

## DA ALEGORIA CONTINENTAL ÀS JORNADAS INTERIORES: O ROAD MOVIE LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Angela Prysthon<sup>1</sup>

Assim como a literatura de viagem está geralmente associada à expansão do colonialismo europeu, o road movie é normalmente definido como um gênero cinematográfico norte-americano por excelência - aquele ao qual pertencem *Easy Rider*, *Thelma and Louise*, *Lost Highway*, só para mencionar alguns dos mais emblemáticos. O propósito deste artigo é comparar algumas apropriações deste gênero na América Latina. Algumas que exacerbam o caráter alegórico das viagens pelo continente (como *El Viaje* (1992) de Pino Solanas, *Guantanamera* (1996) de Tomás Gutierrez Alea e *Diários de Motocicleta* (2003) de Walter Salles), outras que buscam através de um maior intimismo revelar as singularidades dos seus personagens viajantes, como *Terra Estrangeira* (1993) de Walter Salles Jr. e alguns filmes dos anos 2000 que optam por esse segundo registro: *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón e *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín.

O cinema latino-americano contemporâneo, a partir desses e de outros filmes de viagens, tem apresentado uma representação espacial, que não apenas redefine e reelabora o problema da nação e dos mitos de localização, mas também subverte a própria idéia de "latino-americanidade". Serão discutidos, em cada um dos filmes selecionados, as relações entre o deslocamento e a afirmação de uma diferença cultural e as estratégias de auto-representação latino-americanas no cinema.

Pretende-se estabelecer conexões entre a noção de identidade latino-americana e os percursos realizados pelos personagens do filmes analisados, traçando uma espécie de mapa imaginário da re-

<sup>1</sup>Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE.

gião. Um mapa que inclui as geleiras da Terra do Fogo, a Patagônia, os pampas em época de inundação, metrópoles como Buenos Aires, São Paulo e a Cidade do México, a decadência urbana de Cuba, o deserto chileno de Atacama, Macchu Picchu, praias desertas e pequenas vilarejos. Um mapa no qual as diferenças entre centro e periferia não estão muito claras, onde a Europa (Lisboa, mais exatamente) aparece como a fronteira sempre presente, quase servindo como lembrete permanente dos laços com o lugar de origem.

O primeiro dos filmes selecionados para a comparação, *El Viaje*, de Pino Solanas, mostra o trajeto de Martín, que sai da Terra do Fogo, onde mora com sua mãe e padrasto, empreendendo uma longa viagem por todo o continente em busca do seu pai. Em tom de sátira, *El Viaje* tematizou as carências e sonhos latino-americanos, emblematizados na figura de Martín. Solanas comenta mais diretamente a realidade argentina (de maneira especialmente crítica ao governo Menem) através de pequenas alegorias que se mesclam à história do rapaz em busca de seu passado. Num périplo carregado de metáforas, Martín vai do sul ao norte, da Terra do Fogo a Oaxaca, no México.

*Terra Estrangeira*, de Walter Salles, sem ser inteiramente um *road movie*, como *El Viaje*, também se refere à devastação política da primeira metade dos anos 90 na região, dessa vez com relação ao Brasil de Fernando Collor. *Terra Estrangeira* conta a história de Paco, um estudante de 21 anos cujo projeto de vida é totalmente alterado pelo Plano Collor e resolve se auto-exilar em Portugal. Lá, conhece uma garçonne brasileira que vive com um contrabandista. O filme apresenta a busca de raízes perdidas pelos dois errantes, misturando a história real do Brasil com ficção típica de um filme policial.

Quicá o filme mais inusitado dessa seleção, *Guantanamo*, de Tomás Gutiérrez Alea, pontua o trajeto de um cadáver (o de uma cantora, Yoyita, que volta de Havana à sua cidade natal depois de 50 anos, para morrer ao lado do seu amor de infância). As dificuldades vão aumentando à medida que a gasolina escasseia e cômicos incidentes dificultam o traslado do corpo até a capital. O filme, além da óbvia conotação política de crítica à burocracia cubana, também vai mostrando o romance entre um caminhoneiro don Juan e uma professora universitária infeliz no casamento.

*Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, revela dois jovens de classe média alta mexicana embarcando numa viagem impulsiva com uma mulher mais velha (a esposa de um primo de um dos rapazes). Tenoch e Julio conhecem Luísa num casamento da alta sociedade mexicana. Tentando impressioná-la, eles comentam sobre os planos de viajar para uma praia secreta e paradisíaca, Boca

del Cielo. Para escapar de problemas pessoais, Luísa aceita o convite e logo os três saem em busca de um destino fictício. O filme oscila entre a educação sentimental de Julio e Tenoch e a inclinação documental, que inclui imagens contrastantes de dois Méxicos bem diferentes. Tudo comentado por um narrador que apresenta secamente as conexões entre essas imagens e a narrativa dos três protagonistas.

Em *Diários de motocicleta*, de Walter Salles, Che Guevara é um jovem estudante de Medicina que, em 1952, decide viajar pela América do Sul com seu amigo Alberto Granado. A viagem é realizada em uma velha moto, que acaba quebrando definitivamente após oito meses. Eles então seguem viagem através de caronas e caminhadas. Na selva peruana, a dupla conhece uma colônia de leprosos. A viagem termina na Venezuela, de onde Ernesto retorna à Argentina.

*Histórias Mínimas*, de Carlos Sorín, conta três histórias diferentes, mas que se entrelaçam algumas vezes. São três vidas que se esbarram num objetivo comum: chegar à cidade de San Julián, na Patagônia. Don Justo é um senhor quase cego que descobre que o seu cachorro de estimação, desaparecido há três anos, fôra visto nos arredores da tal cidade. Roberto é um vendedor que encomenda um bolo para comemorar o aniversário do filho de uma cliente de San Julián, por quem está interessado. María Flores é moradora de um povoado que, ao ser sorteada para participar de um programa de TV, fica em dúvida se recebe o prêmio ou deixa sua casa.

A partir especialmente de suas opções narrativas, o cinema latino-americano parece, assim como a maioria das manifestações artísticas desde o final da década de oitenta, querer dar conta da natureza nômade mais acentuada do contemporâneo. Pois, se as viagens e as experiências cosmopolitas sempre fizeram parte da experiência humana, no contemporâneo, elas se tornam uma expressiva marca da modernidade (ou pós-modernidade). James Clifford argumenta que:

"practices of displacement might emerge as constitutive of cultural meanings rather than as their simple transfer or extension." (CLIFFORD, 1997, 3) (práticas de deslocamento emergiriam como constitutivas do significado cultural ao invés de mera transferência ou extensão).

Especialmente a partir de Deleuze e Guattari que as metáforas mais repetidas, que as expressões mais recorrentes para se descrever o contemporâneo estão ligadas a uma percepção espaço-temporal do deslocamento: sensação de dissolução de fronteiras, o crescente apagamento das margens, desterritorialização progressiva, constantes reterritorializações. E parece-me que o cinema tem buscado refletir efetivamente sobre esses processos. O *road movie* aparece então

como o veículo ideal para a representação desses sintomas do nosso tempo. Tanto a literatura de viagem, como o *road movie*, em si, não constituem gêneros fechados, mas uma espécie de recorte temático que pode estar presente nos mais diversos gêneros. Entretanto, é possível desenhar, especialmente no caso do *road movie*, algumas continuidades, alguns traços característicos que apontam para a cristalização de um gênero *road movie*, no qual o deslocamento dos personagens serviria simultaneamente como tentativa de escapar do mundo onde vivem e de desenhar novos mapas, de prescrever novas rotas, de descobrir novos territórios.

Homi Bhabha, logo na introdução de "O Local da Cultura" (1998,19), afirma que o tropo dos nossos tempos é colocar a questão da cultura na esfera do além, onde estaríamos vivendo "nas fronteiras do 'presente', para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo 'pós'". A esfera do além não indica uma superação do passado ou uma escada rumo ao futuro, mas um lugar e um momento de trânsito, um processo contínuo. Nesse sentido, teríamos, além da dimensão temporal, uma dimensão espacial que sugere movimento, que sugere constantes deslocamentos. Assim, o conceito de entrelugar vai ser particularmente relevante para entender o que acontece com a contemporaneidade periférica (no nosso caso o cinema latino-americano que tematiza os deslocamentos pela periferia, no caso de *El Viaje* mostrando até os percursos pela periferia da periferia).

