



A Co-Evolução das Formas e Preferências Estéticas: cinematografia latino-americana contemporânea e seu público¹

Dayana Fabrício Coelho de MELLO²
Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Resumo

Ao investigarmos algumas produções cinematográficas latino-americanas dos últimos dez anos e, parcialmente, seu público consumidor, analisamos as mudanças tanto de linguagem e conteúdo nos filmes quanto de valores e preferências de seus consumidores. Com a intenção de entender o que contribui para essa co-evolução, identificamos os aspectos sócio-políticos, econômicos, históricos, artísticos, tudo o que pode influenciar na criação e adaptação dos filmes, bem como na formação de gosto e construção das identidades. Também iniciamos uma análise ligada a aspectos cognitivos e afetivos da mente de um espectador/ consumidor desses filmes, para esclarecer como ocorre a formação e aquisição do gosto.

Palavras-chave : latino-americanos; cinema; América latina; público; evolução

Corpo do trabalho

Este artigo pretende esclarecer a relação entre a produção artística cinema latino-americano contemporâneo e o seu público consumidor. Em outras palavras, para entendermos a emergência ou o sucesso de um filme latino-americano precisamos investigar com que ele dialoga, qual a sua referência, em que ambiente ele foi produzido, e ao mesmo tempo, precisamos buscar no público seus interesses, seus gostos e valores. Conforme veremos, o cinema latino-americano, desde suas primeiras manifestações, possui influências de outras obras, do passado ou não, e principalmente de todo contexto no qual a América Latina esteve ou está inserida: instabilidades políticas, lutas sociais, descentralidades sócio-culturais, modernidades, toda mistura de um subcontinente completamente mergulhado na diversidade. Estes são fatores que chamamos intra e extra- estéticos e que influenciam a criação e a evolução da forma, linguagem e temática de alguns filmes latino-americanos.

¹ Trabalho apresentado no II 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010

² Estudante do 7º período do curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFAL, email: mello_88@ibest.com.br. Atua como pesquisadora de PIBIC/ CNPq, sob orientação do Professor Dr. Ronaldo Bispo dos Santos, ronaldobispo@terra.com.br



Os fatores extra-estéticos consistem em tudo o que está relacionado às influências de novas tecnologias, do contexto político-econômico, de comportamentos sociais, tudo o que seja externo ao gênero artístico. Já os fatores intra-estéticos são características de outras formas artísticas, como músicas, livros, ou mesmo outros filmes, que são aproveitadas por meio de diálogos, influências, cópias, citações, ou reproduções em suas linguagens ou conteúdos.

Paralelamente, com relação aos indivíduos que apreciam os filmes latino-americanos, existe o fenômeno ligado ao processo perceptivo/cognitivo que pode explicar a formação de gosto. O desejo ou a preferência pelo consumo de um determinado produto, o interesse por este, a formação desse gosto, ou simplesmente a identificação com determinado filme latino-americano, por exemplo, é acionada por mecanismos cerebrais, que ajudam a construir, de forma geral, a identidade do ser humano. Toda formação do homem, suas ideologias, seus costumes, estão registrados em suas memórias cognitiva e afetiva, tudo o que se processa em sua mente. A memória, sem dúvida, denuncia o que pode causar prazer, o gosto de um indivíduo por determinada situação/ objeto/ filme, e é o que pode nos ajudar a compreender esse fenômeno da formação e evolução do gosto.

“Mídia e Sociedade”

As bases para referências são autores que ajudam a explicar a co-evolução dos produtos midiáticos e das preferências estéticas a partir de transformações tecnológicas, políticas e sociais. Os principais são Walter Benjamin, Douglas Kellner e Marshall McLuhan.

