habitado por sua juventude. Vai embora de Bom Jesus do Norte seguida pela música de Candeia (depois de já ter por companhia canções bem comerciais, como a *É Deus por nós*, de Zezé de Camargo e Luciano), na voz de Cartola, em uma espécie de posfácio, convite aberto a que se "deixe ir", rumo a qualquer lugar que permita a contemplação da natureza singela, a que permite o nascimento e vida, esta, que só ganha sentido quando há o reencontro com a verdade essencial de cada um. É a celebração e o reconhecimento de algum do lugar do passado, onde se perdeu a inocência que salvou Josué e que Dora, reformada, localiza em sua mocidade. Entramos, então, no território da nostalgia, este sentimento que nos deixa estáticos.

Jameson (1997) fala desta volta ao passado como mais uma característica do cenário cultural inscrito na lógica do capitalismo tardio. A imobilidade provocada pelo fim dos projetos utópicos, trouxe de volta a idealização do antigo. A questão é que este antigo no filme de Salles é, na verdade, o desconhecido. Por isso, sua decisão de trazê-lo à tela com esta reverência. Nela, a narrativa centra-se nas pessoas e paisagens e ignora, frontalmente, outras

---

acabara de acontecer e, em seguida, de se preocuparem com a questão cosmética da limpeza do sangue que se espalhara pelo automóvel. *Central* ia na direção contrária dessa série de "filhotes tarantinescos" dos anos 90, e era realmente possível que a receptividade ao filme fosse nula".(SALLES, entrevista a COSTA, **Folha de S. Paulo**, 29 de março de 1998, Caderno Mais!, p. 6)

relações, aquelas do Brasil escondido, que incluem trabalho infantil, escravidão, exploração da miséria e abandono social.

Por mais que se acompanhe *Central do Brasil* na perspectiva que o filme projeta em primeiro plano – a segunda chance –, é difícil não lembrar do que ele deixou de fora. Por outro lado, recordo agora o que disse Jameson, referindo-se a *El viaje*, quando destaca a provável tristeza dos norte-americanos por não terem mais como explorar territórios desconhecidos, apesar das dimensões épicas do país que inventou o *western*, justamente porque seus espaços estão tomados pela padronização comercial (JAMESON, 2006b).

Não é um impasse fácil de resolver se nos mantivermos presos à análise ortodoxa marxista e se creditarmos ao filme um papel maior do que sua condição de arte industrial permite. Em outras palavras, o cenário brasileiro, com suas divisões rígidas de classe econômica, separação absoluta de territórios cada vez mais marcados (vide o muro proposto no Rio de Janeiro, pelo governo municipal, para isolar a favela do bairro) e embalado por uma cultura televisiva jornalística que reitera, diuturnamente, a bandidagem malvada do pobre e o desprezo à ética praticado pela elite e governo, não estaria mesmo, na contra-corrente, um filme como *Central do Brasil*?

Não quero, com esta colocação, afirmar minha adesão total ao filme por conta do que poderiam ser suas virtudes. A proposta é, olhando para o cinema brasileiro, também trazer à tona esta apropriação do gênero como possibilidade de diálogo com um público mais amplo. Que não depende apenas de filmes, sabemos, mas sem eles nunca se realizará.

Em *Central do Brasil*, a aceitação parece vir da combinação de valores considerados universais e o vínculo que estabeleceram com os personagens em travessia. São valores colados à identidade idealizada positivamente e que encontra eco na sociedade, ainda, pela presença da memória, alimentada, inclusive, pelo passado "cor-de-rosa", quando "o Brasil era bom" e pelas mídias. São por elas, também, que a comunidade, a vida em continuidade no

mesmo espaço territorial, os laços seguros da família, compõem um conjunto reconhecido como aquele que garantia a vida com qualidade e dava a segurança emocional que a modernidade líquida não é capaz de oferecer.

> [...] a solidariedade da população conosco foi comovente. Vou citar um único episódio. Em Cruzeiro do Nordeste, no último dia de filmagem, aconteceu algo especialmente tocante. Terminados os trabalhos, despedimo-nos das pessoas. Era o cair da tarde. A equipe estava reduzida a 20 e poucos integrantes. Entramos nos carros e caminhões e, quando estávamos prontos para partir, algumas pessoas começaram a deixar suas casas e a se aproximarem de nós. De repente, uma voz à capela começou a cantar uma música em homenagem a Nossa Senhora das Candeias, que protege os romeiros que pegam a estrada. A partir daquele momento, nós éramos os romeiros. Em pouco tempo, outras pessoas também começaram a cantar e, em breve, dentro de alguns minutos, 700 pessoas, na praça, em volta dos carros, estavam cantando. Saímos todos e, num processo catártico, começamos a chorar. Puseram o Vinícios nos ombros de outras crianças e a confraternização seguiu durante um longo tempo. Talvez tenha sido o mais belo dia de toda filmagem e acho difícil que isto tivesse acontecido em Copacabana (risos). É provável que exista algum grau de idealização nisto. Talvez tenha feito daquela região um espelho da minha esperança, do meu desejo de que seja assim. Mas depois de um certo momento ficamos cansados de viver em meio à indiferença, à impunidade e desejamos que em algum lugar ou em algumas pessoas continue existindo o desejo de mudança, de resistência a este estado de coisa que nos ofende[...] (SALLES, em entrevista a COSTA, **Folha de S. Paulo**, 29 de março de 1998, Caderno Mais!, p. 8)

Central do Brasil, assim, apresenta-se como um dos caminhos a que recorre o cinema nacional quando busca pertencer a seu país. Esta idéia de pertencimento inclui, para o filme, a necessidade de percorrer o território que, no cotidiano, é tão pouco lembrado. Ou lembrado em outra chave. É um contato direto, não importando muito a fugacidade da viagem e do encontro, pois a prioridade é a revelação, a visibilidade. Na contramão dos enclausuramentos provocados pelo medo que se espalha pela cidade metropolitana, a proposta é a do mergulho nesta geografia humana e física do sertão, com pontuais interações para que se reconheça, nestes instantes, os sentimentos que dão conta de alimentar a esperança de que há, em algum dia, em algum tempo, uma saída. Deixando de lado, sempre, as condições físicas da sobrevivência. Vivido isso, volta-se para casa. Que foi a direção tomada por Martín ao fim da sua jornada iniciática.

O percurso de Martín, aparentemente, não é nostálgico. O filme provocou entusiasmada crítica de Jameson."Embora não se possa dizer ainda que corporifique uma tendência, e menos ainda um movimento, ele apresenta, no entanto, uma idéia única e idiossincrática de como a natureza fílmica pode, hoje em dia, recobrar seu poder político". (JAMESON, 2006b). Um dos argumentos que sustentam sua posição é a ambição de inovação do filme e seu compromisso político ("reinventar a política", na sua expressão) em tempo pós-moderno.

O compromisso político a que se refere Jameson está expresso na construção espacial do percurso e, principalmente, nos personagens da historieta. A opção pelos quadrinhos é uma explícita homenagem de Solanas a Héctor Germán Oesterheld, a quem *El viaje* também é dedicado. Ele é autor, junto com Francisco Solano López, de **El Eternauta**, publicada pela primeira vez em 1957, dois anos após a deposição de Perón. A narrativa começa com uma nevasca sobre Buenos Aires provocada por extraterrestres. Para se proteger, um grupo, primeiramente, se esconde, em uma reação egoísta e de auto-preservação. É formado por representantes da classe média argentina, entre eles Juan Salvo, um pequeno industrial e Favalli, um intelectual. Antes da nevasca, Salvo vive no que considera um paraíso. "Yo, Juan Salvo, no era rico pero mi pequeña fábrica de transformadores me permitía vivir a gusto, tener la clase de placeres simples que eran todo mi horizonte. Si, era dulce la vida" (apud FEINMANN, 2004, p. 9). A solução do isolamento, no entanto, não leva a nada e a situação só é revertida quando aparecem os soldados, liderados pelo cabo Arnaya e os trabalhadores Franco e Sosa. Eles instigam a resistência mediante a união para expulsar os invasores. Mudam, portanto, de atitude, encontrando na solidariedade a arma eficaz que os tornará vitoriosos diante do inimigo.

El Internauta foi novamente editado em fascículos, em 1976, ano em que os militares deram o golpe. Para Feinmann (2004), o contexto dá a narrativa tom premonitório e os novos

e velhos leitores se identificam com a nevasca da morte desses tempos em que muitos eram obrigados a fugir do país, abandonar seus lares ou viver clandestinamente[73]. O final aberto de **El Internauta** e seu sucesso instigam sua continuação[74]. Desta vez, o mundo está unido contra os invasores mas as potências mundiais do chamado Primeiro Mundo são aliadas dos extraterrestres e fazem um pacto com estes combinando a própria salvação em troca da entrega da América Latina. Já integrado ao grupo Montoneros, esquerda radical, Oesterheld muda o tom, apostando, agora, na atuação de guerrilha como a solução para a expulsão dos invasores. Pouco menos de ano depois que é publicada **El Eternauta II**, mais exatamente em 27 de abril de 1977, ele é sequestrado, junto com suas quatro filhas, pela ditadura militar. Tudo indica que todos foram executados em cativeiro e integram a lista de desaparecidos até hoje (MUÑOZ, 2004, p. 17).

Em *El viaje*, a homenagem que Solanas faz ao roteirista de quadrinhos está mais próxima da primeira versão que exalta os valores morais. O cineasta, no entanto, não descarta a versão apocalíptica da continuação da história, principalmente na identificação do perigo que se abate sobre todos. Na sequência dos quadrinhos não há uma nevasca que denuncie a presença do inimigo e isto é o pior. Portanto, cabe a Juan Salvo, o protagonista de **El Eternauta II**, alertar sobre o perigo invisível. Solanas, de certo modo, assume este papel nas intervenções que faz em praticamente todos os espaços públicos por onde passa Martín. São alertas que se apresentam através dos aparelhos de TV instalados insolitamente ou nos megafones ora vistos, ora apenas ouvidos, em vozes que invadem a diegese. A naturalização do recurso na rota do jovem, parece se afinar ao que coloca Sarlo: "Não se prescinde do passado pelo exercício de decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um

---

[73] Segundo Feinmann, a análise torna-se mais contundente quando, em 1982, a italiana **La Stampa** reproduz um texto que correu os subterrâneos da resistência, publicado por **SuperHumor** (dirigida por Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno), intitulado "La nieve de la muerte cae sobre todos". Junto a este, uma análise da situação argentina escrita por Oreste del Buono, que incluía fotos do general Videla, não deixavam dúvida quanto à sua posição. (*op.cit*., p.8-13)

[74] A primeira tentativa de continuar a narrativa deu-se em 1969 com Alberto Breccia substituindo Solano López na parceria. Publicada pela revista **Gente**, a continuação foi bruscamente interrompida com a justificativa que o novo estilo do desenhista havia descaracterizado a proposta original. (MUÑOZ, 2004).

simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente" (2007, p. 9).

No presente, para Sarlo (2007), há o culto ao testemunho como uma das estratégias a que recorre um certo tipo de neo-historicismo, delimitado, entre outros, pelo que chamou Ralph Samuel de "mania preservacionista" (apud SARLO, *op.cit*., p. 11). Esta indica, ainda segundo Sarlo "[...] que as operações com a história entraram no mercado simbólico do capitalismo tardio com tanta eficiência como quando foram objeto privilegiado das instituições escolares desde o fim do século XX" (*op.cit*., p. 11).

Diários de Motocicleta não deixa de ser um filme-testemunho, baseado nas obras de Ernesto e Alberto. Tanto que assume o jovem Guevara como o narrador das peripécias que levaram a dupla a desnudar o território desconhecido da América Latina. Um acréscimo, o dos personagens históricos, que mascara, parcialmente, o mesmo projeto humanista, fabulado lá atrás, com os valores da modernidade sólida.

Some-se a este dado a onipresença do personagem Che Guevara, que traz significação ao filme e dá às descobertas do território físico e humano, a idéia de que alguns são bem diferentes da grande maioria porque se entregaram, na hora certa, a seus ideais. A versão romântica do personagem no filme, que deixa de lado a auto-ironia presente nos textos originais e, incialmente, não trata da biografia posterior do personagem, tem por propósito, já expresso nos letreiros iniciais, colocá-lo mais próximo do cidadão comum. Que sabe quem foi "o cara" (pelo menos genericamente).

A identificação fica ainda mais fácil na chave da aventura. E o sub-texto inserido pela estetizada paisagem vinga, a ponto da obra ter provocado versões atualizadas da viagem em programa de canal fechado, com direito a diário postado na *Internet*. Processo que reafirma a voracidade de um sistema disposto a absorver tudo o que, em outro tempo, foi feito para

destruí-lo. O que dá mais relevância à crítica pela total alteração da representação histórica do Che, em um processo de acomodação pautado pelo projeto conservador vigente.

