

POR CARLOS ALBERTO MATTOS

SANGUE
LATINO

WISÕES DOS VIZINHOS

DA RETÓRICA UNITÁRIA AO MOCHILA MOVIE, ALGUMAS REPRESENTAÇÕES DA AMÉRICA LATINA NO CINEMA BRASILEIRO



O veneno da madrugada

Uma imagem clássica do personagem latino-americano no cinema brasileiro tem que ser buscada em algum lugar entre a falsa rumbeira de Oscarito em *Aviso aos navegantes*, o líder conservador Porfirio Díaz de *Terra em transe* e o ladrão boliviano de *Toda nudez será castigada*. Cada um deles tipifica uma vertente de representação de uma América Latina da qual nos sentimos semiestranhos, e a quem representamos caricaturalmente como um “outro”.

Muitos dos dilemas entre sermos ou não sermos latino-americanos, abordados em diferentes artigos desta edição da **Filme Cultura**, reverberam na maneira como os cineastas retratam os *hermanos* da América hispânica. Um misto de simpatia e marcação da diferença permeia esses personagens. Reflete-se aí a contradição entre uma retórica da identidade única e uma prática do desconhecimento e da separação. Os tempos de globalização contribuíram para suavizar a demanda de uma identidade latino-americana ou mesmo sul-americana, dissolvendo-a na voragem tecnológica e cultural da transfronteira absoluta.

O que até há pouco ainda resistia de interesse pela realidade dos países vizinhos continuava dominado por três matizes da “cor latina” de sempre: o humor folclorista, a veia do autoritarismo e os excessos do melodrama – personificados pela falsa rumbeira, o ogro político e o estuprador amado, conforme acima. Para melhor observar seus desdobramentos mais ou menos recentes, tomemos alguns filmes que se propuseram representar não somente personagens, mas outros países do subcontinente.



Viva sapato!

Fraternidade cubana

Lola (Laura Ramos) e Trini (Paula Burlamaqui), as protagonistas femininas da comédia *Viva sapato!*, de Luiz Carlos Lacerda (2003), não são falsas rumbeiras, mas rumbeiras de verdade. O que é falso é a Havana do filme, toda rodada em locações cariocas depois que o governo de Cuba desestimulou o quanto pôde as filmagens locais. Lacerda, ex-professor da Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños, deve ter se sentido ainda mais livre para mostrar cubanos que só pensam em explorar o mercado negro ou sair de Cuba no primeiro bote para Miami. Curiosamente, o único a defender “la Revolución” é um espanhol (Jorge Sanz) que se disfarça de cubano para um documentário.

A variação da história de Cinderela, com uma remessa de dinheiro escondida no salto de um sapato, se passa no trânsito entre os dois países. Se Cuba aparece como lugar das privações e das proibições, o Brasil, especificamente o Rio de Janeiro, é terra de abundância e liberalidade. Em termos políticos, temos aí o oposto do que haviam apresentado Orlando Senna e Santiago Alvarez no documentário *Brascuba*, realizado 17 anos antes, em 1986. Nesta que foi a primeira coprodução entre os dois países após o degelo das relações diplomáticas, Senna documentou aspectos de Cuba enquanto Alvarez vasculhava o Brasil. No filme, sempre que alguma anotação social se impõe sobre o meramente pitoresco, surgem as diferenças entre um Brasil ainda emergindo da ditadura e uma Cuba feliz em sua primavera de socialismo tropical e boas relações econômicas com o bloco comunista. Lá, estudantes seguem cantando para o trabalho nos canaviais, o povo se orgulha do rum *santiaguero* e as massas se congregam junto ao Malecón em apoio a Fidel Castro. Cá, índios xavantes queixam-se da dizimação de sua cultura e da natureza amazônica, crianças abandonadas recebem apoio em Emaús, operários reivindicam aumento salarial no ABC.

Em paralelo a essas diferenças, o que ambos os filmes festejam é a similaridade entre as culturas e o modo de ser do povo de Cuba e do Brasil. Em *Viva sapato!*, a ênfase está na sensualidade devoradora, no esbanjamento de afetividade, cores e movimentos. Irene Ravache compõe em chave hiperbólica uma cubana expatriada no Brasil que conjuga o melhor de dois mundos: é cientista política e mãe de santo charuteira. O *mix* vai de cabo a rabo: atores brasileiros dublados em espanhol, cartazes de Santiago Alvarez e Antonio Banderas nas paredes, Caetano Veloso cantando *Vete de mí*, uma *drag queen habanera* vivida pelo brasileiro Marcelo Anthony. A cenografia dos interiores cubanos, talvez inspirada pelo Almodóvar inicial, é farta em frutas, plantas nas varandas, bandeiras de futebol, cortina de bambu, toalhas estampadas.

Por sua vez, *Brascuba*, com pendor mais sociológico, sublinha as similitudes entre as rodas de rumba e as de samba, terreiros de candomblé e de *santería*, grupos de teatro de rua dos dois países, os respectivos carnavais, etc. Senna e Alvarez chamam atenção para as relações históricas, culturais e esportivas bilaterais, chegando a registrar um telefonema de José Sarney, então presidente, a Fidel Castro para acertar detalhes da construção da embaixada brasileira em Havana.

