

**DISCURSO, LINGUAGENS E SUJEITOS NO CINEMA EM LÍNGUA  
ESPAÑHOLA E NÓS, OUTROS, SOB UMA PERSPECTIVA  
MULTICULTURALISTA<sup>1</sup>**

Scheilla Franca de Souza - PROIIC/UESC<sup>2</sup>  
[scheillafranca@gmail.com](mailto:scheillafranca@gmail.com)

**Resumo:** A linguagem, em suas mais variadas facetas, se constitui como um elemento fundamental de comunicação, transformando-se concomitantemente às necessidades de interação social. Na contemporaneidade, a linguagem audiovisual - neste caso o Cinema - se institui como importante elemento mediador de disseminação cultural, com uma possibilidade de alcance potencializada pelas novas tecnologias e ferramentas de distribuição. Com o estreitamento de fronteiras e relativização de conceitos como “tempo” e “espaço” na sociedade globalizada, emergem questões acerca da identidade do sujeito pós-moderno (Hall, 2004). Sobre esses aspectos de “fronteiras” e constituição tradicional de “lugar”, tem-se que mais de 20 países tem o espanhol como idioma oficial. A língua comum possibilita um espaço de trânsito cultural mais fluído, ao compreender o idioma como um elemento importante em uma troca de poder simbólico. Diante de tais prerrogativas, este artigo se debruça sobre as vertentes multiculturalistas (Dietz, 2003) e busca observar de que forma o Cinema em língua espanhola sustenta um diálogo híbrido entre estas identidades e representações culturais, agregando ao “olhar do outro”, impressões culturais, através das especificidades da linguagem cinematográfica e seu caráter indicial que permite que sua imagem seja sempre um “duplo” de uma realidade (Santaella e North, 2006). Para tanto, foi feito um recorte em torno dos filmes *Machuca* (Chile, 2003), *Volver* (Espanha, 2006) e *Amores Brutos* (México, 2000), através do método intencional não-probabilístico por julgamento. Como aportes metodológicos, são utilizados conceitos da Análise do Discurso de Linha Francesa, além das teorias da Análise Fílmica dos Estudos Culturais.

**Palavras-chave:** Cinema; Linguagem; Multiculturalismo; Representações Culturais.

## **Introdução**

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no III SELIPE orientado pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro.

<sup>2</sup> Aluna do V Semestre de Comunicação Social da UESC. Bolsista de Iniciação Científica com o projeto de pesquisa “As Nuances da Percepção em Torno do Multiculturalismo em Filmes de Língua Espanhola e Portuguesa” financiado pelo PROIIC/UESC (2007-2008), orientado pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro

A língua materna é uma das primeiras formas de leitura identitária de uma nação. Neste ponto, de maneira pouco simplista, esta se encontra dentro de um composto de partilha de sentidos e signos culturais que engloba os atos de enunciação de um sujeito em sua prática discursiva e usos das linguagens. No caso da língua espanhola, foco desta comunicação, pode-se compreendê-lo como um idioma bastante difundido em esferas globais, uma vez que a língua espanhola é compartilhada por mais de vinte países em todo o mundo, num total de mais de quatrocentos mil hispanofalantes neste espectro.

No entanto, segundo Dietz (2003) a pós-modernidade subverte, através da sua estrutura desterritorizada, noções como as de 'Nação', 'Identidade' e 'Sujeito'. Dessa forma, assimilando a estrutura dessa sociedade globalizada e seus regimes de visualidade e interações encontram-se recorrentemente instadas em um espaço de fluxo (CASTELLS, 1999), destituído de um caráter rígido dos conceitos de "tempo" e "espaço". Num contexto de intensa troca de poder simbólico, a cada nova enunciação se evidencia a existência de uma relação simbiótica entre a 'realidade' territorializada de determinado lugar e seus fluxos culturais intemporais e desterritorializados, mais maleáveis, e com possibilidades distintas, como a de um contato além das fronteiras geográficas.