A honestidade da análise exige que se reconheça a inscrição do filme no modelo clássico, com amarração de roteiro e mantendo sintonia fina ao projeto de transformação do protagonista em uma única direção, para que o filme faça sentido. O tal mundo redondo, em resumo. Esta leitura, no entanto, deixa de lado alguns problemas. Um deles é: como o cinema pode re-escrever a história?

Os longos embates entre o que é real ou irreal nas narrativas[75], ou o que é possível ser real e o que, intencionalmente, não é (pertencendo, portanto, à ficção), como sabemos, não se restringe ao cinema. Mas o cinema não ficou à margem da questão que se colocou como inevitável e criou arenas específicas de debates. Por isso mesmo, quando a história norteia o roteiro e a intenção de ser fiel aos fatos está presente com muita força na narrativa fílmica – uma opção cara a quem investe no realismo – parece evidente que a trama do filme está fortemente vinculada ao tempo da ocorrência dos fatos na "vida real" (ou na história). O que acrescenta à exigência de coerência interna da obra, a necessidade dela ser convincente em relação ao que é, ao final, a "verdadeira história". Desta forma, temos o filme que é, em sua intenção de ser fiel aos fatos, também percebido como verdade e, portanto, potencialmente pertencente à história.

Na relação de história e verdade, pauta da historiografia, uma das sínteses está em Paul Ricoeur, no prefácio que faz à coletânea que organizou em torno deste *conjugado verbal*, como define: "A história é a história acontecida, que o historiador retoma na linha da verdade, isto é, da objetividade; mas é também a história em curso que sofremos e realizamos. Como a realizaríamos nós na linha verdade?" (1968, p. 13).

[75] Entendendo aqui realidade como "impressão de realidade".

Produto de uma cultura que, como coloca Ricoeur, dobra-se sobre si mesma ora "considerando o movimento de civilização como fenômeno de pluralização indefinida, compensada, sem cessar, pela emergência de instâncias e potências unificadoras; ora colocando que esta mesma questão brota como questão crítica num projeto de 'civilização do trabalho' ", o cinema não consegue furtar-se ao diálogo com o tempo em que está sendo concebido, mesmo quando, aparentemente, volta seu foco aos acontecimentos passados.

Sem pretensão maior do que apenas pontuar um debate que é muito mais largo e profundo, ressalto que já há um bom tempo sabe-se que ninguém escreve a história sem encarar muitos dilemas. Desde a **La nouvelle Histoire**, de Jacques Le Goff, uma série de novas problematizações passaram a ser incorporadas, principalmente à escrita da história, seguindo um caminho iniciado com a chamada *École des Annales*, referência à revista **Annales: économies, societés, civilisations**[76]. Mas, apesar de estar reunida em uma única denominação, o fato é que a "nova história" tem sob seu guarda-chuva uma variedade significativa de abordagens podendo, segundo Burke (1991), ser compreendida melhor apenas pelo seu processo de negação, ou seja, a unidade só pode ser vista pela reação destes historiadores ao paradigma tradicional.

As tensões que envolvem a escrita da história, antes mesmo desta estar nas telas tão explicitamente, estão colocadas para a própria história desde, segundo Peter Burke, quando "o estudioso americano James Harvy Robinson fez um livro com este título" (BURKE, 1992, p. 17). A partir daí, ainda de acordo com Burke, inicia-se uma longa trajetória que se ramifica em diversas problematizações advindas, principalmente, dos questionamentos dos paradigmas tradicionais que, por sua vez, gestaram novas expressões e abordagens definidoras da história. De todos esses caminhos, o que opõe narrativa versus estrutura - que Burke aborda

[76] A revista, na verdade, tem esse nome apenas em 1946. Publicada a partir de 1929, na França, foi primeiramente chamada de História Econômica e Social. A partir de 1939, até 1942 e também em 1945, passa a se chamar Análise de História Social e entre 1942 e 1945 é batizada como **Mélanges de História Social**. Entre os historiadores vinculados à publicação, destaque para Lucien Febvre, Marc Bloch, responsáveis pela chamada primeira geração da revista e Fernand Braudel, pela geração seguinte. (BURKE, 1991).

recuperando, inicialmente, Paul Ricoeur e sua preocupação com o desaparecimento ou "eclipse" da narrativa histórica no nosso tempo -, é um dos que se aproxima da tensão com a história vivida no cinema.

Como Burke (*op.cit.*) destaca, para Ricouer, toda história escrita, mesmo a chamada história estrutural, está associada a algum tipo de narrativa. A questão é como escapar de um confronto excludente entre a história dos acontecimentos e a das estruturas, na construção da escrita da história. Uma das respostas encontrada por Burke (*op.cit.*) é justamente construir esta narrativa a partir da multiplicidade de vozes, que incorpora micro-narrativas advindas de histórias das pessoas comuns e, também, não alienar os traços da cultura de cada tempo além de uma estratégia, assumida por alguns historiadores, de recuperar a história de frente para trás, permitindo que se sinta o peso do passado sobre o presente. Nesta reconstrução é possível, para o autor, encontrar uma saída para que se incorpore à narrativa histórica o processo da história e não mais, simplesmente, uma narrativa da história centrada nas ações dos indivíduos.

As propostas do autor não escondem interrogações que atravessam filmes que reconstituem histórias, especialmente pelo poder de convencimento do cinema, no sentido que construiu sua linguagem a partir de uma identificação com a realidade. Por isso mesmo, a opção de filmes políticos, ou que são vistos como políticos, compartilham muitas das tensões localizadas anteriormente. Nos filmes de Salles e Sarquís, tais tensões ou confrontos podem ser observados desde o recorte no tempo de vida que cada diretor escolheu para o "seu" protagonista. Reunidos nesta unidade temporal definida, ali estão objetivos, causas e conseqüências, idéias e acasos que criam as marcas da vida do Ernesto, Alberto e do Facundo que Salles e Sarquís, cada um, quer destacar.

E não se pode ignorar que o trio citado no parágrafo anterior é também personagem de ficção. Se existiu o que a tela do cinema revela, restará ainda a localização cultural, os valores

do tempo de cada um que, por mais reconstruídos que sejam, serão sempre fugidios, incapazes de serem vivenciados, por mais que se tente. A este movimento de configurar os protagonistas, reunindo cada história à narrativa ficcional, Ricoeur chama de "atribuição de uma identidade narrativa" justamente para delimitar uma identidade pessoal que, por sua vez, só pode ser compreendida e fazer sentido, na travessia de uma trajetória no tempo que lhe permitirá mutações, diversidade de emoções e de ações. A entrada em cena, portanto, de Ernesto, no tempo em que a decisão da viagem já existe, ou de Facundo, já em partida para sua missão, são decisões que implicam em antevisões do que será revelado na diegese.

A antevisão que configurou *Diários de Motocicleta* está explícita, principalmente, na concepção do filme como um *road movie* e acentuando seu aspecto de aventura. Esta será a ponte inicial com o espectador que será sobreposta ao longo da película em função do projeto de transformação do personagem que assume o primeiro plano narrativo, como já destacado em outro momento deste trabalho. Estabelecer o vínculo com o receptor através do gênero é mais forte, portanto, do que não deixá-lo esquecer que aquele é um filme sobre o jovem Che Guevara. Um indicador significativo desta posição é o investimento no novo rosto apresentado que remete, inevitavelmente, à ficção. Em vez de buscar a semelhança física do Ernesto da película (formatado fisicamente pelo ator Gael Garcia Bernal), com a figura-símbolo do futuro Che, aposta-se na força dos indícios: a substituição da imagem do Guevara real pela imagem de Gael na foto com a família; o destaque às características físicas transmutáveis, como a asma e vestuário; cenografia de época e outros.

Mas este projeto de valorizar a aventura e lançar os dois personagens como jovens comuns esbarra na outra pretensão do filme que vem, exatamente, da vontade de confirmar que aquela história, afinal, aconteceu. E, se aconteceu, é verdadeira.

A traição se dá, novamente, pelo diagnóstico que antecede o filme e pelo mesmo sonho humanista de realçar valores afinados à modernidade sólida. Que, diga-se, estão

presentes nos textos em que se baseou a obra. O problema, da película, é a magnitude com que aparecem em detrimento a outras presenças nos originais. Um exemplo simples está no início que coloca a decisão da viagem, quase exclusivamente, nas costas de Ernesto quando, na tal vida *real* – como recontada pelos historiadores e por Ernesto e Alberto – era um sonho acalentado, por anos, deste último. Um sonho só mensurado no filme como a vontade de completar os 30 anos durante o trajeto.

Mial, ao contrário do Fuser, vale-se destacar, não provocou polêmicas. A imprensa foi pródiga em tecer elogios à sua interpretação, valorizada pelo ator Rodrigo de La Serna, e observada apenas em relação à película e não como comparação ao personagem real (e vivo).

Se estes dados indicam um dos caminhos para se questionar a obra, vou discordar parcialmente de boa parte da crítica que apontou como grave problema justamente a inserção de "verdade" no filme, pelo viés documental. A validade do procedimento, para mim, é coerente ao diagnóstico de exclusão e miséria, evidentes na rota da viagem. E, se a interpretação desta realidade pode ser simplista, ela dá visibilidade ao que perdura para além dos anos que separam os acontecimentos vividos pela dupla e as filmagens que buscaram reproduzir a rota. Um registro recortado que, de certo modo, divide a narrativa em dois percursos: o maior, centrado nos viajantes, e o que vai surgindo em suas brechas, quando a paisagem física e humana prevalece.

Os dois caminhos encontram-se na versão do testemunho, discutido por Sarlo (2007). O registro em preto e branco que atualiza, por contraste, a narrativa, como também a inclusão do Granado octagenário, podem ser vistos como reafirmação do que a tela apresentou, mas também permitem outra leitura, que é a do mundo encontrado por Salles e sua equipe. É este lugar, mais do que o confronto com as memórias da dupla, que traz o desconforto provocado pela contraposição do filme aos discursos homogeneizantes, tanto de indicadores de crescimento econômico, diminuição dos índices de pobreza, etc, que a mídia, quando

interessa, costuma apresentar, embalada na nova categoria de países emergentes, quanto quando se encobre qualquer dado destas realidades. O que ocorre muitas vezes. Basta olharmos o quanto, no Brasil, se ignora a realidade latino-americana.

O fato é que ao apresentar de forma tão transparente as descobertas da direção e equipe, expressas na preocupação em valorizar a geografia física e humana da rota ou na atenção dada aos personagens secundários incluindo suas faces, além da presença do próprio Granado – o filme se abre tão despudoramente à crítica, que provoca um choque por sua honestidade. E reafirma uma posição política que pode ser limitada a arrumar o cenário, sem proposta de transformação estrutural, porque, ao final, não se pretende dar conta dela.

Com certeza destacar a opção do filme significa pensar o cinema não como agente mobilizador – conceito caro aos anos 1960. É outra trilha, a que reconhece o potencial do cinema como expressão da cultura com todas as implicações que tal observação permite. Nesta chave, é inevitável olhar o Ernesto Guevara do filme como um personagem que faz sua via crucis em direção a um lugar que está pertinho da "santificação". E essa reverência ao mito deve ser questionada, como foi feito. Mas não se pode reduzir a obra apenas a isto.

Feita a ressalva, é preciso voltar ao outro lado, o da sua relação com a história. Pela escolha de uma narrativa que flui ao sabor do tempo fílmico e acompanha "realisticamente" a viagem dos seus protagonistas, *Diários de Motocicleta* sintoniza-se mais com o gênero e menos com a história. A despretensão inicial do projeto, que se apresenta confinado a apenas um momento na vida de dois jovens, tempo que foi decisivo para que ambos se transformassem, esbarra no futuro da dupla. Que é apresentado no filme e pertence à história, por tudo o que sabemos dela. É uma sombra que paira, permanentemente, sobre a película. E traz outro dado fundamental na relação cinema e história, dicutido por diversos autores, como faz Morettin

> Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade

> dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito. (MORETTIN, 2003, p. 40)

A abordagem de Morettin tem como tema o cinema como fonte histórica a partir da obra de Marc Ferro, historiador e cineasta, com papel fundamental na elevação dos filmes à categoria de "novo objeto", nos anos 1970 (MORETTIN, *op. cit*., p. 12).[77] Não pretendo reproduzir as colocações pertinentes do autor em relação aos caminhos sugeridos por Ferro para que se perceba o como este justifica suas posições. O que interessa aqui é a afirmação de Morettin ao quanto "um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna" (*op.cit*., p.15). Tais leituras dependem, diretamente, da análise fílmica.