As primeiras imagens de *El Viaje* já dimensionam e realçam a condição periférica da América Latina: primeiro alternando planos de um jovem olhando por uma janela a paisagem gelada de Ushuaia (capital da Terra do Fogo) e cenas documentais da demolição do Albergue Warnes (grande hospital de Buenos Aires que tinha se tornado uma espécie de mega cortiço ao longo da década de 70), Solanas apresenta o primeiro dos três capítulos da jornada de Martín Nunca, intitulado secamente "En el culo del mundo". Nele, Martín já anuncia o seu desejo de "cruzar a América Latina" para encontrar seu pai. Nesta parte do filme, prevalecem as imagens escuras, os negros e frios corredores do "Colegio Nacional Modelo". Martín mora com sua mãe e seu padrasto e decide partir após a sua namorada anunciar ter feito um aborto. O filme intercala o *voice over* do protagonista, as narrativas do pai (Nicolas Nunca) contadas em quadrinhos épicos e as aventuras de Martín apresentadas em registro alegórico. O segundo episódio chama-se "Hacia Buenos Aires" e mostra Martín cruzando uma Argentina quase que totalmente depauperada, vendida e literalmente alagada, como resultado dos desmandos do presidente, Dr. Rana (numa nada sutil alusão a Menem). A última e mais longa parte de *El Viaje* é "A través de Indo

América", na qual Martín percorre Bolívia, Peru, Brasil, Venezuela e Colômbia até chegar ao México, onde termina o seu trajeto, sem, contudo, encontrar realmente o pai. O final do filme revela a ânsia utópica por parte de Solanas ao retratar o encontro com o pai como uma impossibilidade que só pode ser resolvida num plano de fantasia: Nicolás aparece como em sonho para Martín oferecendo a possibilidade de viajar juntos numa "serpiente plumada", numa clara alusão ao mito de Quetzalcoátl.

A América Latina se configura nesse filme como um entrelugar nos mais variados sentidos, especialmente no que diz respeito às tensões políticas vividas em todos os países que a formam. Como sugere o nome de um dos seus muitos personagens alegóricos, Américo Inconcluso. Fredric Jameson viu nesse filme uma espécie de antídoto ao pós-modernismo americano, por ser construído a partir de alegorias políticas e oferecer a possibilidade da narrativa fílmica recobrar sua força de discurso político, mesmo com uma disposição muitas vezes excessivamente heterogênea e uma mistura de registros ocasionalmente desordenada:

"A forma descontínua nos lembra o conceito antigo de Eisenstein da montagem de atrações, que ele tomou do circo da mesma maneira que outros o haviam reinventado a partir do *music hall* - uma referência pós-brechtiana no cinema poderia ser *O Lucky Man!*, de Lindsay Anderson, se ele tivesse um pouco do espírito ativista e profético de Solanas. Mas a ligação de episódios heterogêneos, possibilitada por um enfoque político sistemático da subordinação dos regimes latino-americanos aos Estados Unidos e ao FMI, tem também a vantagem de conferir aos episódios cômicos - Buenos Aires transformada em enorme esgoto externo, Brasília tomando-se um pesadelo de restrições burocráticas carregadas como se fossem um cinto de castidade econômico - uma grandiosidade que apaga qualquer distinção entre o cômico e o sublime." (JAMESON, 1994, 140-1)

Essa grandiosidade também está, de certo modo, presente em *Terra estrangeira*, de Walter Salles. Só que nesse filme, há uma afirmação do periférico em relação ao central muito mais direta do que em *El Viaje*. O segundo filme da nossa seleção e o segundo recorte temático deste artigo compreendem os entrecruzamentos, choques e resultados do binário centro e periferia numa época onde esse binário aparentemente estaria superado. Pois, muito embora a idéia de periferia sugira uma centralidade já proclamada obsoleta, ao mesmo tempo é precisamente a cultura periférica que emerge no contemporâneo como o instrumento principal de desestabilização do centro. A partir da delimitação desse espaço/tempo-múltiplo do entrelugar, fica claro que uma vertente importante no discurso da teoria crítica da cultura tem sido a tematização do descentramento identitário ocorrido na pós-modernidade, e que esse discurso transborda da academia para a cultura, para o cinema.