Com relação às instâncias midiáticas, o Audiovisual, em sua função de contato e interconexão cultural é potencializada por transformações sociais, tecnológicas e de distribuição. Dentre as audiovisualidades vigentes, o recorte de interesse mais específico deste artigo em torno do Cinema ocorre por alguns fatores ligados à sua gênese e às suas essencialidades.

Segundo Ferraz (2006), a percepção é constantemente alterada pelas transformações das formas de construir imagens. O Cinema surge a partir dos estudos sobre o olho humano e as possibilidades de causar uma "ilusão de movimento" observando o tempo em que uma imagem permanecia fixa na retina. Assim, a percepção do Cinema gira em torno do "vejo com meus próprios olhos" e, portanto, sua associação com a realidade visível é recorrente.

Tendo em vista tais aspectos, este artigo se propõe a analisar as potencialidades e especificidades da linguagem fílmica como mecanismo de contato e intersecção cultural dentro de uma sociedade com fronteiras territoriais cada vez mais estreitas e menos significativas, bem como noções de tempo tantas vezes desconstruídas. Com base neste contexto, recorre-se ainda ao Multiculturalismo, como ferramenta para compreensão e análise do Cinema como meio propício às representações identitárias culturais, tecendo, então, um diálogo entre estas, e revelando ainda a busca pela alteridade em uma sociedade globalizada.

São analisados no decorrer deste trabalho três filmes: *Amores Brutos* (MÉXICO, 2000), *Machuca* (CHILE, 2004) e *Volver* (ESPANHA, 2006). O recorte epistemológico entre estes títulos é dado pelo método intencional não-probabilístico por julgamento, levando em consideração sua proeminência dentro do Cinema contemporâneo e sua composição em torno das representações culturais e da língua espanhola.

## **1. Nós, os outros: considerações sobre o multiculturalismo**

Este tópico se dedica a refletir sobre conceitos que se fazem presentes nesta sociedade com fronteiras e identidades cada vez mais limítrofes e tênues (DIETZ, 2003), com a crise das velhas identidades mais fechadas e o desenvolvimento de identidades flutuantes, pós-modernas (HALL, 2004). Este aspecto se aplica também ao que se refere à construção e reconstituição dos sentidos em torno do conceito de “latinidade”. A língua espanhola pode ser compreendida como um dos principais recursos de veiculação e identificação, em uma representação muitas vezes, reducionista.

A identidade é uma preocupação latente na corrente pós-estruturalista. A identidade se converte em políticas identitárias, em uma negociação de múltiplas identidades.[...] O discurso identitário visa não binarizar a diversidade existente. [...] Portanto, o multiculturalismo deve passar por uma fase de “construção e estabilização” das identidades dos novos atores (DIETZ, 2003 p. 25-26).

Nas palavras do teórico Gunter Dietz (2003) urge a necessidade de se compreender as políticas de identidades que se instituem na sociedade contemporânea, como forma de perceber a maneira como se comportam, seus diálogos e suas necessidades de contato com o Outro, com a alteridade. Esta postura desemboca em um processo que tem como causa e fomento, o que o autor denomina de ‘pluralização das sociedades’, que ganha maior visibilidade a partir dos Estudos Culturais na década de 1980.

Partindo de tais pressupostos, este artigo se propõe a perceber a forma como as culturas dialogam internamente e também com relação às demais identidades culturais a partir do espaço em comum propiciado pelo Cinema em consonância com o lugar da língua espanhola. Dietz (2003) chama a atenção para a necessidade de estudar “os meios de comunicação e sua influência na construção do ideário de cultura” (DIETZ, 2003, p. 54). Corroborando tal postura, Maffesoli (2006) apresenta a idéia de que há na sociedade pós-moderna uma espécie de ‘religação imaginal’ na qual “se assenta a sociedade contemporânea, sobre a partilha de imagens” (MAFESSOLI, 2006, p. 250), pois, de acordo com o teórico, o ideal comunitário precisa de signos exteriores, de imagens compartilhadas para traduzir sua estrutura.