O debate em relação às escolhas narrativas de *Diários de Motocicleta*, mesmo que ocorrido em outro nível, o da crítica midiática, pode ter sido tímido. Mas trouxe à tona tanto uma versão irada sobre o desprezo da película pela vida posterior de Che Guevara, um assassino cruel que, entre outras atitudes despóticas, criou o primeiro campo de trabalho forçado em Cuba (AZEVEDO, 2004) quanto aquelas que não tardam por lembrar o mito-mártir (RIBEIRO, 2004). E assim, o "homem demasiadamente humano que se vê nas telas" no filme de Salles, volta à pauta provocando a discussão sobre o que faltou, o que só se percebe quando se observa o que se há. E, como fonte de história, sobram na película a versão de personagens que, como o Martín de Solanas, atravessou o continente latino, de carona na "aventura de ser jovem", para revelar, entre outras idéias, que os impasses políticos, sociais e econômicos dos anos 1990 e que se estenderam para além do século findo, têm encontrado como possibilidades de solução esta volta para trás, uma aposta no caráter e nas boas

[77] Ressalve-se o cuidado de Morettin localizar esta incorporação "ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova", já comentada anterior e rapidamente nesta tese, o que justifica o acréscimo da nota do autor que inclui como referências básicas, diversas obras de Le Goff (como autor, como organizador e co-autor) além de Garçon. (Ver MORETTIN, *op.cit*. p. 12, referência 3).

intenções, pois que o mundo sonhado das revoluções provavelmente ainda vaga pelas selvas bolivianas onde o martírio preservou o mito, mas não foi suficiente para fazer valer suas idéias e propostas. Nem tantos anos depois.

3.3.2 Persistência das alegorias nacionais

O impasse diante do como prosseguir após o presságio que o mundo pós-ditadura nos países do continente latino-americano não seria como sonharam os que lutaram nos 1960, também contamina *Facundo, la sombra del tigre*. Por isso o filme adere ao gesto de retorno ao passado e se posta, absorto e em princípio, na recuperação do homem em função do mito. Não faz tal caminho sem atualizar um recurso caro a Sarquís, que é sua recusa ao naturalismo. O que o coloca afinado à alegoria que, para Xavier

> [...] se encarada como expressão da sensibilidade moderna, distancia-se de sua imagem tradicional de arte voltada para efeitos pedagógicos convencionais. Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado "original" quando analisados de uma nova perspectiva. (XAVIER. In: RAMOS, F., 2005a, p. 362).

A alegoria nacional que Sarquís projeta, dialoga com a relação antagônica entre civilização e barbárie, proposta por Domingos Sarmiento e inscrita na história argentina. Como já dito, Facundo, o *gaúcho mala*, é o habitante solitário da imensa geografia árida dos pampas argentinos e fruto, especialmente, deste território. Como discutiu Campos (2007), é este isolamento, sem vida pública mínima, que conduz o personagem a uma vida grosseira, violenta, despótica. Valendo-se, apenas, das próprias forças, ele desenvolve uma relação pragmática com a vida, despregando-se de valores que nada lhes confere.

Como vimos, o lugar e personagem descrito por Sarmiento encontram seu oposto na cidade, projeto de civilização calcado no modelo europeu, que o escritor defende. Quando

Nicolás Sarquís inverte a lógica deste julgamento, alinhando-se aos que creditam à origem a matriz que deve ser cultivada, aparentemente coloca-se junto aos valores Riojanos, de onde também vem. No entanto, o seu Facundo já não é o *gaúcho mala* e sim alguém afinado à civilização. Se com o escritor Quiroga era um personagem colado à sua história e geografia, no filme de Sarquís ele se sobrepõe a ela. O seu passado sangrento surge para ser auto-questionado pois sua paz de espírito – o que motiva suas reflexões - depende mais de um acerto com Deus do que com os homens.

O problema nesta nova configuração do personagem histórico é a afirmação do caudilho, redimido pelo seu trágico assassinato. Vítima de "forças ocultas", ele se perde da identidade que o coloca como símbolo dos pampas. E os artifícios de vinculá-lo novamente à sua origem – por exemplo, recorrendo à canção popular *Copla* -, deslizam sobre sua superfície sem modificar a essência do problema. Afinal, Facundo é bárbaro ou não? Ou, foi bárbaro algum dia até a civilização o modificar?

Ao centrar formalmente em um homem – e não no símbolo - o problema e solução do antagonismo, Nicolás Sarquís distancia-se do impasse e retira do processo histórico o debate em torno da formação da nação. Aparentemente mais existencial do que histórico, *Facundo*, o filme, reafirma a legitimidade da política dos caudilhos, seres que "são". Neste sentido, ele já não está falando do país pós-independência, assolado pela guerra civil dos anos 1830. Seu olhar mira Perón, o que não foi morto, foi deposto – ou seja, assassinado politicamente. Pois é da herança dos caudilhos que ele surge e, em seu nome e rastro, Carlos Menem.

Como coloca Xavier (*op. cit.*), a alegoria histórica exige um conceito de nação e seus correlatos que está hoje desestabilizado, como discutimos na oposição modernidade sólida x líquida. O que não impediu sua permanência, embora repercutindo os problemas e questionamentos que a categoria ganhou no novo contexto. No filme de Sarquís, a identidade nacional avulta em seu protagonista, identificado no registro mítico dos caudilhos.

Facundo, portanto, não pode ser bárbaro nem civilizado: ele é argentino, simplesmente. Não se pode manter sua divisão, sob o risco do país, novamente, partir-se. O impasse, agora, está embutido no projeto menemista que, eleito em cima da plataforma herdada do peronismo, sai dela rapidamente para mergulhar no neo-liberalismo, a civilização do momento. Porque é só depois de passar por ela, já despido das características da barbárie – sem a barba, cabelos mais curtos e ajeitados, vestido em alfaiate, lendo e refletindo como um civilizado – que Quiroga apresenta-se para o seu destino.

Assim, em *Facundo, la sombra del tigre*, a volta ao passado não é reverência ou reconhecimento de que ali está a matriz para uma possível saída ao presente, como faz Salles, em *Central do Brasil*. A revisão histórica, na verdade, vem de encontro ao reconhecimento que os caudilhos, afinal, se sacrificaram sempre pela nação. São personagens ahistóricos e, por isso, em entrevista ao jornal argentino **Clarín** (1995), Sarquís afirma que "Quiroga es universal". Por este diagnóstico, o projeto do cineasta era nem aceitar a versão da história oficial e nem colocar seu personagem sintonizado ao revisionismo.

> Es un personaje de contrastes atractivos. En él se mezclan lo grotesco, lo sentimental y lo sagrado. Um hombre que fue condenado, por la historia oficial, como um ser terrible y luego considerado como un hombre irresistible y fascinante por el revisionismo. Lo único certo es que ninguna de las dos corrientes lo vio como um ser humano, sino como una fuerza natural (SARQUÍS apud LERER, **Clarín**, 17.02.1995).

Ao cineasta escolher esta via e pelos procedimentos que adotou, colocou seu Facundo no mesmo território de Ernesto e Granado. Todos habitando o ideal do herói romântico. Este mundo idealizado onde há espaço para um projeto de nação que pode ser contemplado, mas tem dificuldades em se oferecer para imersão, como mostra Salles, em *Central do Brasil*.

Na relação que estabelece com o espaço "país", o cineasta concebe seu filme a partir, primeiro, de um dignóstico do momento da realidade brasileira. Seus instrumentos de análise, a se olhar o filme e suas considerações sobre a película (imprensa e entrevistas a

pesquisadores), abraçam um desenho de nação definido em seu contorno e conteúdo por conceitos moralizantes que, depois, são traduzidos nos personagens e acontecimentos, e em propostas de soluções que recorrem aos símbolos de uma "brasilidade" construída à margem (ou sobreposta) do universo segmentado das classes sociais. Assim, em sintonia à constatação da insensibilidade, grosseria e embrutecimento da população (geral?) cria-se Dora e, na percepção da desorientação e falta de rumo, cria-se Josué.

São, deste modo, personagens que nasceram do imaginário que circula pelo país, em uma avaliação que não deixa de ver os abismos profundos da sociedade brasileira. Estes, expostos, inevitavelmente, pelas narrativas midiáticas tão abundantes no cotidiano da realidade pós-moderna, a que é configurada pelo excesso de imagens (JAMESON, 2006a). A crítica de Salles vai, então, nesta direção. Ao retrato candente de uma nação à beira de perder integralmente suas referências a oferenda possível é o lugar onde elas permanecem, onde é possível recuperar sua identidade.

O desafio dado é como viabilizar a oferta, lembrando que na estratégia da travessia que dá significado ao *road movie*, a importância da conquista ao final não é exatamente o que foi apresentado no início do filme como o motivo ou o objetivo mobilizador dos personagens que, em função desta meta, partem. É no percurso, na viagem, que a narrativa ganha nitidez e, pouco a pouco, a construção da identidade cola-se a ela, interpenetrando-a, esclarecendo-a. Ambas, narrativa e identidade, então, se nutrem do trajeto, dos encontros que ocorrem, das pausas que devem dialogar com os personagens para que, deste modo, tudo o que aconteça na tela faça sentido e os episódios, aparentemente esparsos, constituam um conjunto que, dependendo da estrutura narrativa do filme, mantém o personagem principal em primeiro plano ou mergulhado em um universo do qual o protagonista pode ser observado como apenas uma parte do conjunto.

A possibilidade abrangente das alegorias nacionais permite que a solução encontrada pelo longa não se perca do idealizado palalelismo proposto por seu argumento, entre o drama familiar de Dora e Josué e o destino do país. O filme de Salles participa de uma "[...] longa e diversificada tradição de melodramas que suscitam questões sociais, tornando o núcleo familiar como um microcosmo exemplar que condensa toda a nação" (XAVIER. In: RAMOS, F, op. cit., p. 374). Uma estratégia cara ao cinema do continente que abriga, também, outras possibilidades alegóricas, mais explicitamente dispostas a formular um arcabouço totalizante que incorpore, politicamente, as dimensões do presente ou as experiências contemporâneas do cinema, distante do modelo da estrura clássica de *Hollywood*.

Como vimos, este é o projeto de Solanas em *El viaje*. A estética do filme, que embaralha linguagens, em uma disposição de renovação ou melhor, de negação das convenções do cinema comercial, nunca se perde do propósito de dar conta de um território integrado. Para tanto, entre outros dipositivos, insere os quadrinhos fabulados em recortes da história com textos que traduzem um olhar para trás. São releituras que afirmam valores da construção da nação e do sonhado continente latino-americano.

Quando está em Ushuaia, Martín conhece *Américo Inconcluso*, já dissemos. A inserção do personagem "mestiço", dado as suas origens, se contrapõe ao universo do jovem Nunca, atravessado pelo branco da neve e dos que o rodeiam. Uma mestiçagem presente nos quadrinhos e ausente no cotidiano de Martín, quando está na sua cidade natal. Bem lembrando, *Américo* carrega a alegria esfuziante da sua origem e habita os andes equatorianos, essa cadeia de montanhas que atravessa o continente da Venezuela a Patagônia. Mas, por que "andes equatorianos"?

Um dos menores países do continente sul o Equador é o território que abriga as ilhas Galápagos, fundamental para as pesquisas de Darwin sobre a origem das espécies. O país integrou, junto com Venezuela e Colômbia, a Grã-Colômbia, um dos sonhos bolivarianos pós-

independência. Conquista que teve a participação decisiva de Antonio José Sucre, tenente de Bolívar que libertou o Equador em 24 de maio de 1822. Em paralelo, a Argentina e o Peru lutavam por sua independência, tendo à frente José de San Martín. Este tem um encontro histórico com Bolívar em Guayaquil, hoje maior cidade do Equador, em 26 de julho de 1822, que resultou em um dos permanentes mistérios da história da América Latina pois, pouco depois, San Martín exila-se, voluntariamente, na Europa. (SHUMWAY, 2008, p. 84).[78] O lugar do encontro entre Nicolás e *Inconcluso* é, portanto, um lugar marcado pelos dois dos maiores mitos da *nuestra america*.

El viaje, através das historietas, irá resgatar, como observado, outros momentos da história da Argentina e da América Latina. É importante destacar que o filme estabelece um vaivém nessa trajetória, permitindo que se ligue passado-presente. Depois de apresentar *Inconcluso*, temos a visão das caravelas, através do relato de Nicolás sobre como conheceu o barqueiro *Alguien Boga*. O episódio faz referência ao papel dos piratas cuja base era Punta Arenas, no Chile, de onde partiam em direção à Terra do Fogo, exterminando ou expulsando a população indígena. A próxima historieta traz *Tito*, o portador da esperança. O sentimento, como já destacado, surge como consequência da "guerra de ruídos", empreendida pela população, em narrativa que valoriza a capacidade de resistência. Os desenhos mostram os militares e o povo nas ruas, batendo seus pratos e panelas, uma das manifestações populares mais típicas da Argentina na luta contra a ditadura militar dos anos 1970.