As contribuições de Benjamin nos esclarecem a possibilidade de entender os modos de sentir e perceber as obras de arte em coerência com as transformações políticas, econômicas e sociais de uma dada época e civilização, mostrando que elas estão ligadas ao momento histórico. Dessa forma, podemos constatar que o cinema latino-americano tem evoluído sua linguagem e conteúdo, em consonância com a realidade atual na América latina. É por isso que, na maioria dos filmes comercializados atuais, não se vê a necessidade de manter um rótulo “protecionista” contra o estilo norte-americano, ou contra o centro político autoritário. Tal como ocorreu no filme cubano *Memórias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), e *Terra em Transe*



(Glauber Rocha, 1967), os quais contam, respectivamente, a história dos rumos da Revolução cubana e a história da instável situação política na América latina.

Ainda assim podemos encontrar grupos latino-americanos que organizam exposições de filmes independentes, militantes, que possuem teor político, com o intento de se “fazer cinema popular, um cinema que vê uma sociedade dividida em classes cujas riquezas são distribuídas de maneira desigual e cuja luta social é urgente” (SOUSA, 2008). É o caso, por exemplo, do Festival de Cinema e Vídeo da Classe Obrera/Felco, criado na Argentina, em 2004³.

Confirmando a idéia de que representações artísticas, como o cinema, refletem e influenciam modos de sentir e pensar, Kellner relaciona produtos midiáticos à representação de determinadas posições políticas (2001: p. 86). Em outras palavras, um produto midiático, ao representar um momento histórico, deve ser visto como rico testemunho, uma fonte privilegiada de informações sobre o contexto sócio-político-econômico-cultural no qual foi criado. Portanto, sua análise esclarecerá algumas razões impulsionadoras de formas e sentidos e o modo como influencia e constrói a sensibilidade e o comportamento do público.

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e idéias (Ibid: p. 82).

Entretanto, é importante salientar que o público não é passivo em suas escolhas, em suas reações diante das mensagens da mídia, como ainda nos diz Kellner, pois o público “cria sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa” (Ibid: 82).

Por fim, McLuhan afirma que as inovações tecnológicas e as transformações dos modos de produção alteram os modos de perceber e o comportamento do público. Pois, para ele, cultura, sensibilidade e tecnologias de comunicação sofrem igualmente alterações no curso da história, ou seja, um novo meio de comunicação altera o ambiente humano, onde se faz presente, solicitando dos indivíduos modos específicos

³ Ver mais informações em <http://redefelcominas.ning.com/>



de interação. Neste sentido, podemos pensar que os produtores do filme *Lula, o Filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010) se utilizaram do contexto, o ano das eleições presidenciais, para o lançarem e atrair o público. Em outro contexto seria provável que o filme seguisse outra linha temática, outro tipo de apelo social, pois se fosse a mesma, a garantia de sucesso seria duvidosa.

O Cinema latino-americano

A indústria cinematográfica latino-americana começou a se destacar a partir da década de 1930 e os principais países em produção de filmes, até hoje, eram Argentina, México e Brasil, graças a investimentos que possibilitaram uma inicial comercialização de seus filmes. Até os anos 2000, 90% da produção é feita por esses países, os 10% restantes são feitos por outros da região. (GENTINO, 2007: p. 25)

Entre o período de 1930 a 1950, o cinema da América latina viveu seu auge através de promoções em festivais, criação de academias de artes cinematográficas e desenvolvimento de modelos de produção influenciados pelos de Hollywood. Isso ajudou a lançar seus filmes e figuras latino-americanas, como foi o caso do filme brasileiro *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que representou o melodrama histórico típico hollywoodiano (LEITE, 2005: p. 81): a aventura, o romance e o final feliz.

Ao final da década de 50, muito do apelo popular dos filmes deixa de existir, pois a produção passa a obedecer à idéia de um cinema ligado à cultura e à identidade da América latina. A tendência seria a produção para o consumo interno. Os cineastas seguiram uma função cultural e política sobre o puro entretenimento de antes.