Citando Hall, Dietz (2003) afirma ainda que “estas identidades pós-coloniais não correspondem a limites territoriais ou delimitações culturais, as identidades se tornam “limítrofes” e se constituem como “pontos de sutura” entre as culturas e identidades” (HALL apud DIETZ, 2003, p. 45). O sujeito estaria nesse contexto, localizado dentro e fora, em um ‘terceiro espaço’. Costurando espaços, o contato cultural mediante este fluxo contínuo e intemporal, constrói, destrói e reconstitui imagens mentais dentro do

universo das representações culturais que advém da língua espanhola e de suas costuras de significação.

A língua espanhola perpassa, neste contexto, diversas nuances e se faz presente em representações variadas, tal qual o escopo de suas Culturas, uma vez que a língua, assim como a linguagem, não é neutra (MAINGUENEAU, 1997). Dentro de um universo de múltiplas culturas surgidas dentro desse sistema simbólico, o “global” e o “local” entram em diálogo, tendo como ideário mais difundido o conceito de “latinidade”. Neste sentido, é bastante complexa sua análise, pois os países e culturas hispanofônicas se encontram resumidas dentro de um ideal comercial – construído sobretudo pelos EUA, com personagens como o do Zorro - mas já se apresentam como espectros culturais plurifacetados, em suas peculiaridades. Tratando deste aspecto narratividade latina da cultura hispanofônica, tem-se que:

A Latinidade funcionaria assim, como uma forma de demarcação cultural. [...] Na América Latina as formas de colonização e resistência e mediações culturais apresentam similitudes e diferenças entre os países de língua espanhola e o Brasil (PAIVA, 2001, p. 08)

As semelhanças históricas e políticas durante muito tempo concederam à latinidade e, à língua espanhola, uma visão bastante limitada. De acordo com Paiva (2001), é preciso compreender a latinidade de maneira mais abrangente, na medida em que as semelhanças jamais poderiam ser totalizantes e reducionistas ao extremo.

Essa narrativa identitária em torno da ‘latinidade’, e das culturas hispanofalantes, no entanto, vêm se tornando mais aberta, retomando freqüentemente a idéia de que a identidade cultural destes países já era múltipla, e embora haja identificação mútua pelas semelhanças culturais, não é justificável o esquecimento das particularidades culturais que os diferenciam.

Esta perspectiva de abertura polissêmica é fruto, dentre outros fatores culturais, das trocas culturais mediadas pelas formas de expressão artística típicas da estrutura simbólica pós-moderna, que deixam impressões bastante marcadas no conceito em voga. Conforme Paiva (2001) evidencia é perceptível certa influência da língua espanhola na constituição de uma sensibilidade específica, na medida em que, segundo o autor, os iberofônicos influem diretamente neste cinema. Os estilos de oralidade e visibilidade vão assim, se adequando às novas formas e técnicas desta reterritorialização do espaço público.

## **2. Língua, linguagem e discurso no cinema em língua espanhola**

Tendo em vista essas reflexões acerca da sociedade e do lugar das representações identitárias em língua espanhola, ressalta-se a preponderância do conteúdo imagético como forma de troca e construção de idéias na pós-modernidade. Então, esta parte do artigo vai se deter em primazia sobre os componentes da linguagem

audiovisual específica do Cinema e suas conexões culturais, partindo do princípio de sua relevância sob pressuposto de Joron (2006), que tange a possível reflexão de contextos e perspectivas através das mediações imagéticas.

Com relação a esta proximidade com a 'realidade', é preciso lembrar que os estudos que possibilitaram o surgimento do Cinema, dizem respeito diretamente ao olho humano e ao tempo em que uma imagem permanece fixa na retina (FERRAZ, 2006). Aos olhos do homem a imagem cinematográfica é então muito natural, uma vez que este se utiliza de seu próprio mecanismo de percepção do mundo exterior.