Mais do que apontar as diferenças entre a latinochanchada de *Viva sapato!* e a verve diplomática de *Brascuba*, importa ressaltar como filmes tão diferentes investem no discurso da semelhança e da amizade. Os laços efetivamente criados no âmbito do novo cinema latino-americano, com a Escola de Cuba desempenhando papel determinante, explicam muito o espírito dessas propostas (veja o artigo de Orlando Senna sobre o assunto nesta edição).



Santiago Alvarez e
Orlando Senna, 1986

Melodrama e “milagres”

Em *Toda nudez será castigada*, o personagem do ladrão boliviano é uma facada de Nelson Rodrigues no fígado do melodrama. No fim da trama, Serginho, o jovem burguês, foge com o ladrão que o havia estuprado na prisão. O lance subverte tanto a lógica da relação algoz-vítima como o modelo heterocentrado do melodrama tradicional.

Embora o gênero tenha prosperado mais na televisão que no cinema brasileiro, é o melodrama uma frequente guarida para filmes que buscam um coeficiente de latinidade, como alguns de Guilherme de Almeida Prado (*Perfume de gardênia*, *A hora mágica*), ou sentimentos de fronteira e deslocamento (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Beto Brant; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Ainouz e Marcelo Gomes).

Quando foi convidado para representar o cinema latino-americano na série de filmes comemorativos do centenário do cinema, em 1995, Nelson Pereira dos Santos escolheu o melodrama e situou no México a maior parte da ação de *Cinema de lágrimas*. Não o México real, pois desse só se viam umas poucas tomadas da praça El Zócalo e corredores da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Por ali passavam Raul Cortez e André Barros rumo a uma salinha de projeção onde mergulhavam num México (e numa Argentina) de celuloide. Dezesseis filmes eram condensados na tela com um objetivo puramente melodramático: o teatrólogo em recesso pesquisava o filme que sua mãe tinha visto na noite em que se suicidou. No processo, desenvolvia uma relação afetiva com o jovem assistente, que padecia de uma enfermidade misteriosa.

A paixão interdita, a doença aparentemente fatal, as relações de poder no par amoroso, a mãe como figura mítica, o suicídio – todos os elementos do melodrama estavam ali, “atualizados” pela questão homossexual e mediados pelo próprio cinema. Ao mesmo tempo que homenageava o gênero, *Cinema de lágrimas* introjetava uma mensagem de superação. O Cinema Novo brasileiro e o Nuevo Cine Latinoamericano de matriz cubana teriam já transformado o velho melodrama em puro tesouro de cinemateca.

Mas não é bem isso o que vamos encontrar num filme como *O toque do oboé* (Cláudio MacDowell, 1998), que almeja oferecer uma imagem típica da América Latina profunda, à margem de qualquer renovação. A coprodução Brasil-Paraguai nasceu de um argumento criado pelo paraguaio Hugo Gamarra e foi filmada em locações daquele país. Não há identificação de lugar, enquanto a sinopse oficial fala de “um decadente povoado em plena América Latina”.

Essa formulação genérica não deixa de incorporar uma visão monolítica da região que têm europeus e norte-americanos, como se todos os países se comportassem da mesma maneira e tivessem os mesmos traços culturais. O povoado de *O toque do oboé* é isolado, ermo e triste. A morte virou rotina, a ponto de o projecionista do cinema local ter passado a coveiro. Quando lá chega o brasileiro Augusto (Paulo Betti) com seu oboé (num estojo que lembra um pequeno caixão e antecipa seu destino trágico), tudo é silêncio, ruínas, árvores secas, ruas desertas, desejos reprimidos. Ou seja, o oposto da latinidade exuberante do modelo rumbeira, mas também uma imagem costumeira de um subcontinente condenado ao atraso e ao autoritarismo.



O toque do oboé



Lugares como esse costumam ser definidos pela igreja, a delegacia e o prostíbulo, *topos* do jogo de forças e de comportamentos conservadores. A cidadezinha é tiranizada pelo Comissário Flores (Arturo Fleitas), um ogro vulnerabilizado pelo desinteresse da mulher amada. É um perfil – e uma indumentária militar – semelhante ao do “Alcaide” vivido por Leonardo Medeiros, atormentado por uma dor de dente no igualmente genérico povoado em extinção de *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2005). Os dois filmes se filiam ao realismo fantástico, outra matriz de latinidade que adquiriu grande prestígio a partir dos anos 1980. Se *O veneno da madrugada* foi a quarta adaptação de Ruy Guerra de obras do amigo Gabriel García Márquez, *O toque do oboé* traz agradecimento explícito a Gabo “pela influência de sua imaginação”.