Solo cuando el cine empieza a ser considerado más allá de su carácter de mercancía, como una manifestación cultural y estética por los cineastas, artistas, críticos y es reconocido por un público cultivado, se hace realidad la idea de un cine latinoamericano (ROMÁN, 2002).

Algumas dessas manifestações foram o Cinema Novo, no Brasil; a Escuela Documental de Santa Fe, na Argentina; e El nuevo cine cubano, em Cuba. Estava formado o *Nuevo Cine Latinoamericano*, com diretores, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Santiago Alvarez (Cuba), e Raúl Ruiz (Chile). (Ibid)



Mas só a partir dos anos 1990 esses filmes deixaram o caminho mais livre para a tendência individualista: uma das principais diferenças do cinema latino atual com o cinema novo, por exemplo, é a propensão ao indivíduo, ou seja, a influência de uma linguagem intimista e que retrate a vida de um personagem. No cinema novo, a ordem primordial era dada pelo impulso coletivo, pela união de todos para uma causa. (CASTRO, 2007)

Nos últimos trinta anos, podemos afirmar que a presença de redes televisivas (Rede Globo, no Brasil; Patagonik, Clarín, Telefónica e Walt Disney, na Argentina; Televisa e Azteca, no México) também tem contribuído com a narrativa de alguns filmes. É o caso dos chamados filmes-franquia:

[...] obras cujo maior apelo junto ao público se baseia na presença de personalidades prévias, na maioria das vezes oriundas de programas televisivos, e que normalmente acabam por gerar outros filmes da mesma franquia, numa espécie de versão das continuações dos *blockbusters* norte-americanos (MECCHI, s/d).

Seria ao mesmo tempo um cinema contendo filmes de qualidade (alguns da retomada) e com caráter comercial.

Os países de maior produção são classificados com o termo “produção média-alta”, e entre eles estão Argentina, México e Brasil, com 25 a 50 filmes por ano; produção “baixa”, Chile, Colômbia, entre 5 e 15 filmes por ano; e produção “relativamente baixa”, Uruguai, com 1 a 5 filmes por ano. Há também a produção “ocasional” de países como Costa Rica, Nicarágua, Honduras, El Salvador, com apenas um filme ou menos por ano.

Tabela- Produção de longa-metragem entre os anos 2001 e 2005.

PAÍSES	2001	2002	2003	2004	2005
Argentina	38	32	67	54	41
Brasil	30	35	30	46	42
Chile	14	8	12	14	14
México	21	14	25	38	53
Uruguai	5	5	2	6	5
AméricaCentral	s/d	6	8	s/d	s/d

(Fonte: GENTINO, 2007: p. 30 e 31)



Atualmente, a principal dificuldade encontrada no cinema latino-americano está na sua comercialização, ou seja, distribuição e exibição dos filmes, mesmo com atuações e iniciativas do Ibermedia (*Fondo Iberoamericano de Ayuda*), que estimula mecanismos de co-produção junto a países como Portugal e Espanha e o MFM (*Mercado del Film del Mercosur*), que visa à comercialização do cinema da América Latina. (VILLAZANA, 2007: p.187) Mesmo com essa dificuldade o cinema latino-americano está evoluindo para diversos gêneros e temas, os quais têm atraído uma atenção maior não só de seu público, mas também da crítica mundial. Para tanto, existem fatores que ajudam nessa evolução e conseqüentemente ajudam a atrair o gosto de seus consumidores.

Fatores extra e intra-estéticos

De uma forma geral, podemos dizer que a produção dos filmes na América latina sempre esteve refletida no contexto sócio-político-econômico. Conforme analisado, observamos que na segunda metade do século XX as lutas sociais começaram a entrar em cena, influenciando muitas criações artísticas, inclusive o cinema. As ditaduras implantadas – Brasil (Médici), Chile (Pinochet), Argentina (Videla), Uruguai (Juan María Bordaberry), por exemplo – levaram muitos cineastas a questionarem o valor de ser latino-americano e a importância que isso tem para a preservação de sua cultura e constituição das identidades, o que contribuiu para a construção do Novo Cinema latino-americano, baseado em lutas de esquerda.