Entretanto, a diegese cinematográfica como uma linguagem audiovisual é formada pela conjunção 'imagem e som'. Como elementos constituintes da mensagem fílmica, é a partir deles que o público e cada espectador (juntamente com suas idiossincrasias) codifica, interpreta e confere um sentido ao que está sendo visto e ouvido. De acordo com Aumont (1998), na sala escura, o espectador fílmico através do processo de reconhecimento e rememoração proporciona uma maior atenção aos mecanismos naturais de identificação e projeção para com o filme em sua estrutura diegética. Para que esses processos de recepção e interpretação sejam compreendidos dentro das particularidades cinematográficas, é preciso que se trate, ainda que de maneira sucinta, da linguagem fílmica e alguns de seus mecanismos de composição enquanto mensagem audiovisual.

A grande alteração trazida com o Cinema é que a fisiologia da imagem passa a ser defectível, variável e, sobretudo, duracional (FERRAZ, 2006). O conceito fundamental da filmologia é o conceito da montagem das seqüências. A seqüência constitui uma sintaxe de imagens com sentido completo, a ser assimilado e ressignificado pela audiência. A montagem, em linhas gerais, é o processo de composição de um produto fílmico que articula, escreve seu 'texto audiovisual'. E como um texto audiovisual, seu sentido é dado acima de tudo pela forma como é escrito, e dentro do Cinema, esta forma é estabelecida pelo enquadramento escolhido para determinado minuto, a duração deste plano, a trilha, o som direto a sonoplastia, os efeitos de transição, ritmo, entre outros aspectos.

Recortando para o contexto da produção cinematográfica dos países em língua espanhola, retoma-se a importância de compreender como cada uma dessas Culturas se utiliza do Cinema como mediação. Os produtos abordados para análise neste compêndio compreendem a Espanha, o México e o Chile. A fim de compreender a potencialização deste universo na contemporaneidade, têm-se alguns dados. Em 1930 eram setenta produções em língua espanhola, vinte anos depois, em 1950, este número havia triplicado chegando a uma média de 200 filmes em língua espanhola, marcando o início da consolidação de um mercado mais forte. A crescente destas estatísticas aponta uma proeminência ainda maior deste Cinema, não apenas em números, mas em nomes importantes para a construção da cinematografia mundial.

O Cinema Espanhol, segundo o teórico Cláudio Paiva, apresenta em sua história contradições e um vigor exuberante em uma rede de conexões latinas que inferem um alto nível de interculturalidade com as demais culturas latinas. Ainda segundo o autor, as raízes da cultura hispânica são hibridizadas pelo audiovisual, e o Cinema funcionaria como um motor de imagens que desencadeia a memória. Os cineastas, seriam assim,

fruto de seu tempo histórico. Tratando mais especificamente de Pedro Almodóvar, diretor do filme espanhol trazido à análise, observa-se que seu primeiro longa-metragem é concomitante à abertura democrática da Espanha em 1980, podendo ser percebido em seus filmes críticas recorrentes às instâncias detentoras de poder na Espanha, como a Igreja Católica, ao Franquismo e à televisão, por exemplo.

A história do Cinema Mexicano, por sua vez, é influenciada diretamente por três fatores em específico, as oscilações entre as esferas econômicas e políticas, proximidade e influência dos Estados Unidos e ainda uma vertente que busca a representação popular em suas canções e folclore. Sua primeira sala de Cinema é inaugurada em 1986 e o primeiro filme de ficção ocorre em 1898, em *San Lunes del Valedor* do diretor Salvador Toscano. Durante um determinado período, por questões de políticas identitárias, o México busca representações mais unificantes em torno do folclore através do ideário político “O México é masculino e um só”.

O Cinema Chileno, por sua vez, é um dos cinco maiores produtores de filmes no espectro do mercado em língua espanhola, sendo o primeiro o México seguido da Espanha. Suas produções têm ganhado importante destaque internacional em grandes festivais e o mesmo apresenta vertentes distintas tais como filmes mais universalistas ou históricos. É válido ressaltar que na contemporaneidade há uma união dentro das políticas identitárias do Cinema em Língua Espanhola, sobretudo, no que se refere à preocupação com as representações culturais. Em 1991, todos os chefes de estado dos países em língua espanhola se reuniram em Guadalajara no México a fim de discutir a integração de suas diferenças e o respeito à diversidade de representações, sobretudo nos discursos midiáticos.