Na próxima representação em quadrinhos o filme pula da esperança à coragem, construída pela união de toda Buenos Aires em torno da resistência à invasão inglesa. A ação da capital argentina é o elo com a *Indo América*, derradeira etapa da viagem de Martín. A valorização do evento, ufanista, se dá pela união dos moradores e não há qualquer referência à

[78] O autor credita a decisão de San Martín a alguns fatores tais como o confronto com o "brilhante e ambicioso Bolívar" que lhe traria a percepção de um desastre político pós-independência e, ainda, sua convicção de que era um soldado e não um político. Mas "Quaisquer que tenham sido suas razões, com sua partida a Argentina perdeu um dos líderes mais patrióticos e mais desprendidos de sua história". (SHUMWAY, op.cit., p. 84)

participação inglesa no processo de rebelião contra a Espanha, um dos paradoxos históricos do período pré-colonial do país.[79] Também revela a centralidade de Buenos Aires na visão histórica assumida pelo filme, em sobreposição às lutas indígenas e mesmo à participação dos *gaúchos,* não mergulhando, portanto, em um dos confrontos das ficções-nacionais argentinas, ou seja, a já falada oposição entre civilização e barbárie.

Finalmente, a última utilização das *comics* vem para denunciar o grande opositor agora, os EUA (e com esta proposta assume o ponto de vista de **El Eternauta II**), que invadem o Panamá em 1989, sob o pretexto de combater o general Noriega, comandante do país. A justificativa oficial para sua deposição pelos norte-americanos é a política de combate ao narcotráfico que surgia como a nova bandeira oficial da luta "bem contra o mal" da era Bush. Na verdade, a invasão tinha motivação muito mais consistente. No próximo dia 1º de janeiro os EUA teriam que entregar ao governo panamenho o controle administrativo do Canal que liga o Oceano Atlântico ao Pacífico. A data era fruto de acordo estabelecido em 1977, mas os "irmãos do norte" não estavam dispostos a cumpri-lo. Tinham, como retaguarda, o novo cenário estabelecido pela queda do Muro de Berlim e a eminente derrocada total do sistema soviético, que se concretizou logo depois. Tanto que os protestos à invasão, pela ex-potência mundial, foram pífios. (SANTOS, M., 2007).

O recurso de recuperar a tradição das *comics* como espaço em que os heróis coletivos existam, traz ao filme a visão da história passada, a análise do presente e como se dará a mobilização, a luta. Os principais sentimentos depreendidos e que devem valer a Martín são a coragem, a esperança, a união, além da informação que permite uma "tomada de

[79] De acordo com Shumway, o contato com os ingleses permitiu que Manuel Belgrano, Juan José Castelli, Pedro de Cerviño e outros liberais portenhos, passassem a considerar a Inglaterra um aliado na luta pela independência. Tal sentimento foi reforçado depois que o visconde Castlereagh foi nomeado secretário de Estado para a Guerra. Pragmático, ele via na América do Sul um lugar onde deveria haver, exclusivamente, relações mercantis e, portanto, a Grã-Bretanha deveria evitar conflito armado com a América espanhola posando, ao mesmo tempo como protetora e auxiliar nos assuntos políticos e econômicos deste países. (*op.cit*., p. 42-43)

consciência". E, principalmente, "Resistência", termo caro ao peronismo, a ponto de se confundir a ele.

São estratégias apresentadas em um percurso paralelo à viagem principal, mas que se mesclam ao contato direto com o protagonista, em procedimento que "naturaliza" a narrativa. Em outras palavras, na rota de Martín estão os espaços reais da travessia mas eles só podem ser percebidos se forem complementados por informações da história em uma concepção francamente atada à modernidade sólida. Temos, assim, a afirmação de um projeto político que antecede a viagem e a determina, homogeneizando a narrativa e oferecendo ao protagonista o território seguro que completará a sua formação/transformação.

A recorrência às *comics*, no entanto, contrasta com outras soluções estéticas que aprisionam o filme em seu momento de realização. Tal situação ocorre não pela impertinência da crítica que continua valendo, pois os projetos neoliberais só sofreram algum abalo, ainda difícil de mensurar, com a crise econômica mundial do segundo semestre de 2008, cujo epicentro foram os Estados Unidos da América. O problema está nas soluções artísticas que o diretor encontra para expor suas denúncias em algumas situações do filme. São escolhas que perderam originalidade em função do didatismo das metáforas e, ainda, pela apropriação do grotesco e do patético pelo humor comercial televisivo. Como agravante, há o esvaziamento de um tipo de militância cuja força se concentrava em vocabulário constituído de *slogans*, bandeiras simplificadas e análises de conjuntura que não incorporavam os novos dados de realidade. Assim, o que era contundente no início dos 1990 tornou-se, pelo excesso de recorrência ou pelo nível simbólico estereotipado – como os cinturões para significar "arrocho", pés de rã para se deslizar pelas águas fétidas que cobrem Buenos Aires, etc – situações que desvitalizam a película.

A dificuldade de se estabelecer a relação com estas passagens do filme se dá, também, pelo registro realista que Solanas adota em outros momentos. Quando filma em Poroy, um

dos oito distritos da província de Cusco, situado a 3460 metros acima do nível do mar, ele conta com a participação real da comunidade de Pichincoto e da comunidade Senqua (na zona de Chincheros), que são incorporados à narrativa em procedimento similar ao de Walter Salles. O resultado, tanto quanto as faces sérias do "mercado de homens", contrasta com a intenção não documental de Solanas. "Esta es una película de autor, donde el paisaje está puesto en función de la necesidad expresiva y no documental", afirmou o cineasta (SOLANAS apud POLOSECKI, **SUR**, 22.11.1980, p. 18).

A voluntariedade do cineasta, a convicção com que assume seu estilo e seu vínculo com a arte, encontram seus melhores momentos nas simbologias que mantém um certo enigmatismo e provocam inquietação, como a garota vestida de vermelho ou os prédios desmoronando após implosão. A força destas representações está no como imergem no universo estético de *El viaje*, afinadas à grandiosidade e beleza das suas grandes angulares e da intensa e emotiva trilha musical. São opções que configuram uma escritura cinematográfica que utiliza diversas linguagens e apresenta um universo multifacetado e poético. Mas que não impede a análise política e projeto construídos com a memória idealizada em sincronia com a realidade tensionada pela convivência de valores que se esvaem, sobrepojados pela dinâmica da instabilidade e desencanto já invocados pelo cineasta sob o mote da traição de Menem. Que os anos seguintes – a não ser por breves instantes – mantiveram. Se concordarmos com a ótica de Solanas.

Os projetos de *El viaje*, *Facundo, la sombra del tigre* e *Central do Brasil* são, claramente, dispostos à representação alegórica. Como lembra Xavier, não se trata de acaso, mas de "[...] um ingrediente do ´espírito do tempo´, uma prática de representação privilegiada que traz à tona todas as ambiguidades vinculadas à identidade e aos interesses nacionais, ou à esfera onipresente dos meios de comunicação que definem o tom da vida cotidiana". (*op. cit*., p. 378).

4 CONCLUSÃO

O projeto original deste trabalho previa um percurso que privilegiava as sobreposições, cruzamentos ou paralelismo entre os quatro filmes que são a base da pesquisa. Após a qualificação, respaldada pelas sugestões e críticas da banca fui, pouco a pouco, revendo parcialmente esta proposta. O que me levou a um procedimento de análise fílmica que "percorre" cada filme, em separado, mas mantendo uma estrutura que não levasse a uma. excessiva fragmentação, o que implicaria na abertura à perda da totalidade e à possibilidade de comentários em detrimento à percepção de estratégias que configurem estilo, por exemplo.

A escolha assumida respalda-se em uma recusa às sinteses totalizantes, algo não muito fácil de exercitar. Um relativo paradoxo, já que minha formação se identifica com autores como Fredric Jameson, não por acaso, centro de polêmicas, justamente por sua posição abertamente marxista. "Sua intervenção na polêmica do pós-moderno causou alguma surpresa inicial, como atestam vários críticos da sua obra. O que levaria um crítico marxista de reputação já bastante estabelecida a tomar parte nessa polêmica? O que estaria realmente em jogo nesse debate?" (GAZZOLA. In: JAMESON, 2006b, p. 9). Processo complementar de formação, o Doutorado, assim, se colocava como território de conflito e revisões (palavrinha perigosa no território do marxismo ortodoxo...).

Uma das soluções que assumi deve-se ao fato de que hoje as teorias do cinema têm sido pródigas em criar o seu próprio território, abrindo-se ao diálogo com outras áreas do conhecimento sem, no entanto, perder sua especificidade. Foi neste território que encontrei o debate em torno do *road movie* que, ainda sem grandes vôos, foi decisivo para indicar trilhas do local onde começava esta pesquisa: os quatro filmes de estrada. Porque foi a partir da

inquietação que me provocava o investimento destas películas no deslocamento, no seguir viagem em abordagens e territórios distintos, que o projeto foi fabulado.

A convivência com os filmes foi, então, desenhando o caminho deste trabalho. O objetivo sempre foi compreender porque estas obras, criadas no contexto histórico da modernidade líquida, se dedicavam, tão tenazmente, à exaltação de valores "antigos" como país, identidade, sensibilização, formação. E como faziam isso? Por que, com seus procedimentos estabeleceram diálogo com um público numerosamente significativo? Como se afirmaram em cinematografias que se apresentam, ainda, como projetos em busca de uma viabilidade permanente?

As respostas a estas e outras inquietações surgiram do procedimento metodológico que encontra, na obra, o que dela decorre. Nos quatro filmes trabalhados a idéia do nacional ou de um continental específico se apresentava como cimento de seus fragmentados percursos. "El orgulho de lo que significa ser nacional y el reconocimiento de la cultura nacional tanto dentro como fuera de la Argentina forman parte de los aspectos en que se centra el éxito o el fracaso de una película. Pero, qué queremos decir cuando hablamos de cine nacional?" (RANGIL, 2007, p. 11). A resposta a esta indagação, como sabemos, não é simples. O contexto da pós-modernidade que, como alerta Giddens (1991), é um conceito que não pode ser confundido com pós-modernismo (e, neste sentido, ele está em franco confronto com Jameson), embaralha o cinema, hoje, inegavelmente, arte coletiva e industrial. O recurso às co-produções internacionais ou mesmo às parcerias entre televisão e cinema, são apenas dois aspectos indicativos da dimensão que envolve responder a Rangil.

Neste trabalho, optei, então, pela referência da direção, reconhecendo nela um papel de preponderância que Solanas e Sarquís respondem (respondiam) mais diretamente. Salles, outra geração outro país, sempre foi menos contundente neste aspecto e suas parcerias com Daniela Thomas expressam o que coloco. Enfim, apesar do espanhol, do percurso, da

produção e tantos outros fatores, assumi *Diários de Motocicleta* como filme brasileiro. Opção justificada por um olhar sobre um conjunto que se apresentou aos pares ao mesmo tempo que, imaginariamente "empilhados", abrigavam uma linha de tempo que atravessava e até ultrapassava os anos 1990.

Nesta perspectiva, pensei, muitas vezes, como seria um diálogo entre os dois garotos à procura do pai, sendo que um deles sequer o conheceu e foi conhecido. Era uma diferença interessante: Solanas nunca se sentiu sem projeto enquanto Salles expunha sua perplexidade e ato de fé. Também pensei como Facundo, em seu cansaço e necessidade de revisão, encararia o jovem Ernesto, cuja sombra do futuro revelava uma aposta justamente nos combates, nas guerras e na convicção de que a paz só pode ser conquistada mediante o enfrentamento e não em uma aposta de conciliação.

Também me inquietaram, muitas vezes, as cartas que os filmes expunham. As de *Central do Brasil*, já dito, foram o mote simbólico para a possibilidade de transformação dos protagonistas. Em *Diários de Motocicleta*, o papel fundamental do registro que iguala o tempo da memória ao dos acontecimentos da narrativa fílmica. Uma simultaneidade nada desprezível se pensarmos o quanto as falhas, as perdas dos fatos e as intervenções do presente alteram nossas lembranças. Já em *Facundo*, *la sombra del tigre*, elas aparecem em dois momentos decisivos do filme. A primeira missiva traz à tona o amor impossível do personagem. Afeto que contribui para sua humanização. A segunda, a que ele recebe de Rosas, expõe a capacidade de fúria do General Quiroga, lembrando o quanto ele ainda pode ser identificado com a barbárie.

No filme de Sarquís também se apresenta uma outra carta, talvez o motivo do assassinato de Facundo Quiroga, como insinua a película: a Carta Constitucional. Pois é em torno do imperativo da formulação da Lei Maior, arcabouço jurídico de legitimação do país,

dividido em federalistas e unitários, que se pode encontrar a paz, sonha o protagonista do filme. Mas nem ele acredita que a história caminhará neste sentido.

Por último, *El viaje*. Nele, as cartas do pai são fundamentais ao acesso de Martín, primeiro, à historieta e, depois, para que o personagem encare a estrada, incluindo sua travessia pela América Latina. As cartas também aparecem em diálogos que o jovem entabula com uma tríade formada por indivíduos (e não metáforas), que o filme apresenta. Em Buenos Aires, o laço familiar dá o primeiro sinal de que pode ser recuperado, no encontro com a avó, que mostra texto, fotos e onde podemos ver a primeira imagem de *Quetzal*, a ave mítica. Depois com Janaína, a ex-mulher do pai que cristaliza uma identificação de Martín com seu progenitor: - É um menino, esse Nicolás, comenta Janaína. O diagnóstico reforça a necessidade de estar permanentemente aberto ao novo. Condição permitida pela aventura (eterna) de ser jovem, como é o garoto argentino, e que permanece em Nicolás, por seu espírito de ir atrás dos próprios sonhos e, com este movimento, encontrar sentido para sua vida. O que fez Solanas, realizando um dos seus projetos acalentados que resultou em *El viaje.* Por último, o jovem Nunca tem mais um e definitivo acesso às cartas quando encontra o editor e amigo de seu pai, contato que pacifica o jovem e traz respostas às suas mais contundentes inquietações. O abraço primeiro entre os dois acontece no alto de uma pirâmide mexicana, depois que o jovem passou ao lado de uma manifestação de protesto político, na área central da capital do país.