Com a redemocratização os filmes com esse tema já não alcançariam mais um grande público. O contexto internacional era outro e muitos de seus filmes seguiram um caráter individual e de mercado. Como vimos, realizaram-se produções comprometidas com a TV, cujos “temas e tratamentos são muito influenciados pelo cinema norte-americano, roteiros com forte influência de narrativa televisiva, atores altamente promovidos nas telinhas, meios técnicos de primeiro nível etc.” (GENTINO, 2007: p.27). Algumas dessas produções (no Brasil, os filmes *d’Os Trapalhões* fizeram muito sucesso desde os anos 70 e são perpetuados até hoje através de filmes como *Didi*, *o Cupido Trapalhão*, de 2003, e *Xuxa em O Mistério da Feiurinha*, de 2009; no México, destacam-se os filmes *El Chanfle*, 1978, e *Charrito*, 1985, oriundos do seriado televisivo *Chespirito* ou *Chaves*, por exemplo) são sucesso de bilheteria e ainda hoje se renovam e evoluem suas linguagens conforme a época.



Filmes como o cubano *Guatanamera* (Tomás Gutiérrez Alea, 1995), o mexicano *Como Agua para Chocolate* (Alfonso Arau, 1992), e os brasileiros *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1994) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), representam a retomada e a “fidelidade às narrativas cinematográficas tradicionais, esquemáticas e naturalistas, típicas do cinema norte-americano” (LEITE, 2005: p.134), o que lhes garante destaque na crítica e nos públicos nacional e internacional. Isso mostra que a América latina soube estabilizar suas produções ao mesmo tempo em que reorganizou a sua estrutura político-econômica. Incentivos de instituições, como o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), na Argentina; e Agência Nacional de Cinema (Ancine), no Brasil, por exemplo; assim como as co-produções Espanha, Itália, França, Alemanha, contribuem até hoje para o aperfeiçoamento técnico dos filmes.

Atualmente, muitos dos filmes latino-americanos que circulam no mercado trazem consigo essa tendência da retomada, com temas que circulam entre os dramas individuais. Esses temas - violência, crise familiar, desigualdades econômicas, sonhos e descobertas dos jovens, a mulher moderna- trazem uma releitura de temas atuais, repetindo alguns temas norte-americanos, e também, de maneira mais “apurada”, o tema ligado ao período das ditaduras ou de guerras civis. Muitos filmes comerciais contemporâneos ainda retratam esse tema de guerras, mas sem compromissos nacionalistas, como no caso da co-produção mexicana, porto-riquenha e americana *Voces Inocentes* (Luis Mandoki, 2004), que exhibe o retrato de uma família durante a guerra civil em El Salvador; e o argentino *Crónica de una Fuga* (Adrián Caetano, 2006), que mostra as torturas sofridas por um prisioneiro inocente na época da ditadura na Argentina, até que ele arme o plano de sua fuga.

A realidade da desigualdade econômica também é um fator que engloba alguns filmes. Essa desigualdade se torna a causa de muitos latino-americanos ou buscarem estabilidade longe de suas fronteiras ou incorporarem outras realidades e práticas que completem talvez as suas próprias identidades. Isso pode levar a produções como o filme *La Misma Luna* (Patrícia Riggen, 2007/México) que nos conta sobre clandestinidade nos EUA e, de outro lado, o cubano *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) que se expressa através do dilema entre a realização de carreira profissional fora do país e a existência de uma barreira causada no fundo pela instituição política, o Estado.