"Ainda que sob a forma de ficção, *Terra Estrangeira* propõe uma reflexão sobre o Brasil deslocando - geograficamente - parte da narrativa para outro continente. Portugal testemunha, no filme, o trânsito de personagens em fuga. De personagens que articulam suas periféricas identidades numa frenética, e claramente diaspórica, negociação cultural." (FREIRE, 2004, 15)

O registro político também aparece no filme de Walter Salles, sem, todavia, sobrepor-se à forte dicção intimista do seu formato. O foco da narrativa está nos dois personagens principais, Alex e Paco, e nas suas histórias de errância e deslocamento (nos mais diversos sentidos e não apenas no geográfico). Então, é evidente o cuidado com a direção de atores e com a representação visual das diásporas e das nostalgias desses personagens. A própria fotografia em preto e branco da película contribui para ressaltar o senso de inadequação, de falta de pertencimento dos personagens principais e também dos secundários (especialmente se pensarmos nos africanos em Lisboa). Janaína Freire, na sua dissertação de mestrado sobre o filme, chama a atenção para um pequeno paradoxo em *Terra Estrangeira*, contudo:

"Embora o fio condutor do filme, do ponto de vista temático, seja a abordagem de uma ausência de referenciais, de identidade, de estreitas relações com sociedades e culturas "originais", no Brasil ou em Portugal, há que se notar a presença de fortes imagens destes dois países na obra." (FREIRE, 19)

O contraste dessas imagens desses dois países demonstra o mútuo fascínio e as evidentes tensões (e contradições) entre centro e periferia. As duas cidades do filme, São Paulo e Lisboa, aparecem como exemplos bem acabados das relações geo-político-culturais bem mais complexas no contemporâneo. Relações estas que vêm redefinindo o próprio conceito de cosmopolitismo. Assim, se o cosmopolitismo moderno é essencialmente centrípeto, a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das grandes metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações. O que antes era quase um sistema de oposições - campo/cidade; provinciano/cosmopolita; bárbarie/civilização; caos/ordem, torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros. É curioso atentar que é especialmente a cidade que se apresenta como o território intersticial onde se encadeiam, intercalam-se e se confrontam tais oposições (SHIEL, FIZTMAURICE, 2001). Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade (periférica ou central) passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos (caso tanto de São Paulo, como de Lisboa nesse filme).

Os trechos finais de *Terra estrangeira* mostram Alex e Paco tentando fugir de Igor (o traficante de pedras preciosas) e chegar a San Sebastián, na Espanha, assumindo um caráter de *road movie* propri-

amente dito a partir daí. Das cenas na praia com os belos planos dos amantes em fuga e do navio encalhado na praia à irrupção da fronteira entre Portugal e Espanha, passando pela lanchonete da estrada onde Alex canta Vapor Barato e eles terminam por reencontrar Igor, tudo remete a San Sebastián. A cidade se projeta como o lugar da utopia irrealizada da mãe de Paco. Utopia que o filho também não consegue alcançar. De todas as formas, os deslocamentos nesse filme só parecem afirmar os constantes e simultâneos apagamentos e reinscrições das diferenças culturais entre latino-americanos e europeus, entre brasileiros e portugueses, entre exilados e cosmopolitas.

A terceira temática proposta por esse texto vai distanciar um pouco do entrelugar para se concentrar mais nas dimensões sócio-políticas do deslocamento em um país como Cuba. *Guantanamera* sublinha a condição periférica dos cubanos (por assim dizer, uma espécie de periferia da periferia da periferia) ao multiplicar os 910 quilômetros que separam Guantânamo de Havana pelas dificuldades na estrada, problemas mecânicos, escassez de combustível e principalmente pela burocracia que empanca não apenas as atividades rotineiras dos cidadãos, como também as relações pessoais.