A imagem da pirâmide é reconhecida por Octavio Paz como uma projeção da sociedade mexicana, que carrega em sua história perdas e violências, encontradas desde antes da chegada dos colonizadores espanhóis. Paz confronta interpretações idealizadas dos astecas, principalmente reconhecendo o nível autoritário da sociedade indígena simbolizado, para o escritor, em especial pela arquitetura e localização da pirâmide. O fato dela fazer parte do espaço territorial da cidade do México, centro do poder dos astecas e mantida como a capital

da república, cria uma linha de continuidade de poder que, para o autor, é fundamental para interpretar a história do seu país. (PAZ, 2006).

Mas essas reflexões oníricas, apesar da persistência que voltavam - como a exposição anterior confirma -, precisavam da companhia das outras leituras que os filmes permitiam, para mim. Entre elas, a busca pela identidade expressa nas rotas de viagem e, por esta abordagem, sua localização na narrativa nacional dirigiu minha caminhada. Nela, alguns autores e seus conceitos tornaram-se parceiros, como Hall (2005).

Para o autor, a identidade nacional equilibra-se especialmente em cinco elementos principais: a narrativa da nação, fomentada por imagens, estórias, eventos, etc; a ênfase nas origens com a decorrente valorização da tradição e dos aspectos intemporais destas; a própria invenção da tradição, configurada por rituais de práticas simbólicas; a idéia de um mito fundacional e a valorização do povo, na chave do folclore. Um dipositivo discursivo que impõe homogeneidade à população heterogênea que a ele se submete, voluntária ou involuntariamente, configurando seu pertencimento e identidade.

Os filmes aqui trabalhados não se colocaram contra este discurso. Encontraram em um ou outro elemento apontados por Hall, esteios para a narrativa fílmica, em procedimentos variados, como vimos, mas que mantinham, no horizonte, a abertura ao dispositivo essencial à formação do Estado moderno. Na contramão de um diagnóstico de inevitabilidade, também homogêneo, de tempos de “vida líquida”.

Esta idéia de confronto esbarra em Jameson afirmando que a nostalgia ou valorização do passado é mais um dos instrumentos do pós-modernismo. Que existe para manter as regras do jogo econômico intactas mas, em novo paradoxo, alimenta sua própria instabilidade ao abrir espaço para proprostas que o neguem, sem negar; que o neguem, negando; que o afirmem, negando e que o afirmem, afirmando. É a dialética do processo histórico sob a qual, nenhuma intenção isolada, escapa.

Mas, desta vez, vou permanecer com Hall. Para ele, o ressurgimento do nacionalismo no final do século XX era algo que tanto o liberalismo quanto o marxismo, nas suas mais variadas formulações, não previam. A idéia de que a globalização implicaria, quase automaticamente, em valores e identidades mais universalistas, cosmopolistas e internacionais, era a perspectiva teórica de ambos (HALL, *op. cit*., p. 97). O que pode trazer outro peso a como e quanto cada filme apostou nos tais valores nacionais.

As posições de *Diários de Motocicleta*, *Central do Brasil* e *Facundo*, revelam similaridades. A identidade nacional, traduzida nos filmes pelo encontro ou desvendamento de simbologias e valores presentes no cotidiano popular, enlaçam, ao mesmo tempo, os valores universais do humanismo. Estão, nestes filmes, a solidariedade, a compaixão pelo outro, a idéia de sacrifício, a auto-punição, a redenção pela dor, o embate com os "defeitos"(próprios) morais. E tais sentimentos se apresentam somente quando o território sedentário é deixado para trás e prevalece a lógica da estrada e todas as suas possibilidades de encontros que transformam.

São projetos viabilizados pelo cinema pensado em grandes dimensões. Portanto, industrial. Sem os aportes financeiros generosos – na comparação com outros filmes destas cinematografias – os filmes não existiriam. Estão, portanto, a serviço de uma proposta pessoal que depende da lógica de aceitação do sistema para se realizarem.

El viaje, pretende-se, em outra posição. É um projeto político claro nas suas intenções. O problema é que o intrumental artístico de que se vale sofre com o peso do contexto político de sua realização. Tal procedimento não impediu que fosse valorizado pelos estudos de cinema. É impressionante a quantidade de artigos ou ensaios que se debruçaram sobre o filme (descobertos, a bem da verdade, durante o projeto de pesquisa). E o mais interessante é que as interpretações variam do diagnóstico de seu conservadorismo ao arrojo espetacular da sua proposta de fazer do cinema um instrumento de conscientização política.

Para Rofman, a estrutura aberta do filme de Solanas dá à película uma condição labiríntica, "puntuada de comienzos y recomienzos. Tal como lo afirma el protagonista , Martín Nunca, esta película "[...] pone en escena un viaje lheno de rodeos, detenciones, errores, fracasos, un lugar donde uno se busca, un lugar donde se recomienza" (ROFMAN, 2005, p. 96). A autora classifica *El viaje* como um filme de aventura, em sua pesquisa em que analisa dez obras cinematográficas argentinas que, segundo seu trabalho, rementem ao labirinto.

A classificação de Rofman está distante de visões como a de Tal (2005). O autor, primeiro, destaca a dificuldade do sujeito pós-moderno delinear um mapa cognitivo do lugar onde se encontra, ou seja, dominado pela exacerbação do papel da rede de comunicação de massa e do globalismo econômico, como coloca Jameson (1996). Para concluir, em função da colocação anterior, que

> El viaje ejerce una práctica subversiva estética que ataca precisamente en este punto, al conectar la crítica de la situación actual con el recorrido por la geografia física y humana latinoamericana, cinco siglos después de la Conquista. Este llamamiento a una actitud de oposición al orden neo-liberal actual se expresa en una estética simbólica y alegórica que resalta la caricatura, lo grotesco y lo patético en términos que el público amplio puede compreender y aceptar. Esta actitud es una solución de "compromiso", fruto de la "negociación" entre la concepción latinoamericanista radical del discurso y las limitaciones políticas y económicas que impone la situación cultural actual" (TAL , 2005, s/p)

Desta longa citação me interessa particularmente o reconhecimento dos limites impostos pelo contexto político e econômico no momento da realização do filme e a idéia de negociação que, em outros tempos, não combinaria com uma lógica de resistência. No entanto, o contexto pós-moderno e as realidades particulares de Argentina e Brasil, que não conseguiram que a conquista da democracia política significasse também democracia social e econômica, talvez negociação possa se equivaler à resistência possível.

Pode ser que tal proposta seja vista como uma saída conciliatória demais para quem está imerso no vazio das utopias e acompanhando os impasses que teimam em não garantir a

continuidade sonhada para o cinema latino-americano. Ouso acreditar – e pode ser mesmo um precário ato de fé – que este seja um passo necessário naquela velha lógica acumulativa proposta por Marx. É difícil ter certeza. De qualquer modo, a proposta dessa pesquisa que recortou filmes de estrada, termina com uma convicção de que os caminhos oferecidos por estas obras não podem ser ignorados. Sinteticamente, eles se apresentam como filmes que abraçam a tensão do *road movie* sem, no entanto, sucumbir a ela. Ao contrário, fazem da apropriação do gênero um procedimento que permite realizar os projetos a que se dispõem. Os limites que demandam destas escolhas localizam cada filme em um lugar distinto que deve ser considerado referência para que a continuidade da cinematografia de cada país não ignore o que a constitui. Para afirmar ou negar.

A afirmação, como vimos, traz resultados discutíveis para alguns autores que destacam a opção de Walter Salles em *Diários de Motocicleta* de modo bastante negativo: "Para provar sua segunda tese 'original', de que as injustiças continuam na América Latina, sucumbiu a um lugar-comum da linguagem cinematográfica, o expediente das imagens fixas p&b" (PINTO, 2004, p. 9). Discordei da autora, não pelo diagnóstico estético, mas por não ignorar que, ao lado das deslumbrantes paisagens que o filme desvenda, continuam existindo essas faces, quase sempre ignoradas por outras mídias massivas.

Mas voltar a este ponto seria ficar andando em círculo.

O fato é que a aventura estética no cinema da América Latina, que encontrou outros momentos de audácia como destacou Maldonado em sua tese (1995) referindo-se a Glauber e a Solanas, está, como ainda parece ser sina, diante do desafio de novas escolhas. Os filmes aqui analisados, em suas propostas diferenciadas (a menos, nos filmes de Salles, por conta de um estilo que se confirmou nas duas obras) trazem, a meu ver, pistas que não podem ser desprezadas. E colocam o gênero, outra vez, para mais perto do centro desta dura e rica arena de debates que têm sido os estudos de cinema.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e artigos de periódicos

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

AGUILLAR, Gonzalo. **Otros mundos – Un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Traducción de Carles Roche Suárez. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

ARROYO, Mónica. **Por uma Geografia Latino-Americana**. **Do Labirinto da Solidão ao Espaço da Solidariedade**. Disponível em: < www.usp.br/prolam/downloads/2005_1_6.pdf > Acesso em: 04.07.2007.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. **Borges e os antepassados pátrios**. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Ronaldo%20Assuncao.doc> . Acesso em 19.10.2008.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela Abreu dos Santos. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. et al. **A Estética do Filme.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina – Teorias de Cinema na América Latina**. São Paulo: Edusp/Editora 34, 1995.

_____. Para um espectador desatento. **Cinemais.** Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. Número 11 maio/junho 1998. pp. 133-159.

_____. e VEGA, Pastor. Perspectivas estéticas do cinema Latino-Americano (Painel do dia 29/09/85). In: **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

BARNARD, Timothy and RIST, Peter. (Edits.) **South American Cinema – A critical Filmography – 1915-1994.** Ediciones LOM - Universidad ARCIS / Fundacion del Nuevo Cine - Latinoamericano, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

_____. **Vida Líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BERABA, Ana Luiza. **América Aracnídea – Teias Culturais Interamericanas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967,

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BIRRI, Fernando. **La Escuela Documental de Santa Fe.** Rosario: Prohistoira Ediciones, 2008.

BORDWELL, David. D. **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge, 1985.

_____. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narratividade ficcional.** Vol. I . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a

_____.O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b

BORRERO, José María. **La Patagonia trágica**. 4ª ed. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2005.

BURKE, Peter. **A Escrita da História**. **Novas Perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

_____. **A Escola dos Annales**, **1929-1989.** Tradução de Milo Odalia. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

_____. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURNS, E. Bradford. **Latin American Cinema – Film and History.** Los Angeles: UCLA Latin American Center – University of California – 1975

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a.

_____. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narratividade ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CAMPELLO, Alexandre de Assis. A percepção da imagem no road movie latino-americano. In: **Mediação -** Curso de Comunicação Social – Faculdade de Ciências Humanas – Universidade FUMEC, ano 7, nº 6 (1º semestre 2007). Belo Horizonte, 2007, p. 66-74.

CAMPOS, Germano Moreira. **A construção da nação e a busca de identidades políticas em Facundo, civilização e barbárie**. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/download/CadernosDeHistoria-03-04-Livre.pdf>. Acesso em: 13.05.2007

CANDIDO, A et al. **A personagem de Ficção.** 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marco. **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo Analizar un Film**. 2ª reimpresión. Barcelona/Buenos Aires/México: Editorial Paidós, 1996.

CASTAÑEDA, Jorge G. **Che Guevara: a vida em vermelho**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

CATANI, Afrânio Mendes & OROZ, Silvia. Indústria cinematográfica na América latina: um paradigma de Modernidade- anos 30-40-50. In: QUEIROZ, Tereza Aline & BESSONE, Tânia Maria Tavares (orgs.). **América latina: imagens, imaginação e imaginário**. São Paulo: Expressão e cultura/EDUSP, 1997.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação . In: **Estudos Avançados 11(5),** 1991, pp 173-191. Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. Publicação quadrimestral do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film**. Sixth printing. New York: Cornell University Press, 1993.

COHAN, Steven and HARK, Ina Rae (Ed.). **The Road Movie Book**. London/New York: Routledge, 1997.

COMIN, Daniela Cristina. O Peronismo e a Terceira Posição. Capítulo de **As Relações Argentino-Brasileiras: Identidade Coletiva e suas implicações no processo de construção do Mercosul.** Disponível em: <http://www.eumed.net/libros/2008a/377/O%20Peronismo%20e%20a%20Terceira%20Posicao.htm>. Acesso em 03.03.2009.