O tema da violência é encontrado em larga escala e com uma aparente normalidade na América latina e demais regiões periféricas. Conforme nos diz a



citação: “algumas das expressões da situação de desesperança social são crônicas: mobilização permanente nas classes médias [...], delinquência e violência criminal. Algumas cidades latino-americanas apresentam índices recordes de violência” (BAHIA e LEAL, 2006: p. 31). É o caso, por exemplo, de algumas cidades brasileiras, pois “a desigualdade de renda no Brasil situa-se entre as três maiores do mundo, o que nos coloca ‘mais próximos da perfeita iniquidade’” (Ibid: p.38), levando-se em conta que o fator socioeconômico tem sido responsável pela violência estrutural ou urbana⁴. Muitos filmes que retratam essa realidade são o mexicano *Amores Perros* (Alejandro González, 2000), o colombiano *PVC-1* (Spiros Stathoulopoulos, 2007), e alguns brasileiros, *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), e *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, 2007), com personagens envolvidos pela violência na forma de vingança, frieza e exploração sexual e financeira.

A estética que dita os filmes latino-americanos atuais está marcada pela diversidade de gêneros que vai desde uma comédia banal, como o brasileiro *Os Normais* (José Alvarenga Júnior, 2003) - inspirado no seriado de TV de mesmo nome-, até um filme de ação, tal qual o mexicano *Matando Cabos* (Alejandro Lozano, 2004); ou desde a fantasia vista na co-produção espanhola e mexicana *El Espinazo del Diablo* (Guillermo Del Toro, 2001), até a simples produção *PVC-1* feita em apenas uma sequência.

Os filmes *Feliz Natal* (Selton Mello, 2009/Brasil), cujos personagens estão mergulhados na ausência de identidade, nas drogas, na solidão e na desordem familiar, *Malos Habititos* (Simon Bross, 2008/México), que é influenciado pela questão de hábitos alimentares incorretos dentro de uma família, refletem uma crise social que é marca da América latina. Essa crise pode estar relacionada à idéia de “descentramento”, em que não há mais um centro autoritário que nos provoque, como em épocas de ditaduras, a nos unirmos em atos a favor de nossa identidade, ou pela construção de artes com temas nacionalistas, como era o cinema latino dos anos 60.

[...] exatamente no foco de todo repensar sobre a subalternidade e suas relações com a identidade nacional e as políticas de superação do subdesenvolvimento, está a dualidade centro-periferia. Neste sentido, esse debate serve, apesar de sua multiplicidade de “encarnações”, propósitos e definições, para designar precisamente a crise de centralidade pela qual passa o Ocidente. Tal crise é uma

⁴ “Cabe esclarecer que as sociedades humanas obedecem à lei da escassez e, conseqüentemente, entende-se que a má distribuição da riqueza e dos excedentes da propriedade acabam por produzir graus de violência cada vez mais altos” (BAHIA e LEAL, 2006: p. 39 e 40).



das pedras de toque da teoria latino-americana contemporânea, que tem buscado repensar a identidade, o hibridismo e a diferença cultural da região (PRYSTHON, 2004).

Isso quer dizer que na sociedade latino-americana contemporânea a tendência é a descentralização, ou várias identidades centrais. Podemos também pensar uma alusão ao seu cinema: uma mistura de temas que o público recebe de bom grado.

Em resumo, os principais fatores extra-estéticos que podem ter influenciado a criação desses filmes são as lutas sociais na América latina, bem como a época das ditaduras, o período de redemocratização e a consequente reestruturação dos aspectos político e econômico. Ou seja, toda violência, as crises existencial e financeira, as desigualdades econômicas, e também a modernidade.

Alguns exemplos de fatores intra-estéticos são filmes atuais originados de estéticas variadas como *Temporada de Patos* (Fernando Eimbcke, 2004/ México) e *Luz Silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007/ México, Alemanha, França e Holanda). O primeiro se utiliza de uma linguagem muito provavelmente encontrada em videocliques de rock clássico, como o vídeo *A Hard Day's Night*, da banda The Beatles, com a tela em preto e branco e a fotografia muito semelhante a tal estética. O segundo, pela presença de longas tomadas silenciosas e pelo próprio figurino dos personagens (de época), e o cenário no campo, juntamente à temática, lembra muito a produção norte-americana *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004), que por sua vez, também pode nos remeter ao filme inglês *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), devido a mesma temática de uma comunidade de pessoas que vivem quase que isoladas no tempo e no espaço e envolvidas por cultura de proibições.