Além da estrada

O forasteiro do oboé redesperta paixões e transgressões na cidade morta com o toque do seu instrumento. Até o cinema volta a funcionar, com melodramas uruguaios e brasileiros dos tempos do silencioso arrancando lágrimas e suspiros dos moradores. Mais uma vez o velho cinema latino-americano é visto como fonte de encantamento nostálgico e objeto museográfico. *O toque do oboé* se pauta, ele também, por uma maneira deliberadamente antiquada de narrar e encenar, com gestual dramático carregado e uma valsa na trilha sonora. O referencial do melodrama, porém, é levado a conviver com os “milagres” de estirpe garciamarqueziana. O homem centenário que ressuscita, a telefonista que fala com Deus, o efeito mágico do oboé sobre a libido dos ouvintes, o amor como panaceia para os males do obscurantismo, tudo isso recende à literatura de Gabo.

O veneno da madrugada vai radicalizar a concepção de uma América Latina triste e manter em surdina o melodrama relacionado à origem do “Alcaide”. A cidade aqui não é bafejada pela boa música, mas impregnada por uma chuva sem tréguas que enlameia as ruas, engelha as almas, alastra os maus odores e decreta uma noite permanente. Repete-se um tipo de cenografia esparsa, disposta contra paredes nuas e descascadas. A luz é amarelada, mortíca e perseguida pelas sombras. A chuva e o medo não passam. Uma onda de cartas anônimas revela segredos de amor e de família. A confusão entre cartas pessoais e panfletos subversivos, com vagas alusões à guerrilha, dá um toque de alegoria política ao tema da repressão sexual. Temos, assim, uma dicotomia bastante comum nas representações de um subcontinente sufocado pela estagnação e a ordem ditatorial.

Internacionalismo de estrada

Três filmes recentes vieram abrir uma vereda mais contemporânea nesse campo de representação e já têm na conta do passado o ideário de uma América Latina estacionada no tempo e subjugada por ditadores. A desmilitarização da América do Sul, as novas alianças entre governos populares e o retorno de um certo romantismo estradeiro vêm suscitando o surgimento de um novo gênero entre os filmes brasileiros que se aventuram pelos países vizinhos.



Cada um com suas particularidades de estilo e sua forma de utilizar o dispositivo da viagem, os documentários *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008) e *Estradeiros* (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2011), assim como a ficção *Além da estrada* (Charly Braun, 2011), propõem uma visão do território sul-americano como espaço de fluxos. Fluxo dos realizadores, que se movimentam em busca de seus personagens ou com eles. Fluxo dos personagens, muitos dos quais estão em situação de deslocamento. Fluxos identitários, já que as nacionalidades se cruzam e se mesclam também com europeus e norte-americanos. Existe em comum nesses filmes uma perspectiva romântica de volta às raízes ancestrais pré-colonialistas e a uma mítica das nações originárias, conjugada com um modo de vida neo-hippie e uma rejeição ao sistema da modernidade capitalista.

Abordado mais detidamente no artigo de Denilson Lopes nesta revista, *Pachamama* quis flagrar um subcontinente em transformação em janeiro de 2007. Em viagem através de estradas, serras e cidades do centro-oeste e norte brasileiro, do Peru e da Bolívia, Eryk retomava um desejo utópico de panlatino-americanismo cultuado em outros tempos por seu pai, Glauber Rocha.

São inúmeras as diferenças entre esses três filmes que trato aqui sob a classificação especulativa de mochila *movie*. *Pachamama* é uma investigação eminentemente política e antropológica, enquanto *Além da estrada* é construído por uma perspectiva burguesa e *Estradeiros* quer pactuar com o modo de vida alternativo de seus personagens. No entanto, as muitas semelhanças apontam para o esboço de um gênero.

Os três são filmes nômades, que repercutem o mecanismo das caronas e se deixam levar pelos personagens e locações que encontram no caminho. Esse procedimento é absolutamente estrutural em *Estradeiros*, cuja edição se comporta de maneira quase aleatória, passando de uma caverna em Potosí à escada rolante de um metrô em São Paulo, de um sinal de trânsito em Recife ao obelisco de Buenos Aires, e assim por diante. Procura com isso sintonizar-se ao destino incerto de mochileiros, vendedores de bijuteria, malabaristas de rua, acampados, rastafáris, esotéricos e alternativos de variada ordem. Entre eles há cubanos, colombianos, argentinos, uruguaios, chilenos e brasileiros, além de não latinos.

Em *Além da estrada*, um jovem argentino viaja pelo interior do Uruguai dando carona a uma moça belga que está à procura de “outro tipo de sistema em que eu acredite”. Depois de vários encontros superficiais com representantes de um ruralismo chique e celebridades do circuito de Punta del Este, eles chegam a uma comunidade rastafári, onde latinos e norte-americanos vivem e cantam juntos em perfeita harmonia. Signos, como uma placa indicando a direção do Pan de Azúcar, a miniestátua da Liberdade de Punta, a “canja” de Naomi Campbell e as referências a Andy Warhol, ajudam a criar um vago internacionalismo de estrada, um caldeirão multiétnico em movimento.

Talvez esteja aí uma forma menos estereotipada de ver a América Latina, em que a afirmação de identidades conviva com sua dissolução. Ainda que o preço seja a ligeireza do *travelling* e as armadilhas do romantismo. ■