### **3. Diálogos sobre diálogos: a construção de sentido através da análise fílmica**

Este tópico segue a proposta de análise fílmica de acordo às premissas teóricas de VANOYE e GOLIOT-LETÉ (2005). A fim de concatenar e organizar as reflexões instadas nos textos audiovisuais dos filmes *Machuca* (2004) e *Volver* (2006) e *Amores Brutos* (2000) são estabelecidas algumas ferramentas de análise. São evocados, assim, metodologicamente, conceitos advindos da Análise do Discurso de Linha Francesa, uma vez que esta pressupõe que “o discurso em sua constituição, representa as muitas maneiras de significar, dado deste ponto o seu interesse pela linguagem, compreendendo que a linguagem não é transparente” (ORLANDI, 2001, p. 15). Como forma de evidenciar esta ausência de transparência do código da linguagem do Cinema, associa-se ainda as teorias da Análise Fílmica.

Tratando-se uma análise de um filme inteiro e não uma determinada cena, a técnica de análise fílmica utilizada será a de divisão do filme em quatro aspectos, que segundo Vanoyé e Goliot-Leté (2005), devem contemplar uma visão acerca dos: critérios visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, o que é representado na imagem), critérios sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), critérios lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses,

sumários) e critérios dramáticos (evolução da história, tensão dramática, viradas, peripécias).

Para tanto se faz necessário neste momento um resumo sobre o que se trata cada uma das películas analisadas. *Machuca* (2004), conta a história da relação de amizade entre os jovens de 11 anos Pedro Machuca e Gonzalo Infante. Ambos se conhecem em uma tradicional escola particular católica de Santiago, que através de seu diretor Padre McEnroe, decide permitir o ingresso da comunidade mais pobre da cidade, em uma política de reserva de vagas, no ano de 1973. Os meninos conhecem a prima de Pedro, Silvana, estabelecendo relações de amizade que se desenvolvem tendo como pano de fundo a transição política de Salvador Allende para a ditadura de Augusto Pinochet.

*Volver* (2006) por sua vez, conta a história de duas irmãs que vivem em Madri e descobrem a princípio que a mãe - morta em um incêndio na sua casa no interior da Espanha - está de volta para resolver pendências que havia deixado com as filhas. Raimunda (Penélope Cruz) é uma jovem mãe, trabalhadora e atraente, que tem um marido desempregado e uma filha adolescente. Como a família enfrenta problemas financeiros, Raimunda acumula vários empregos. Sole (Lola Dueñas), sua irmã mais velha, possui um salão de beleza ilegal e vive sozinha desde que o marido a abandonou para fugir com uma de suas clientes. Um dia Sole liga para Raimunda para lhe contar que Paula (Yohana Cobo), tia delas, havia falecido. Raimunda adorava a tia, mas não pode comparecer ao enterro, pois pouco antes do telefonema da irmã encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca enterrada no peito. A filha de Raimunda confessa que matou o pai, que estava bêbado e queria abusar dela sexualmente. A partir de então Raimunda busca meios de salvar a filha, enquanto que Sole viaja sozinha até uma aldeia para o funeral da tia.

A narrativa de *Amores Brutos* (2000) é dividida em três partes. Este é o primeiro filme da trilogia de Alejandro González Inarritú com relação à teoria do caos que une histórias e personagens que parecem não manter nenhuma relação direta. Em plena Cidade do México, um terrível acidente automobilístico ocorre. A partir deste momento, três pessoas envolvidas no acidente se encontram e têm suas vidas mudadas para sempre. Um deles é o adolescente Octavio (Gael García Bernal), que decidiu fugir com a mulher de seu irmão, Susana (Vanessa Bauche), usando seu cachorro Cofi como veículo para conseguir o dinheiro para a fuga. Ao mesmo tempo, Daniel (Álvaro Guerrero) resolve abandonar sua esposa e filhas para ir viver com Valeria (Goya Toledo), uma bela modelo por quem está apaixonado. Também se envolve no acidente Chivo (Emilio Echevarría), um ex-guerrilheiro comunista que agora atua como matador de aluguel, após passar vários anos preso. Ali, em meio ao caos, ele encontra Cofi e vê a possibilidade de sua redenção.