Diversos são os filmes latino-americanos que fazem adaptação ou reprodução de livros: podemos citar o brasileiro *Bicho de Sete Cabeças* (2001), de Laís Bodanzky, baseado no livro *Canto dos Malditos*; e o filme do chileno Alejandro Jodorowsky, *Fando y Lis* (1968), que é uma representação da peça tetral de mesmo nome (1955) do espanhol Fernando Arrabal. Há também os filmes que influenciam a criação de outros filmes: um exemplo geral, segundo David Thomson no livro *The Moment of Psycho*, é o filme *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960/ EUA) que contribuiu para inúmeras outras criações cinematográficas, e que sem ele, elas jamais teriam sido arquitetadas. *Clockwork Orange* (1971) e *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick; e *Jaws* (1975), de Spielberg, são algumas dessas produções que devem suas existências ao caminho aberto



por *Psycho* que, de acordo com Thomson, trouxe em seu bojo a técnica de suspense e a perfeita manipulação das cenas, de forma a prender a atenção do público.

Modernidade e Consumo

Falar do cinema latino-americano contemporâneo, da sua evolução e da relação de identidade com seu público, é expressar o quanto ele é diverso, assim como a América Latina, a qual se tornou sinônimo de cultura híbrida. Então falar de identidade por meio do consumo de seus filmes torna-se desafiador para identificar qual o perfil real do espectador de seu cinema. Pois é preciso entender que o consumo está intimamente relacionado à cultura, é um fator social, e assim sendo, guarda sobre si diversos estilos, costumes, vivências, tribos, identidades. É de caráter social e coletivo, não apenas individual. É o resultado do que ocorre no meio, ou seja, segundo McLuhan, é a relação inseparável entre a tecnologia do meio, a cultura e a sensibilidade. É uma relação de troca, em que o consumidor ou o espectador expressa seus sentidos e reconstrói a si próprio por meio do objeto consumido que representa toda sua percepção até o momento.

[...] para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (MCLUHAN, 2007: p.21).

Isto significa que o objeto consumido pelo consumidor, ou o filme escolhido e apreciado pelo espectador, é fruto do seu meio, é sua extensão e dá significado às noções de pertencimento, uma vez que “[...] os bens (os filmes)... deixam de servir exclusivamente à satisfação das necessidades individuais para carregarem significados sociais, ou seja, os bens significam, são portadores de significados públicos articulados pela cultura” (SABBATINI, 2007).

Desta forma, podemos afirmar que o interesse do espectador no cinema latino-americano contemporâneo resulta de um fator coletivo e ideológico, portanto inconsciente. Os objetivos desse espectador, suas preferências e a maneira como vê o mundo são todos influenciados (parcialmente ou não) pelo contexto (tecnológico e social); e não só o espectador, mas também a mídia (o cinema) é influenciada, conforme vimos, pelos fatores que envolvem esse contexto.



Os meios de comunicação começaram assim a fazer parte decisiva dos novos modos como nos percebemos latino-americanos. O que significa que neles não apenas se reproduz ideologia, mas também se faz e refaz a cultura das minorias, não somente se comercializam formatos, mas recriam-se as narrativas nas quais se entrelaçam o imaginário mercantil com a memória coletiva (BARBERO, 2003).