CORRIGAN, Timothy. **A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

D´ALMEIDA, Alfredo Dias. **A construção do "outro" nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán**. Tese (Doutorado em Integração Latino-americana) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELMAS, Jean. Cinema Independente, Cinema Livre, Cinema Novo. In: SADOUL et al. **Novo Cinema, Cinema Novo.** Traduções de Carlos Araújo, Clara Felgueiras, Jorge Nascimento Fernandes, Manuel Neves, Antônio Pescada e Carlos Porto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b

ESTERRICH, Carmelo. Filtros de nostalgia y colonización: el retorno en el cine de Raúl Ruiz, **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 24. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. set-out. 2000, p. 111-125.

FEINMANN, José Pablo. **Escritos para el cine**. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1988

FERRER, Carlos "Calica". **De Erneto a Che – A segunda e última viagem de Guevara pela América Latina.** Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FRANCIA, Aldo**. Nuevo Cine Latino-Americano en Viña del Mar.** Chile: Ediciones CESOC, 1990.

FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza de Carvalho (org). **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

FRUS, Phyllis. **The Politics and Poetics of Journalistic Narrative.** Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folk. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de Freitas. 26ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção O Nacional e O Popular na Cultura Brasileira).

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Tradução de Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. 4ª ed. São Paulo: Edusp. 2003.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. In: JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem – Teorias do Pós-Moderno e outros Ensaios.** Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora EFRJ, 2006b.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização Atlântica – Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1982

GETINO, Octavio. **La Tercera Mirada. Panorama del Audiovisual Latino-americano**. Buenos Aires: Editorial Paidós - SAIF, 1996.

_____. **Cine Argentino entre lo posible y lo deseable.** 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005

_____. & VELEGGIA, Susana. **El cine de las historias de la revolución – aproximación a las teorias y prátcticas del cine político em América Latina** (1967-1977). Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1991.

GOFF, Jacques Le. **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

GOLIN, Tau. **A Fronteira.** Vol. 1. Porto Alegre: L&PM, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____.et al.**A personagem de Ficção.** 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GRANADO, Alberto. **Travelling with Che Guevara: The Making of a Revolutionary.** Tradução de Lucia Alvarez Toledo. Londres: Pimlico, 2003.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcillos. **História Contemporânea da América Latina 1960-1990.** 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

GUEVARA, Ernesto Che. **Diários de motocicleta – Notas de um viaje por América Latina**. 6ª ed. Buenos Aires: Planeta, 2006.

GULLO, Marcelo. **Argentina Brasil – A Grande oportunidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Mais além da "cultura": espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio A. (org). **O Espaço da Diferença.** Campinas, SP: Papirus, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

HEATH, Stephen. Comentário sobre "Idéias de Autoria". In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. Estud. av. vol.2, nº1. São Paulo Jan./Mar. 1988. Texto apresentado no Simpósio **Interpretações Contemporâneas da América Latina**, realização do Instituto de Estudos Avançados — Universidade de São Paulo — São Paulo, 24 e 25 de junho de 1987 - Sala do Conselho Universitário. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000100003>. Acesso em 10.03.2008

IANNI, Octavio. **A Era do Globalismo.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. São Paulo: Graal, 1995

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A Virada Cultural – reflexões sobre o pós-moderno.** Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a

_____. **Espaço e Imagem – Teoria do pós-moderno e outros ensaios**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora EFRJ, 2006b.

JAKUBOWICZ, Eduardo & RADETICH. **La historia argentina a través del cine – Las "visiones del pasado" (1933-2003).** Buenos Aires: La Crujia, 2006.

JATOBÁ, Roniwalter. **O jovem Che Guevara.** São Paulo: Nova Alexandria, 2004.

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70-80". In: Dossiê: Imagem em movimento: O Cinema na História. **História Questões & Debates.** Ano 20, n. 38, janeiro-junho de 2003. Editora UFPR – Curitiba – Paraná. pp. 161-182.

KHACHAB, Walid El. Le road movie interculturel comme voyage mystique: Le *voyage* de Fernando Solanas. In: MOSER, Walter (resp) Le Road Movie Interculturel. **Cinéma.** Revue d´études cinématographiques. Montréal (Quebec): Université de Montréal. Vol. 18 / nº 2-3, 2008.

KEROUAC, Jack. **On The Road – Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2004.

KOROL, Claudia. **El Che y los Argentinos.** Buenos Aires: Ediciones Dialéticas, 1988.

LABAKI, Amir e CEREGHINO, Mario J. **Solanas por Solanas.** Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/Memorial da América Latina, 1993.

LADERMAN, David. **Driving Visions – Exploring the Road Movie.** 2ª ed. Austin: University of Texas Press, 2006.

LARA, Fernando. Pesaro, Ano IV – À Procura de uma nova dialéctica. In: SADOUL et al., **Novo Cinema, Cinema Novo.** Traduções de Carlos Araújo, Clara Felgueiras, Jorge Nascimento Fernandes, Manuel Neves, Antônio Pescada e Carlos Porto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

LECOUR, Guzmán M. Carriquiry. **Uma aposta pela América Latina – Memória e destino histórico de um continente.** Tradução de Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **La Presencia y la Ausência – Contribución a la teoría de las representaciones.** Traducción Óscar Barahona y Uxoa Doyhamboure. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LOMILLOS, Miguel Angel. Una poética de la contemporaneidad y del compromiso humano, **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 21. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, jan-fev 2000. p. 135-150.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOVISOLO, Hugo. **Vizinhos Distantes – Universidade e ciência na Argentina e no Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

LUSNICH, Ana Laura (editora). **Civilización y barbarie – En el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

MALDONADO, José Humberto Orduz. **Glauber e Solanas: a construção da imagem fílmica no Novo Cinema Latino-americano. Estudo comparativo entre os filmes "Deus e diabo na terra do sol" e "Los hijos de fierro"**. Dissertação (Mestrado em Integração Latino-americana) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

MARANGHELLO, César. **Breve história del cine argentino.** Buenos Aires: Laester, 2005.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da Sociedade Industrial.** Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. **O Fim da Utopia**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. **Cultura e Sociedade, vol. 1 e 2.** Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MARTIN, Michael T. (Edit.). **New Latin American Cinema. Vol. One/Two.** Detroit: Wayne State University Press, 1997.

MARTINS, India Mara. **A Paisagem no Cinema de Wim Wenders**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas. Campinas, 1998.

MARINO, Alfredo. **Cine Argentino y Latinoamericano – una mirada crítica**. Buenos Aires: Nobuko, 2004.

MASTROPAULO, Vanderlei Henrique. **As Ditaduras Militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina.** Dissertação (Mestrado em Integração Latino-americana) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

MCALLISTER, Elaine. Film as Historical Text: Danton. In: Simons, John D**. Literature and Film in the Historical Dimension.** Gainesville: University of Florida Press, 1994.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). **Cinema brasileiro – um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional.** Brasília: MinC, 1998.

MITRE, Antonio. **O Dilema do Centauro – Ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MITRY, Jean. **Histoire du cinema: art et industrie**. Paris: Editions Universitaires, 1967.

MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (editoras). **Cines al margen – Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo.** Buenos Aires: Libraria, 2007.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: Dossiê: Imagem em moviemtno: O Cinema na História. **História Questões & Debates**. Ano 20, n. 38, janeiro-junho de 2003. Editora UFPR – Curitiba – Paraná. p. 11-42.

MOSER, Walter. "Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion". In: _____. (resp) **Le Road Movie Interculturel – Cinéma. Revue d´études cinématographiques**. Montréal (Quebec): Université de Montréal. Vol. 18 / nº 2-3, 2008.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **A utopia no cinema brasileiro – matrizes, nostalgia, distopias.** São Paulo: CosacNayf, 2006

NEIBURG, Federico. **Os Intelectuais e a Invenção do Peronismo.** Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EdUSP, 1997.

OLIVEIRA, Francisco. Há Vias Abertas para a América Latina? In: BORON, Atilio A. (org). **Nova Hegemonia Mundial: alternatives de mudanca e movimentos sociais.** 1ª ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo – um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato**. Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. **O Labirinto da Solidão**. Tradução de Eliane Zagury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

_____. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri : Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PRADO, Luiz Fernando Silva. **História Contemporânea da América Latina 1930-1960.** 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. (org). **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a.

_____. (org). **Teoria contemporânea do cinema. Documentário e Narratividade ficcional.** Vol. II São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70).** São Paulo: Paz e Terra, 1983.

_____. **Cinema, Televisão e Publicidade – Cultura Popular de Massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

RANGIL, Viviana (editora). **El cine argentino de hoy: Entre el Arte y La Política.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

RICOEUR, Paul. **História e Verdade.** Tradução de F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro : Forense, 1968.

_____.**A Metáfora Viva.** Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: Res, 1983.

_____. **Tempo e Narrativa, vol. I, II e III.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000

ROCHA, Glauber. O Cineasta Tricontinental. In: SADOUL et al. **Novo Cinema, Cinema Novo.** Traduções de Carlos Araújo, Clara Felgueiras, Jorge Nascimento Fernandes, Manuel Neves, Antônio Pescada e Carlos Porto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

ROFMAN, Nora Sack. **Una Puesta en Escena de la Incertidumbre – El Laberinto y su Representación en el Cine Latinoamericano.** Tradução de Beatriz Rajlin. Rosario: UNR Editora, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. **História Contemporânea da Argentina.** Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROSENSTONE, Robert A. History in Images/History in Words: Reflections on The Possibility of Really Putting History onto Film". In: **American Historical Review,** nº 98, 1988.

_____. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia.** Traducción de Sergio Alegre. Barcelona; España: Ariel, 1997.

RUFFINELLI, Jorge. La cámara inquieta de los años noventa, **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 23. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. jul-ago. 2000, p.89-109.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Tradução de Denise Bottman. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. História e mobilidade em Central do Brasil. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema – Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau. **Teoria y Practica de un Cine Junto al Pueblo**. México: Ediciones Siglo Veintiuno,1987.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos – Ensaios sobre dependência cultural.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Nelson Pereira. Neo-realismo na América Latina. **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 34. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, abril-jun 2003.

SANTOS, Marcelo. **O poder norte-americano e a América Lanina no pós-guerra fria**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire d´Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

_____. **Paisagens Imaginárias**. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: EdUSP, 2005.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo – Civilização e barbárie no pampa argentino.** Tradução de Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1996

SATARAIN, Mónica (comp). **Plano Secuencia – 20 películas argentinas para reafirmar la democracia.** Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2004.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system.** Boston: McGraw-Hill, 1981.

SCHWARZ, Bill. Conservatism, nationalism and imperialism. In: DONALD, J.; HALL, S. (orgs) **Politics and Ideology.** Milton Keynes: Open University Press, 1986.

SEIXAS, Jacy A.; BRESCIANI, Maria Stella; BREPOHL, Marion (orgs). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Editora UnB, 2002.

SHAW, Deborah. **Contemporary Latin American Cinema – Breaking into the global market**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SHORT, K.R.M. **Feature Films as Hystory.** Knoxville: The University of Tennessee Press, 1981.

SHUMWAY, Nicolas. **A Invenção da Argentina – História de uma idéia.** Tradução de Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo/Brasília: EdUSP/UnB, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da Silva, HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn**. Identidade e Diferença – A perspectiva dos estudos culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 3ª ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 2004.

SOLANAS, Fernando Ezequiel. (Depoimento). No hay creación sin riesgos, **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 27. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. 2000, p.7-25.

_____. ; GETINO, Octavio. **Cine, Cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1973.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

STAM, Robert. **Teorías del cine – Una introducción**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros – A reflexão francesa sobre a diversidade humana**. Vol1. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VASCONCELO, André Luiz Olzon. **A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra cinematográfia. A análise fílmica de Bye, bye, Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil.** Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2008.

VEAUTE, Adrián. Sesgar el discurso civilizado. Una aproximación a la idea de barbarie en el cine argentino. In: LUSNICH, Ana Laura (editora). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano.** Buenos Aires: Editorial Bilblos, 2005.

VELHO, Gilberto. Memória e identidade. In: **Tempo Brasileiro.** nº. 95, Rio de Janeiro, out.-dez. 1988, p.124-125.

WASSERMAN, Cláudia. **História Contemporânea da América Latina 1900-1930.** 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993

_____ . **O Olhar e a Cena.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003a.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, L. et al (ed.) **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo/Itaú Cultural, 2003b.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ª ed (revista e ampliada). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005a.

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** Vol. I . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b

Artigos de jornais, revistas e catálogos

AUGUSTO, Sérgio. Tão perto e tão longe. In: **Bravo**, maio de 2004. Ano 7, p. 19-21. São Paulo: Ed. Abril.

AZEVEDO, Reinaldo. "O bom selvagem". In: **Bravo**, maio de 2004. Ano 7, p. 21-23. São Paulo: Ed. Abril.

BEIRÃO, Nirlando. O destino ideal. In: **Bravo**, maio de 2004. Ano 7, pp 31-33. São Paulo: Ed. Abril.