Com um estilo narrativo que remete à telenovela brasileira e alguns toques de realismo mágico, *Guantanamera*, dos quatro filmes trabalhados aqui talvez seja o mais estritamente associado à estrutura de *road movie*. Em 1995, Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío dirigiram o filme (último de Alea, que faleceu em 1996) que tem como tema recorrente a canção de mesmo nome, com os versos adaptados para narrar a história.

*Guantanamera* combina em sua trama romance e crítica ao sistema cubano. No reencontro com Candido - o grande amor que fora deixado para trás, embora nunca esquecido -, a cantora Yoyita falece e aí começa a saga do seu funeral que parte da cidade de Guantânamo em direção à capital de Cuba, Havana. Adolfo, marido de Georgina, sobrinha de Yoyita, trabalha para o governo cubano e encontra na morte de Yoyita uma excelente oportunidade para comprovar sua teoria. A idéia é que se a pessoa morrer numa cidade e tiver que ser transportada para outra, todas as cidades do percurso devem agir juntas; em cada cidade o caixão deve trocar de carro para continuar a viagem. Apesar da burocracia, Adolfo garante que, dessa forma, vai-se ganhar tempo e dinheiro. Assim, o corpo de Yoyita segue no carro do funeral enquanto Adolfo, Georgina e Candido acompanham num táxi dirigido por Tony. Ao longo do caminho, Adolfo vai percebendo que Cuba não é o país que ele imaginava. Nos restaurantes do percurso, eles não conseguem comer porque os comerciantes só trabalham com dólar. O taxista

aproveita a viagem para comprar artigos como banana, alho, e vender no mercado negro que se revela muito mais rentável que sua profissão original. Na mesma estrada estão dois caminhoneiros, Mariano e Ramon. Mariano estudou Economia e foi aluno de Georgina. A partir da introdução desses dois personagens, vemos sucessivos encontros entre os dois grupos (o cortejo fúnebre e os dois caminhoneiros), que acabam por reavivar a antiga paixão do aluno pela professora. O troca-troca de carros e as conturbações da viagem fazem com que o corpo de Yoyita termine sendo trocado por outro e, na hora do funeral, Adolfo e Candido percebem. Adolfo, para não perder a promoção pelo êxito do plano, não fala nada. Candido, um velho triste pela perda do grande amor, não aguenta a decepção e falece. Seu corpo é enterrado com o suposto corpo de Yoyita, enquanto Adolfo faz um discurso, embaixo de muita chuva, exaltando o sistema. Sob a mesma chuva, Mariano e Georgina se reencontram.

Assim como outros trabalhos de Alea, a intenção é dar continuidade à "memória do subdesenvolvimento", afirmando uma identidade periférica através do cinema. O próprio Alea afirma o cinema como:

"Un instrumento valiosísimo de penetración de la realidad. ¿Cómo podría explicarlo? El cine no es retratar simplemente. El cine es manipular. Te da la posibilidad de manipular distintos aspectos de la realidad, crear nuevos significados, y es en ese juego que uno aprende lo que es el mundo. Yo tenía muchas inclinaciones: por la música, por la literatura, por la pintura, incluso por las cosas manuales: la mecánica, la carpintería, los trucos de magia, todas esas fueron cosas que poblaron mi niñez. Tenía una aparente dispersión. Sin embargo, todo eso se sintetizaba en el cine y el día que tuve por primera vez una cámara de 8 milímetros en las manos fue la revelación, la certeza de lo que iba a ser, porque a través del cine podía desarrollar todas esas inclinaciones conjuntamente." (GUTIÉRREZ ALEA, 1993)

A partir dessa conjunção de inclinações, o cinema latino-americano (o cubano em especial e ainda mais particularmente a obra de Alea) foi capaz de articular um direto contraponto ao *road movie* hollywoodiano e aos padrões estabelecidos do cinema *mainstream* internacional. *Guantanamera* afirma constantemente a idéia de uma identidade regional, baseada na própria noção de subdesenvolvimento. Os comentários que Mariano faz sobre as disciplinas do curso de Economia revelam apropriadamente as projeções de Alea sobre o futuro cubano: Mariano diz que a disciplina Comunismo Científico havia se transformado em Socialismo Científico, ao que Ramón retruca: "Dentro em breve vai ser 'Capitalismo científico'." Com *Guantanamera*, o gênero *road movie* é posto ao avesso, subvertido pela própria condição de precariedade da mobilidade cubana.