Para o cinema contemporâneo, traçamos as maiores atrações que possivelmente chamam a atenção de um espectador, lembrando do fator cultural como em alguns casos já ultrapassado pelo fator comercial. Néstor García Canclini, pesquisador sobre a modernidade na América Latina, nos aponta que “O cinema recente se insere de duas maneiras nessa utilização cosmopolita do local: Diários de princesa, tribos do Himalaya, bandolins de capitães e estripadores revisitados” (2008: p.88), ou seja, toda fantasia, junto aos temas de amor e violência, é ordem primeira para o consumo de muitos filmes, não sendo diferente para os latino-americanos, afinal estamos em meio à modernidade. E esse cinema moderno,

[...]Para deslumbrar, ou simplesmente remoçar as telas a cada semana, para esconjurar seu medo de que o público não saia, como nas décadas anteriores, recorre ao método de assombrar sem exhibir incertezas atuais, assustar com terrores distantes[...] filmes que retrabalham passados locais para voltar a pensar no fascismo cotidiano e na degradação social (Ibid: p.88).

É o que podemos confirmar acerca dos diversos gostos da modernidade, do público do cinema latino-americano. Cada vez mais se é chagado com a cultura, ou melhor, com o multicultural - com filmes alternativos, de terror, fantasia, comédias banais, crises pessoais, com um Walter Salles e seus *Abril Despedaçado* e *Carandiru* ou com um Juan José Campanella e seus *El secreto de sus ojos* e *El hijo de la novia* - com o consumo globalizado que, ao mesmo tempo em que se constitui numa única linguagem, para o todo, também se espalha para o diverso.

Percepção e identidade

Ao fim desta análise, queremos sustentar que, para melhor estudarmos a evolução da relação entre espectador/apreciador e cinema latino-americano contemporâneo, aqui consideramos os aspectos cognitivos como uma das chaves de investigação e compreensão das mudanças nas suas formas e preferências estéticas.



Trata-se de um estudo dos empréstimos que a mente realiza de situações, experiências passadas, que estão em nossas lembranças, de forma a associá-las ao que consumimos, aos filmes que assistimos, alterando nosso modo de sentir.

Vimos que, para cada filme, existe um referencial, existem fatores que nos fazem entender muitas vezes o porquê de determinada produção obter um maior sucesso do que outra e como ocorre a sua evolução ou mudança ao longo do tempo. Já não nos deparamos mais com as mesmas técnicas que as do início da década, pois a história muda e constrói novos homens que trabalham por outras tecnologias que nos permitem experimentar novos mundos e trabalharmos melhor nossas experiências e assim nos reconstruirmos ainda mais.

Assim como a possibilidade de que o cinema se renove depende de sua inserção num espaço audiovisual multimídia [...], as identidades nacionais e locais só podem persistir na medida em que as situemos numa comunicação multicontextual. A identidade, dinamizada por esse processo, não será apenas uma narrativa ritualizada, a repetição monótona pretendida pelos fundamentalismos. Ao se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma co-produção (CANCLINI, 2008: p.136).

O que delinea o comportamento do homem, suas escolhas e preferências, está ligado ao ambiente com o outro, aos seus hábitos, ao consumo. A identidade que se reconhece no consumo, que nos permite entender o seu gosto.

Ao nos reportarmos ao gosto, falamos em vivência, em memória coletiva. É, pois, pela memória que associamos nossa percepção aos nossos interesses. Pegamos, por fim, como exemplo o filme brasileiro *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silva, 2005) e o mexicano *Amores Perros*, ambos conquistaram muitos espectadores. A razão que atraiu esse público está relacionada ao fenômeno que ocorre na mente: graças ao estímulo visual, acionaram-se processos neurais que permitiram a lembrança e posterior identificação com o que está sendo retratado no filme. Muito provavelmente as histórias de amor, ao mesmo tempo de violência, que existem naqueles filmes, foram o estímulo chave para a percepção, a qual proporcionou a ativação das memórias cognitiva e afetiva dos espectadores.