Nesse sentido, é possível perceber de início significações já na composição de seus títulos. *Machuca* (2004), diegeticamente o sobrenome do protagonista, Pedro Machuca, também pode ser encarado de outra maneira, através da polissemia na qual se mergulha a palavra, como uma enunciação de alerta ao indício de que este período não está completamente cicatrizado e ainda provoca certo incômodo à história do povo chileno. *Volver* (2006), por sua vez, se situa na vertente da política identitária pós-moderna de rememoração do passado sempre presente como forma de manutenção de

suas raízes em face aos processos múltiplos de modernização do espaço público. *Amores Brutos* (2000) remete à significação visceral das relações suburbanas de um dos principais pontos cosmopolitas e populacionais do mundo, a Cidade do México. Nesse ponto é interessante perceber que ambos os filmes primam pela escolha das capitais de seus países, como um recorte metonímico de suas representações culturais na diegese das narrativas apresentadas.

Tratando mais especificamente neste momento dos aspectos referentes à análise de *Machuca* (2004), Santiago do Chile é evidenciada em sua dicotomia, uma cidade binarizada, com uma população rica e outra paupérrima, de uma população miscigenada como no Brasil, onde a convivência entre ambos era permeada por preconceitos de ambas as partes. Em *Machuca* (2004), ambos os protagonistas, crianças, têm contato direto com toda a tensão em torno do período retratado, a escolha de pontos de vista de crianças pode representar a adaptação, o olhar de quem vive. Essa definição de “sob que ótica” é narrado o filme é de extrema importância para que a linguagem cinematográfica componha um espectro de significado mais complexo à mensagem. Em questões visuais, *Machuca* (2004) trabalha com contrastes. A frieza do azul e dos tons mais pastéis e acinzentados, é contrastada frequentemente com o uso do vermelho.

Um aspecto importante no subtexto trazido conjuntamente à diegese de tais filmes é o diálogo que estes traçam sobre o panorama dos meios de comunicação durante os episódios. Rádio, imprensa e televisão estão onipresentes durante todo o percurso fílmico em ambos. No entanto, em *Machuca* (2004), eles integram-se com o papel de informar acerca do panorama político do país, como a transição do socialismo de Allende para a ditadura de Pinochet, sendo que o rádio estava presente apenas para a classe pobre, enquanto os demais disponíveis aos direitistas.

Pautado em uma climatização tensa advinda dessa eminência política, o filme em seu desenrolar evidencia que as relações entre as culturas que compõe a população chilena tomam pensamentos preconceituosos igualmente uns sobre os outros. Isto acontece mesmo na amizade entre os personagens Pedro, Gonzalo e Silvana (ambos com estruturas físicas bem distintas, como que representantes de determinadas vertentes culturais) que tem como ápice a divergência travada na igreja em uma reunião colegial com pais e alunos. O colégio pode ser compreendido, assim, como microcosmo destas tensões sócio-culturais, lugar que segundo sua diegese defende a consolidação de um modelo de educação multiculturalismo, respeitoso às vertentes culturais, cujo pico é dado com a eclosão da ditadura.

Analisando *Volver* (2006), em sua narrativa mesclada entre as cidades de Alcanfor de las Infantas e Madri, observa-se constantemente a estetização da modernização da sociedade em contraponto com a representação do folclore e dos costumes típicos desta região da Espanha, tais como o hábito de cultivar seu próprio jazigo ainda em vida ou as lendas do ‘vento leste’ na região de La Mancha. Suas personagens representam de maneira muito evidente este jogo de contrastes, uma vez que a filha de Raimunda, jovem e conectada às tecnologias e modernidades tem certa estranheza a estes hábitos, enquanto todas as outras personagens consideram naturais. A força do ‘feminino’ em detrimento das personagens masculinas reforça o pensamento

histórico do diretor de quebra e crítica das relações de poder, tradicionalmente outorgada ao masculino nas relações pessoais.