O subdesenvolvimento também vai ser um dos subtemas em *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón. Entretanto, a forma com que o



tema é tratado difere dos três filmes anteriores por buscar no impacto do contraste um comentário mais sólido. Já que aqui entram em jogo as aspirações, modelos e identidades das classes abastadas mexicanas. Os jovens que protagonizam a viagem pelo litoral (junto com a mulher espanhola) formam parte de uma elite que poderia facilmente se confundir com suas contrapartes européias ou norte-americanas. Mas o seu percurso os coloca necessariamente em interação com um mundo simultaneamente muito estranho e muito familiar a eles.

Tenoch, Julio e Luísa, sem abdicar de suas vidas confortáveis e de seus hábitos de classe média alta, tomam contato com o outro lado do México. O filme lida o tempo inteiro, especialmente através do onisciente narrador, com a apresentação dos contrastes: entre campo e cidade (nesse sentido, também como em *El Viaje*, o trajeto dos personagens serve com desculpa para fazer desfilar essas oposições), entre ricos e pobres, europeus e indígenas, gays e heterossexuais. A cidade do México com suas disparidades, com sua magnitude, com sua riqueza e pobreza vai ser confrontada tanto com um ambiente rural desesperançado, como com a idílica utopia da praia Boca Del Cielo. Do mesmo modo que os hábitos refinados dos personagens ricos vão ser postos em oposição à vida simples da família de Chuy, o pescador. Como também a atitude preconceituosa e adolescente dos dois rapazes frente ao sexo vai ser abalada pelos questionamentos e atos libertadores de Luísa.

Assim, o filme se descola um pouco do nosso recorte maior, oferecendo uma representação da identidade latino-americana mais distante das alternativas mais alegóricas (e auto-exóticas) de *El viaje*, mais nostálgicas de *Terra estrangeira*, ou mais militantes de *Guanatanamera*. Para além do comentário social, *Y tu mamá también* pretende usar a viagem como metáfora para as viagens íntimas de autodescoberta dos seus personagens. Tanto os dois jovens como Luísa vão se conhecer melhor nestes poucos dias de jornada.

*Diários de motocicleta*, também de Walter Salles, assim como *Terra Estrangeira*, retoma de certo modo a linguagem alegórica de *El viaje*, ao adaptar os diários de viagem de Ernesto Guevara (que na época ainda não era chamado de Che, mas de *El fuser*). Assim como o filme de Solanas, este procura reafirmar a noção de uma unidade latino-americana. Mas se em *El Viaje* o percurso do protagonista está pontuado por uma mistura de vozes e discursos (desembocando na excessiva heterogeneidade comentada acima e às vezes também numa certa confusão de princípios norteadores), em *Diários de motocicleta* prevalece a autoconsciência de um destino continental, de uma identidade regional. As jornadas de Guevara e Granado pretendem evocar todas as jornadas de cada indivíduo latino-americano, como diz o próprio Guevara no brinde proposto

numa celebração de médicos, enfermeiros e voluntários no leprosário de San Pablo, no Peru:

"Creemos, y después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas. Por eso (...) brindo por Perú y por América Unida." (GUEVARA, 1995, 135)