COSTA, Jurandir Freire. A vida que levou Ernesto a ser Guevara. **Folha de S. Paulo**. Mais! 4 de abril de 2004, p. 3.

DESIDERATO, Adrián. El general y su laberinto. **La Prensa.** Buenos Aires, 31 de março de 1995, p.8.

FEIMANN, José Pablo. Crónica desde los límites del horror. In: OESTERHELD, Hécto German; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta II**. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004.

FONTANA, Juan Carlos. La película del Tigre. **La Prensa.** Buenos Aires, 10 de janeiro de 1995, p.8-9

GONZÁLEZ, Horacio. Entrevista com Fernando Solanas. Realizada em maio de 1992. Reproduzida no **Catálogo Oficial** do filme *El viaje*.

HOINEFF, Nelson. "A âncora certa". In: **Bravo**, maio de 2004. Ano 7, p 37. São Paulo: Ed. Abril.

JARDIM, Cláudia. O jornalista que viu Che morto. **Brasil de Fato**. São Paulo, 11 a 17 de outubro de 2007, p. 10.

LERER, Diego. Nicolas Sarquís "Quiroga es universal". **Clarín**. Buenos Aires, 17 de fevereiro de 1995.

MARTINEZ, Adolfo C. Facundo Quiroga a partir de una mirada íntima, mística y romántica. **La Nación**, 11 de agosto de 1991, p. 14.

MARTINEZ, Adolfo C. La mítica figura de Facundo llega a las pantallas de los cines y de TV. Buenos Aires, **La Nación**, s/d.

MERIGEAU, Pascal. Uma Odisséia barroca e satírica. **Le Monde**. 16 de outubro de 1993.

MORETTI, Ricardo Angel. Una Confluencia de Factores Recurrentes. Nuevo Cine Argentino...de Nuevo? **Trampas**. Año 1. Nº 6. Octubre 2002. p.9-12. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Argentina.

MUÑOZ, Pablo. Un poco de historia. In: OESTERHELD, Hécto German; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta II**. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004.

O´DONNELL, Mario (Pacho). El secretario lo sabia. ¿Por qué Santos Ortiz, el fiel asistente de quiroga, no evitó una cita con la muerte? **Historia.** s/d, p. 14.

OJEDA, Igor. Os 40 anos sem 'Santo Ernesto de La Higuera. **Brasil de Fato**. São Paulo, 11 a 17 de outubro de 2007, p. 9.

OURIQUES, Nildo. Vem aí a grande Colômbia que Bolívar sonhou. **Caros Amigos Especial**: América Latina Está Viva. Ano XII. Nº 45. Agosto 2008, p. 16-19.

PINTO, Ivonete. Beleza latino-americana". In: **Teorema – Crítica de Cinema**. Porto Alegre, agosto 2004, nº 5, p. 5-9.

POLOSECKI, Fabián. El viaje continua. **SUR.** Buenos Aires, 22.11.1980.

QUIROGA, Osvaldo. Un viaje donde abundan los apuntes superfluos. **El Cronista**. 30 de março de 1992.

RANGEL, Tereza. Solanas chega a SP para rodar *El Viaje*. **Folha de S. Paulo,** 28 de novembro de 1990.

RIBEIRO, Renato Janine. Fé e Sacrifício. In: **Bravo**, maio de 2004. Ano 7, pp 34-36. São Paulo: Ed. Abril.

SAFATLE, Vladimir. Um novo realismo. **Folha de S. Paulo**. Mais! São Paulo, 29 de setembro de 2002, p. 4-6.

STRECKER, Marcos. Dois cineastas on the road. **Folha de S. Paulo**. Mais! 26 de novembro de 2006, p. 4.

Revistas Digitais, artigos da internet e *websites*

ARANTES, Silvana. "Walter Salles conclui filme sobre Che Guevara na América do Sul". **Folha de S. Paulo**. 27.12.2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29680.shtml>. Acesso em 30.01.2006.

ARANTES, Silvana. Diários de Motocicleta, sobre a juventude de Che, estréia hoje. **Folha *On Line*.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml> Acesso em 07.05.2004

BORGES, Jorge Luiz. **La Tentación**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6894572/Borges-Jorge-Luis-El-oro-de-los-tigres>. Acesso em 22.03.2008.

BUTCHER, Pedro. Festivais de Cinema são território de resistência. **Folha de S. Paulo**. 21 de maio de 2007. Reproduzido por Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. Disponível em < http://www.fndc.com.br/internas.php?p=noticias&cont_key=156737> . Acesso em 06.06.2008.

CENTRAL DO BRASIL. ***Website* oficial.** <http://www.centraldobrasil.com.br>. Acesso em 20.03.2006

CENTRO DE ESTUDIOS CHE GUEVARA. <http://www.centroche.co.cu/cche/> . Acesso em 30.05.2007.

COSTA, Jurandir Freire. Um filme contra o Brasil indiferente. **Folha de S. Paulo**, Mais! 29 de março de 1998, p. 5-8. Disponível em: <http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/pelo_autor/central_do_brasil.html>. Acesso em 24.05.07

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. ***Website* oficial**. <http://filmes.net/diariosdemotocicleta/html>. Acesso em 30.05.2005

JAKOBSKIND. Mário Augusto. Pino Solanas, um cidadão latino-americano. **Brasil de Fato**. Edição de 11.10.07. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/pino-solanas-um-cidadao-latino-americano>. Acesso em 20.01.2008

JITRIK, Noé. Autobiografías, memorias, diarios insomnes y oníricos sobre la crítica. Buenos Aires, 31.08.1994. Disponível em: <http://www.literatura.org/Jitrik/njT3b.html>. Acesso em: 12.11.2007.

_____. Muerte y resurrección de Facundo. In: **Abanico – Revista de letras de la Biblioteca Nacional**, noviembre de 2006. Disponível em: <http://www.abanico.org.ar/2006/11/jitrik.htm>. Acesso em 12.11.2007.

LUZ, Inês Pereira. **O Gênero no Cinema Brasileiro da Retomada**. Disponível em: <http://www.pluricom.com.br/forum/o-genero-no-cinema-brasileiro-da-retomada>.Acesso em 20.12.2008.

LUX, André. Humanizando o mito. **Carta Maior**. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=14615&editoria_id=12 >. Acesso em 30.04.2007

MARÍN, Mar. Cidade natal de Che Guevara lembra os 80 anos do seu nascimento**. Folha *On Line*.** Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/.../ult94u412498.shtml> Acesso em 14.06.2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Argentina). **Rede de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural** - **Catálogo Acceder**. Buenos Aires. Gobierno de la Ciudad. Disponível em: <http://www.acceder.gov.ar> Acesso em 25.05.2007; 30.05.2007; 18.01.2008; 31.03.2009.

MOURA, Hudson. **Walter Salles – 1956 -...** Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/walter_salles.htm> . Acesso em 31.05.2008

PAIVA, Samuel. **Dimensões Transculturais do Gênero Audiovisual – Argumentos para um a pesquisa sobre o filme de estrada.** Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, do XVII Encontro do Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=&ordem=2&grupo1=9D&grupo2=11&encontro=&tag=&ano=&mes=&pchave=&git=&pg=18> . Acesso em 20.04.2009.

PASSONI, Moara; CENCIG, Javier. Fernado Solanas: entre as terras e as nuvens, o sonho. In: **Le Monde Diplomatique**, 27.07.2008. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2008-07,a2527> . Acesso em 30.07.2008

SALGADO, Lucas. **Entrevista com Walter Salles.** Disponível em: < http://www.cinemacafri.com/reportagem_corpo.jsp?id=25>. Acesso em 20.03.2006.

SALLES.Walter **Notas do Diretor.** Disponível em: <http://filmes.net/diariosdemotocicleta/html/directorsStatement.html>.Acesso em 30.05.2005.

_____. Walter Salles: Anotações sobre road movies**.** Artigo escrito para o **New York Times Syndicate** em 19.11.2007. Disponível em: **<**http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/11/19/road_movie.jhtm>. Acesso em 20.11.2007.

SOLANAS, Fernando "Pino". ***Website* oficial do cineasta**. Disponível em: <http://www.pinosolanas.com/>. Acessos em: 12.07.2006; 30.12.2007; 28.04.2008 e 12.07.2009.

TAL, Tzvi. **Del cine-guerrilla a lo "grotético" - La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje**. Disponível em: <http://www.lapatriagrande.com.ar/lahoradelos.htm>. Acesso em 20.10.2008.

TIN, Emerson. **Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf>. Acesso em 24.01.2009.

VALENTE, Eduardo. **Meus sonhos foram todos vendidos (Tão barato que eu nem acredito**). Disponível em: <www.contracampo.com.br/63/olgachecazuza.htm>. Acesso em 10.02.09.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **A Canção das Mídias: História e memória do disco através de um gênero musical**. Artigo apresentado no 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. GT 2 – História da Mídia Sonora. Disponível em: <www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/.../a%20can%E7ao%20das%20midias.doc>. Acesso em 26.02.08.

VALVERDE, Maria de Fátima. **A carta, um gênero ficcional ou funcional?** Comunicação apresentada ao IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Maio de 2001. Universidade de Évora. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20CARTA_UM%20GENERO%20FICCIONAL%20OU%20FUNCIONAL.pdf> . Acesso em 24.01.2009.

ZILLY, Berthold. A barbárie, de *Facundo* a *Os sertões*. In: **Acessa.com- mais Comunicação**. Disponível em: < http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=53>. Acesso em 16.11.2008.

Filmes

Alice in den Städten (*Alice nas cidades*). Alemanha, 1973. Direção de Wim Wenders, p/b, 110 min.
Carlota Joaquina, Princesa do Brazil. Brasil, 1995. Direção de Carla Camurati, cor, 100 min.
Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasil, 1963. Direção de Glauber Rocha, p/b, 125 min.
El hombre del subsuelo. Argentina, 1981. Direção de Nicolás Sarquís.
Easy Rider (*Sem destino*). EUA, 1969. Direção de Dennis Hoper, cor, 95 min.
Ernesto Che Guevara. Hombre, Compañero, amigo. Itália/Cuba, 1996. Direção de Roberto Massari, cor e p/b.105 min, documentário.
Facundo Quiroga – El caudillo y su leyenda. Argentina, s/d. Direção de Javier Salaberry, cor e p/b, 75 min, documentário.
Im Lauf der Zeit (*No decorrer do tempo*). Alemanha, 1976. Direção de Wim Wenders, p/b, 176 min.
Yo mate a Facundo. Argentina, 1975. Direção de Hugo del Carril, s/d, cor, 90 min.
Krajcberg: o poeta dos vestígios - Brasil, 1987. Direção de Walter Salles, p/b, 45 min, documentário.
La hora de los hornos. Argentina, 1968. Direção de Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, p/b, 255 min, documentário
La Próxima Estación – Reconstruir el tren para todos. Argentina, 2008. Direção de Fernando Pino Solanas, cor e p/b, 115 min, documentário.
Los hijos de Fierro. Argentina, 1975. Direção de Fernando Pino Solanas, p/b, 135 min.
Memoria del Saqueo. Argentina, 2002-2003. Direção de Fernando Pino Solanas, cor, 120 min, documentário.
Paris, Texas (*Paris, Texas*) - Alemanha/França/EUA. Direção de Wim Wenders, cor, 150 min.
Primeiro Dia, O - Brasil, 1999. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, cor, 76 min.
Personal Che. Colômbia, 2007. Direção de Douglas Duarte e Adriana Mariño, cor, 87 min, documentário.
Stand der Dinge, Der (*Estado das Coisas, O*) - Alemanha, 1982. Direção de Wim Wenders, p/b, 124 min.
Socorro Nobre. Brasil, 1995. Direção de Walter Salles, p/b, 23 min, documentário.
Sur. Fernando Pino Solanas. Argentina/França, 1988, cor, 115 min.
Tangos, el exilio de Gardel. Argentina/França, 1985. Direção de Fernando Pino Solanas, cor, 119 min.
Terra Estrangeira – Brasil/Portugal, 1995. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, p/b, 110 min.
Thelma and Louise (*Thelma e Louise*). EUA, 1991. Direção de Ridley Scott, cor, 130 min.