É por isso que, além de questões sociológicas, além dos fatores extra e intra-estéticos, os fatores ligados à mente também são importantes para se investigar as



referências para os filmes e para os gostos e identidades dos espectadores. Para tanto, não podem ser deixados pra trás ao se falar de experiência estética, ou a experiência de identificação do público com o filme assistido, pois essa experiência é puramente psicológica.

A abordagem dessa evolução da preferência estética, de um ponto de vista neuroafetivo e cognitivo, está em fase de desenvolvimento.

Referências bibliográficas

BAHIA, Luiz Henrique Nunes e LEAL, Maria Cristina. “Globalização, Integração Regional e Entraves na Política Social: uma Visão Comparada”. in TORÍBIO, Maria Teresa, DANTAS, Alexis e BAHIA, Luiz Henrique Nunes.(Orgs.) *América Latina em Construção. Sociedade e Cultura – Séc. XXI*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006;

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003;

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” in LIMA, Luiz Costa (org.) - *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra. 2005;

BERCHIOR, Aparecida do Carmo Frigeri. *A criação de Walter Salles Júnior e a identidade latino-americana*. (s/d)
www.preac.unicamp.br/memoria/textos/Aparecida%20Do%20Carmo%20Frigeri%20Berchior%20-%20completo2.pdf Acesso em outubro de 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008;

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008;

CASTRO, Bruno Freire Lisboa de. *Fome, sonho e transe no cinema brasileiro contemporâneo*. (2007)
www.cult.ufba.br/enecult2007/BrunoFreireLisboadeCastro.pdf Acesso em outubro de 2009

DAMASIO, Antonio R. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000;

GATTI, André. “O Mercado Cinematográfico Brasileiro: uma situação Global?” in MELEIRO, Alessandra (Org.)- *Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. América Latina*. São Paulo:Escrituras, 2007;

GENTINO, Octavio. “As Cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados”. in MELEIRO, Alessandra (Org.)- *Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. América Latina*. São Paulo:Escrituras, 2007;

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001;

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Ramos, 2005;



MCLUHAN, Marshall . *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 2007;

MECCHI, Leonardo. *O Cinema Popular Brasileiro do Século 21*.
www.enquadramento.blogspot.com/2007/08/o-cinema-popular-brasileiro-do-sculo-21.html
Acesso 8 de setembro de 2009.

PRYSTHON, Angela. *Interseções da Teoria Crítica Contemporânea: Estudos Culturais, Pós-Colonialismo e Comunicação*. (2004)
www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/7/8 Acesso 1 de agosto de 2009.

_____ *Cinema e Periferia: constituição de um campo* (2007)
www.cult.ufba.br/enecult2007/AngelaFreirePrysthon.pdf Acesso 1 de agosto de 2009

ROMÁN, José. *Panorama histórico del Cine Latinoamericano*. (2002)
www.cfg.uchile.cl Acesso em 8 de setembro de 2009.

SABBATINI, Juliana Nogueira. *Consumidores ou cidadãos – reflexões sobre as profundas transformações na identidade social na pós-modernidade*. (2007)
www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0631-1.pdf Acesso em janeiro de 2010.

SILVA, Fabiana Maranhão Lourenço. *Tendências do Cinema latino-americano contemporâneo*.(s/d).
www.revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/iniciacom/article/viewPDFInterstitial/1239/986
Acesso em 3 de agosto de 2009

SOUZA, Aline. *Cinema Latino faz frente ao Eurocentrismo. Ou nos unimos ou seguimos eternamente colonizados*.(s/d)
www.trapiches.com.br/site/images/stories/olhomagico/cinelatinofazfrenteao.pdf Acesso em 15 de agosto de 2009.

THOMSON, David. *The Momente of Psycho*. New York: Basic Books, 2009;

VILLAZANA, Libia. “Iniciativas sinérgicas de Co-produção, distribuição e exibição no Cinema latino-americano”. in MELEIRO, Alessandra (Org.)- *Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. América Latina*. São Paulo:Escrituras, 2007;