E há também outro diferencial em relação ao cinema latino-americano das décadas anteriores: *Diários de motocicleta* reúne o teor alegórico-político de um cinema supostamente mais "com-prometido" à sensibilidade contemporânea da estetização da imagem. Porque mesmo sublinhando (sobretudo nas cenas em preto e branco, aquelas cenas mais "documentais", nas quais aparecem os trabalhadores, os personagens anônimos, símbolos da miséria continental) um espírito de coletividade, ou como colocaria Jameson, "uma repetição nostálgica do anseio antigo por uma comunidade orgânica" (JAMESON, 1994, 139-140), no caso, a coletividade latino-americana, o *road movie* de Walter Salles apresenta a unidade continental, "uma só raça mestiça", nos moldes das últimas tendências das indústrias culturais mundiais - com sua narrativa linear, seus belos panoramas e a nítida influência do cinema americano. Ou seja, *Diários de motocicleta* busca através de sua produção hollywoodiana (produtores, técnicos e um ator em ascensão - Gael García Bernal) explicitamente a inserção no mercado de cultura. Mercado que vai consumir a cultura latino-americana (em especial o cinema, que vai ser rapidamente rotulado de "Buena Onda" no início da década 2000, principalmente a partir do sucesso de filmes argentinos, como *Nove Rainhas* e *O filho da noiva*), desde que a diferença periférica seja embalada de maneira atraente e moderna.

O último filme da nossa seleção, *Histórias mínimas*, de Carlos Sorín, constitui, por assim dizer, uma espécie de recuo em relação a essa "embalagem moderna e atraente" da diferença latino-americana, pois diferentemente de *Diários de motocicleta* onde as distintas locações são cenários para marcar uma idéia de comunidade latino-americana e ao contrário do que acontece em *Y tu mamá también*, os deslocamentos no filme não servem apenas como aproximação documental à realidade continental, como signo de uma identidade periférica. No filme de Sorín, a viagem é o cerne, a viagem é o que une os três personagens principais (dois deles vividos por não-atores). Nesse sentido, as paisagens da Patagônia não são meros acessórios ou panos de fundo para alegorias continentais. A conexão entre geografia e as viagens interiores dos personagens é estabelecida através do contraste. Sorín ressalta a magnitude patagônica e a insignificância das histórias (mínimas) dos seus personagens.

A escolha dos não atores (há um único ator profissional no filme, Javier Lombardo, que desempenha o papel de Roberto, o caixeiro-viajante) e o confronto entre o minimalismo dos três episódios e a grandiosidade épica da Patagônia produzem uma zona difusa que fica entre a ficção e o documentário, uma espécie de avesso do *reality show*. Sem espetacularizar a periferia (poderíamos dizer que o processo foi quase a reversão da espetacularização), sem caricaturas identitárias, os caminhos das *Histórias mínimas* perfazem um retrato mais humano, e talvez mais claro das desigualdades e das peculiaridades do sul da América do Sul.

Ao recorrermos à história dos cinemas nacionais, fica evidente que as viagens, deslocamentos, exílios e diásporas não representam nenhuma novidade no cinema latino-americano, antes, servem como o constante remapeamento dos contornos identitários da região. Algo que tem a ver com geografia, mas também com etnicidade, história, cultura e política. Como se o deslocamento, a mobilidade pudesse ir mostrando de modo mais complexo e amplo as marcas e cicatrizes do continente.

## Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada.** *Dimensiones culturales de la globalización.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BENNETT, David (ed.). **Multicultural States. Rethinking Difference and Identity.** London/New York: Routledge, 1998.]

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CLIFFORD, James. **Routes. Travel and translation in the late twentieth century.** Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.

FREIRE, Janaína Cordeiro. **Identidade e exílio em terra estrangeira.** Recife: PPGCOM - UFPE, 2004. (Dissertação de mestrado)

GETINO, Octavio. **Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable.** Buenos Aires: Ciccus, 1998.

GUEVARA, Che. **The Motorcycle Diaries. A Journey Through South America.** London: Fourth State, 1995.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Entrevista (Publicada em **La Gaceta de Cuba**, Havana, setembro/outubro de 1993.)

(<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/>)

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

- \_\_\_\_\_. ***As marcas do visível.*** Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KING, John. **Magical Reels. A History of Cinema in Latin America.** London/New York: Verso, 1990.
- LARSEN, Neil. **Reading North by South. On Latin American Literature, Culture, and Politics.** Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996.
- SHIEL, Mark, FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context.** Oxford: Blackwell, 2001.
- SHOHAT, Ella, STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación.** Crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona: Paidós, 2002.
- YÚDICE, George. "Postmodernism in the Periphery", **The South Atlantic Quarterly**, 92:3 (Summer 1993), 543-56.