APÊNDICES

Fichas técnicas dos filmes analisados

a) Diários de Motocicleta

Título Original: The Motorcycle Diaries
Tempo de Duração: 128 minutos
Ano de Lançamento: 2004
Realização: FilmFour
Direção: Walter Salles
Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado
Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff
Produtor Executivo: Robert Redford, Paul Webster e Rebecca Yeldham
Supervisor Artístico: Gianni Minà
Diretor de Fotografia: Eric Gautier
Desenho de Produção: Carlos Conti
Montagem: Daniel Rezende
Direção de Arte: Laurent Ott
Técnico de Som: Jean-Claude Brisson
Figurino: Beatriz de Benedetto e Marisa Urruti

Elenco
Gael García Bernal (Ernesto Guevara)
Rodrigo de la Serna (Alberto Granado)
Susana Lanteri (Tia Rosana)
Mía Maestro (Chichina Ferreyra)
Mercedes Morán (Celia de la Serna)
Jean Pierre Nohen (Ernesto Guevara Lynch)
Gustavo Pastorini (Passageiro)
Jaime Azócar
Ulises Dumont
Facundo Espinosa

b) A viagem – A aventura de ser jovem

Título Original: El Viaje – la aventura de ser joven
Tempo de Duração: 128 minutos
Ano de Lançamento: 1992
Direção: Fernando Ezequiel Solanas
Roteiro: Fernando Ezequiel Solanas
Produtor: Envar El Kadri
Produção Executiva na França: Djamila Olivesi
Produção Executiva no Brasil: Assunção Hernandes
Produção Executiva no México: Grazia Rade
Produção Executiva no Peru: Luis Figueroa e Jorge Vignati

Coordenador Geral de Produção: Settimio Presutto
Diretor de Fotografia: Felix Monti
Câmera: ***Roberto H. Mateo***
Direção de Arte e Cenografia: Fernando Ezequiel Solanas
Comics: Alberto Breccia
Montagem: Alberto Borello e Jacqueline Meppiel
Música: Egberto Gismonti**,** Astor Piazzolla e Fernando Ezequiel Solanas
Assistente de Direção: Horacio Guisado.

Elenco
Walter Quiroz (Martín Nunca)
Kike Mendive (Américo Inconcluso)
Fito Paez (Pablo)
Eduardo Rojo (Professor Garrido)
Dominique Sanda (Helena, mãe de Martín)
Atilio Veronelli (Presidente Rana)
Soledad Alfaro (Vidala)
Cristina Becerra (Violeta)
Marc Berman (Nicolás Nunca)
Chiquinho Brandão (Pastor)
Franklin Caicedo (Alguien Boga)
Carlos Carella (Tito, el Esperanzador)
Angela Correa (Janaína)
Liliana Flores (Wayta)
Juana Hidalgo (Amalia Nunca)
Justo Martinez (Faustino)
Francisco Napoli (Raúl, padrasto de Martín)

c) Central do Brasil

Título Original: Central do Brasil
Tempo de Duração: 112 minutos
Ano de Lançamento: 1998
Direção: Walter Salles
Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein (baseado em idéia original de W.Salles)
Produção: Elisa Tolomelli
Direção de Produção: Marcelo Torres e Afonso Coaracy
Diretor de Fotografia: Walter Carvalho
Direção de Arte: ***Cassio Amarante e Carla Caffé***
Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda
Trilha Sonora: Antonio Pinto e Jaques Morelenbaum
Figurino: Cristina Camargo
Técnico de Som: Jean-Claude Brisson
Coordenação de Produção: Beto Bruno
Produção de Frente: Selma Santos
Platô: Leonardo Oest
Maquiagem: Antoine Garabedian
Produção de Objetos: Mônica Costa

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

d) Facundo, a sombra do tigre

Título Original: Facundo, la sombra del tigre
Tempo de Duração: 200 minutos
Ano de Lançamento: 1995
Realização: Fuara
Direção: Nicolás Sarquís
Assistente de Direção: Felipe Lopez e Leonardo Calderon
Roteiro: Nicolás Sarquís, com a colaboração de José Pablo Feinmann, Eduardo Sheuer, Eduardo Saglul e Daniel Moyano.
Produção: Sebastián Sarquis e Hector Nosetto
Diretor de Fotografia: Jorge Ruiz, José Trela e Luis Vechione
Câmera: Heber Latour, Jorge Ruiz e José Trela
Música: Martin Bianchedi
Coplas: Ramón Navarro (Canta: Suna Rocha)
Montagem: Nicolás Sarquís
Cenografia e Figurino: Maria Aransaez

Elenco

Lito Cruz (Juan Facundo Quiroga)
Norma Aleandro (Encarnación Ezcurra)
Victor Manso (Santos Ortiz)
Claudio García Satur (Juan Manuel de Rosas)
Andrea Politti (Severa Villafañe)
Dora Baret (Dolores Fernández)
Martín Admejián (Santos Pérez)
Oscar Ferrigno (Juan Bautista Alberdi)
Juan Carlos Puppo (Barbeiro)
Suna Rocha (Violeta, a cantora)
Miguel Dedovich (Reinafé)

ANEXOS

ANEXO 1

Poema de Jorge Luis Borges: El General Quiroga va en coche al muere (in **Luna de enfrente**). Disponível em: <http://ia301536.us.archive.org/0/items/ElGeneralQuirogaVaEnCocheAlMuere/01-elGeneralQuirogaVaEnCocheAlMuere..mp3>

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.
El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.
Junto a los postillones jineteaba un moreno.
Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
El general Quiroga quiso entrar en la sombra
llevando seis o siete degollados de escolta.
Esa cordobesada bochinchera y ladina
(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estaca pampa bien metida en la pampa.
Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?
Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.
Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenos iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

ANEXOS

ANEXO 2
Poema de Jorge Luis Borges: La tentación (in: **El oro de los tigres**)
Disponível em: < http://us.geocities.com/gudea2001/Ricardo/Borges4.htm>

El general Quiroga va a su entierro;
Lo invita el mercenario Santos Pérez
Y sobre Santos Pérez está Rosas,
La recóndita araña de Palermo.
Rosas, a fuer de buen cobarde, sabe
Que no hay entre los hombres uno solo
Más vulnerable y frágil que el valiente.
Juan Facundo Quiroga es temerario
Hasta la insensatez. El hecho puede
Merecer el examen de su odio.
Ha resuelto matarlo. Piensa y duda.
Al fin da con el arma que buscaba.
Será la sed y el hambre del peligro.
Quiroga parte al Norte. El mismo Rosas
Le advierte, casi al pie de la galera,
Que circula rumores de que López
Premedita su muerte. Le aconseja
No acometer la osada travesía
Sin una escolta. Él mismo se la ofrece.
Facundo ha sonreído. No precisa
Laderos. Él se basta. La crujiente
Galera deja atrás las poblaciones.
Leguas de larga lluvia la entorpecen.
Neblina y lodo y las crecidas aguas.
Al fin avistan Córdoba. Los miran
Como si fueran sus fantasmas. Todos
Los daban ya por muertos. Antenoche
Córdoba entera ha visto a Santos Pérez
Distribuir las espadas. La partida

Es de treinta jinetes de la sierra.
Nunca se ha urdido un crimen de manera
Más descarada, escribirá Sarmiento.
Juan Facundo Quiroga no se inmuta.
Sigue al Norte. En Santiago del Estero
Se da a los naipes y a su hermoso riesgo.
Entre el ocaso y la alborada pierde
O gana centenares de onzas de oro.
Arrecian las alarmas. Bruscamente
Resuelven regresar y da la orden.
Por esos descampados y esos montes
Retoman los caminos del peligro.
En un sitio llamado el Ojo de Agua
El maestro de posta le revela
Que por ahí ha pasado la partida
Que tiene por misión asesinarlo
Y que lo espera en un lugar que nombra.
Nadie debe escapar. Tal es la orden.
Así lo ha declarado Santos Pérez,
El capitán. Facundo no se arredra.
No ha nacido aún el hombre que se atreva
A matar a Quiroga, le responde.
Los otros palidecen y se callan.
Sobreviene la noche, en la que sólo
Duerme el fatal, el fuerte, que confía
En sus oscuros dioses. Amanece.
No volverán a ver otra mañana.
¿A qué concluir la historia que ya ha sido
Contada para siempre? La galera
Toma el camino de Barranca Yaco.

ANEXOS

ANEXO 3
Mapa da Argentina. Disponível em:
<http://images.google.com.ar/imgres?imgurl=http://tierra.free-people.net/paises/img/pais_argentina2.gif>

ANEXOS

ANEXO 4

Mapa da viagem original de Ernesto e Alberto. (Fonte: **Diários de Motocicleta – Notas de un viaje por América Latina.** Ver Bibliografia)

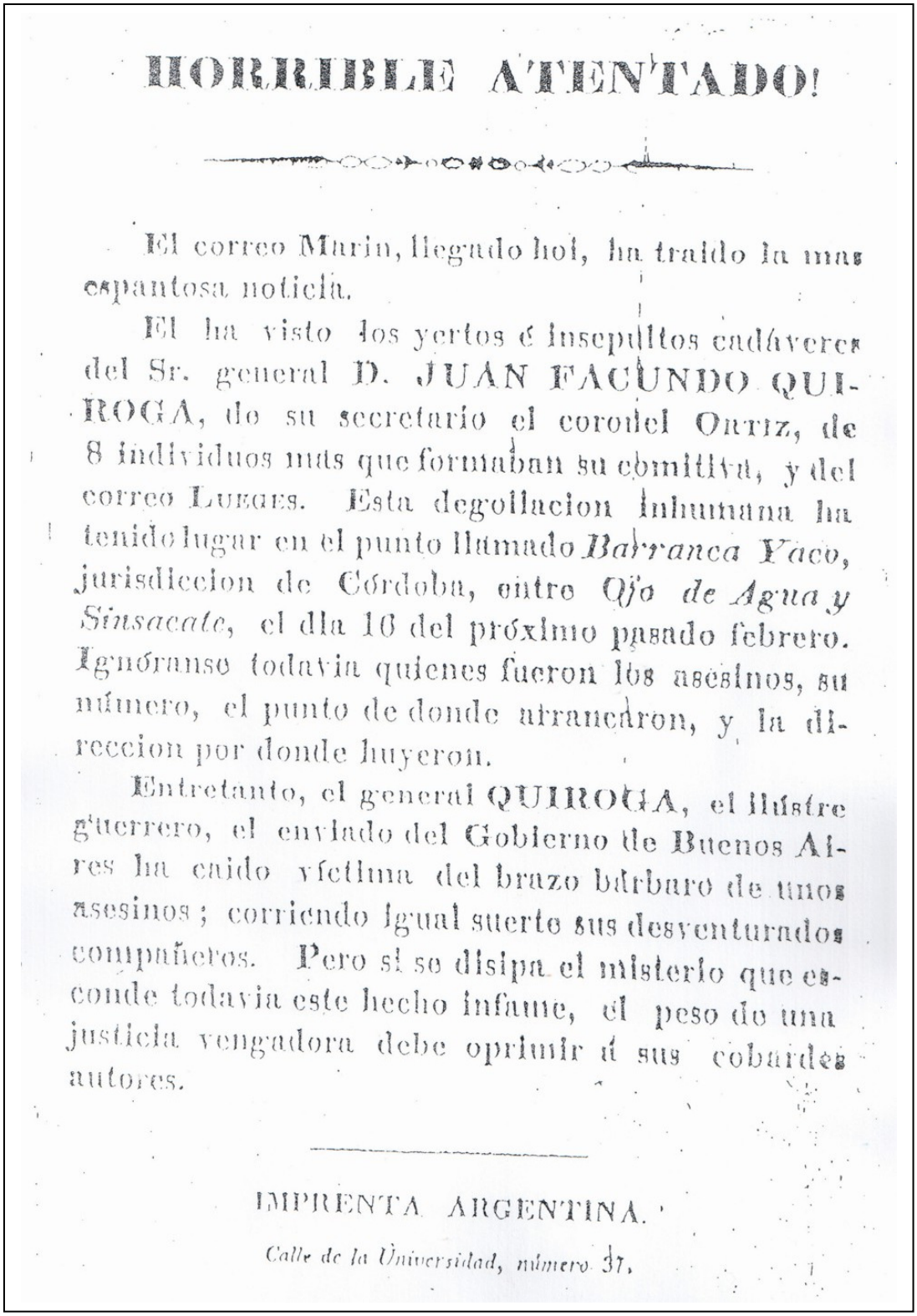
ANEXOS

ANEXO 5
Página de abertura de El Eternauta II (ver Bibliografia)

ANEXOS

ANEXO 6

Notícia da morte do General Facundo Quiroga. (Fonte: Centro de documentación y Biblioteca del Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken"



HORRIBLE ATENTADO!

El correo Marin, llegado hoi, ha traido la mas espantosa noticia.

El ha visto los yertos é insepultos cadáveres del Sr. general D. JUAN FACUNDO QUIROGA, de su secretario el coronel Ortiz, de 8 individuos mas que formaban su comitiva, y del correo Lugares. Esta degollacion inhumana ha tenido lugar en el punto llamado *Barranca Yaco*, jurisdiccion de Córdoba, entre *Ojo de Agua y Sinsacate*, el dia 16 del próximo pasado febrero. Ignóranse todavia quienes fueron los asesinos, su número, el punto de donde atrancaron, y la direccion por donde huyeron.

Entretanto, el general QUIROGA, el ilustre guerrero, el enviado del Gobierno de Buenos Aires ha caido víctima del brazo bárbaro de unos asesinos; corriendo igual suerte sus desventurados compañeros. Pero si se disipa el misterio que esconde todavia este hecho infame, el peso de una justicia vengadora debe oprimir á sus cobardes autores.

IMPRENTA ARGENTINA.

Calle de la Universidad, número 37.