Assim como em *Machuca* (2004) e *Amores Brutos* (2000) a mídia televisiva é representada mais uma vez sob a égide da crítica por sua forma de estruturação na sociedade atual. Com relação aos critérios visuais, *Volver* (2006) apresenta o predomínio do vermelho sobre as demais cores em estéticas pós-modernas que transitam entre a cenografia das cidades pequenas e dos grafismos de Madri. Um imbricamento entre as representações culturais em língua espanhola é ainda mais evidenciado quando a personagem de Raimunda canta um tango chamado *Volver*, adaptado para os violões espanhóis.

A tradição de uma sociedade católica em sua gênese e cerimônias (funeral e velório) se mescla com as críticas às representações midiáticas. O Rio Júcar no qual o corpo do marido de Raimunda é enterrado funciona como uma metáfora do tempo e das relações culturais na Espanha. Os personagens são fortemente marcados pelo passado, como se fosse inevitável seguir e volver.

Já no que tange às relações fílmicas e culturais em *Amores Brutos* observa-se uma ruptura na narrativa linear. A cena inicial do filme não é o início de sua história cronológica, mas o meio. Nesse ponto se instaura o questionamento típico das identidades na pós-modernidade: será o avanço ou o retrocesso? Tais confrontamentos são evidenciados ainda mais pela fotografia suja e fria e pelo uso do recurso de câmera tremida. O filme é dividido narrativamente em três partes.

A temática da morte é abordada em todos os filmes, como temática que permite a exploração de diversas nuances culturais. Em linhas gerais são reforçadas as idéias dos costumes católicos em todos eles seguidos sempre uma idéia de transição temporal, de modernização. A mídia é colocada em cheque, sobretudo a TV, como forma de crítica às suas práticas de construção de representações massivas e as personagens, bem como as cidades e linguagens são de extrema importância para compreensão e decodificação destas relações.

#### **4. Considerações finais**

Após um breve levantamento analítico sobre os filmes, em consonância com as abordagens teóricas concatenadas, é possível articular uma reflexão palatável acerca dos diálogos de representações instadas nos dois filmes. Ambos apresentam identidades que trazem em si particularidades que diferenciam, convergem e dialogam entre si, evidenciando uma postura identitária mais aberta, típica da conjuntura pós-moderna, que os distinguem, mas não os polarizam.

Dentro do Cinema contemporâneo, pode-se perceber que ambos recorrem a mecanismos comuns às tendências fílmicas, no que Pryston (2000), denomina de recorrência ao passado e a história como forma de compreender a estrutura vigente em sua sociedade atual.

Assim, é importante perceber que tanto a forma, estética, linguagem, bem como a composição de ambas as narrativas apontam para toda uma gama de contextos que

perpassam as nuances que culminam em uma observação das individualidades pós-modernas. Além disso, compartilham de eixos temáticos transversais entre si como a Morte, a crítica à Mídia, a Igreja Católica e a instância familiar.

### Referências

- ARAUJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir) realidade: Comunicação e Cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006
- DIETZ, Gunter. **Multiculturalismo, interculturalidad y educación: Una aproximación antropológica**, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Percepção e imagem na virada do século XIX ao XX**. In: Imagem (ir) realidade: Comunicação e Cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- KING, John. **El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano**. Bogotá: TM Editores, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 3.Ed., 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios & procedimentos**. 3ª ed. São Paulo: Pontes, 2001.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Afinidades estéticas no contexto da latinidade: Metamorfoses no Realismo Mágico de Dias Gomes**, 2001. Disponível no site: <http://bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-latinidade-dias-gomes.html>. Acesso em: 2/mar/2008
- VANOYÉ, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 3.ed Campinas: Papyrus, 2005.