UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Jorge Ribail Reyes González

ALTERIDADE EM FILMES DE FICÇÃO: BRASIL E CUBA, DÉCADA DE 90

São Paulo - SP

2018

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Jorge Ribail Reyes González

ALTERIDADE EM FILMES DE FICÇÃO: BRASIL E CUBA, DÉCADA DE 90

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote.

São Paulo - SP

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

G643a González, Jorge Ribail Reyes, 1971-

Alteridade em filmes de ficção: Brasil e Cuba, década de 90 / Jorge Ribail Reyes González. - São Paulo, 2018.

162 f.

Orientadora: Profª. Drª. Rosangela da Silva Leote.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Fenomenologia. 2. Semiótica e cinema. 3. Cinema - Cuba. 4. Cinema brasileiro. I. Leote, Rosangela da Silva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Nome: Jorge Ribail Reyes González
Título: Alteridade em filmes de ficção: Brasil e Cuba, década de 90

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", na linha de pesquisa "Processos e Procedimentos Artísticos" para obtenção do título de Doutor em Artes.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote.

Data da Defesa:
São Paulo, 27 de abril de 2018

Banca Examinadora:

_____
Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote
UNESP

_____
Prof.ª Dr.ª Josette Maria Alves de Souza Monzani
UFSCar

_____
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP

_____
Prof.ª Dr.ª Natalia Christofoletti Barrenha
UNICAMP

_____
Prof. Dr. Bernardo Queiroz de Siqueira Santos
Anhembi Morumbi

A Deus
A minha avó Elisa, sempre comigo
A minha mãe, anjo humano

AGRADECIMENTOS

Ao meu amado Lucas

Aos meus amigos Lisvanis e Lisnel

À Prof.ª Dr.ª Rosangella Leote

Ao GIIP

Aos professores e funcionários da Pós-Graduação do IA-UNESP

À CAPES

Aos professores da banca

Aos familiares e amigos em Cuba, Brasil e qualquer parte do mundo

Àqueles que colocaram empecilhos e viraram inimigos

Aos desconhecidos e anônimos

RESUMO

Este é um estudo que examina a noção de Alteridade em filmes cubanos e brasileiros da década de 90. A análise é feita nos filmes cubanos Fresa e Chocolate (1994) e Guantanamera (1995), assim como nos brasileiros Central do Brasil (1998) e Terra Estrangeira (1996). A pesquisa foi desenvolvida mediante uma indagação documental com metodologia qualitativa, com a elaboração e análise de um sistema de categorias e variáveis a partir da triangulação metodológica, teórica e disciplinar de diversos conteúdos vindos da filosofia, dos estudos culturais e da semiótica com referências a autores como Hal Foster, Merleau Ponty, Lévinas, Rancière e Greimas que permitem ratificar as complexidades envolvidas no cinema contemporâneo. Foram analisados os personagens dos filmes selecionados como sujeitos de Alteridade pertencentes a grupos da realidade multicultural contemporânea conforme critérios socioculturais. Alem disso, foram examinadas as narrativas de ditas obras a partir da noção de Alteridade entendida fenomenologicamente como aptidão de intersubjetividade, e disposição inata para estar no mundo, fazendo entender o cinema como rede intrincada de relações. Ainda, se inclui o roteiro do curta-metragem *Tuya para sempre* que foi elaborado pelo autor da pesquisa aplicando os procedimentos de análise resultantes desta.

Palavras-chave: Alteridade. Cinema cubano. Cinema Brasileiro. Década de noventa.

RESUMEN

Este es un estudio que examina la noción de Alteridade en películas cubanas y brasileñas de la década de 1990. Se analisan las películas cubanas Fresa y Chocolate (1994) y Guantanamera (1995), así como en Central de Brasil (1998) y Tierra Extranjera (1996), producidas en Brasil. La investigación se desarolla mediante una indagación documental con metodología cualitativa a partir la elaboración y análisis de un sistema de categorías y variables, con de la triangulación metodológica, teórica y disciplinar de diversos contenidos provenientes de la filosofía, los estudios culturales y la semiótica con referencias de autores como Hal Foster, Merleau Ponty, Lévinas, Ranciere y Greimas, todo lo cual permite ratificar las complejidades envueltas en el cine contemporáneo. Se analizan los personajes de las películas seleccionadas como sujetos de Alteridade pertenecientes a grupos de la realidad multicultural contemporánea conforme criterios socioculturais. Así mismo, fueron examinadas las narrativas de dichas obras desde la noción de Alteridade entendida fenomenologicamente como aptitud de intersubjetividade, e disposición innata para estar en el mundo, lo que permite entender el cine como red enmarañada de relaciones. Aún, se incluye el guión del cortometraje “Tuya para siempre el cual fue elaborado por el autor con la aplicación de los procedimientos de análisis que han resultado de esta investigación.

Palabras llave: Alteridad. Cine cubano. Cine Brasileño. Década noventa

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - *Outro* sociocultural 43
Tabela 2A – Mulheres 44
Tabela 2B – Mulheres 45
Tabela 2C - Mulheres 46
Tabela 2D – Mulheres 47
Tabela 2E – Mulheres 48
Tabela 3 – Homossexual 49
Tabela 4 – Étnico 50
Tabela 5 – Estrangeiros/Migrantes 51
Tabela 6A– Dissidente Político 54
Tabela 6B - Estrangeiro/Migrantes 54
Tabela 6C - Dissidente Político 55
Tabela 7 – Religioso 56
Tabela 8 - Análise comparada: alteridade sociocultural nos filmes estudados 58
Tabela 9 - Alteridade na ética lévinasiana 64
Tabela 10 - Alteridade Lévinasiana nos filmes 65
Tabela 11 - Personagem Maria 115
Tabela 12 - Personagem Patrocinia 116
Tabela 13 - Personagem Belisario 116
Tabela 14 - Personagem Fernando 117
Tabela 15 – *Tuya para siempre* – Categorias de outros 118
Tabela 16 - Personagem David 134
Tabela 17 - Personagem Diego 135
Tabela 18 - Personagem Germán 136
Tabela 19 - Personagem Miguel 137
Tabela 20 - Personagem Nancy 138
Tabela 21 - Personagem Vivian 139
Tabela 22 - Personagem Adolfo 140
Tabela 23 - Personagem Cándido 141
Tabela 24 - Personagem Gina 142
Tabela 25 - Personagem Mariano 143

Tabela 26 - Personagem Ramón 144
Tabela 27 - Personagem Tony 145
Tabela 28 - Personagem Tia Yoyita 146
Tabela 29 - Personagem Josué 147
Tabela 30 - Personagem Ana 148
Tabela 31 - Personagem Pedrão 149
Tabela 32 - Personagem Dora 150
Tabela 33 - Personagem Irene 151
Tabela 34 - Personagem Yolanda 152
Tabela 35 - Personagem César 153
Tabela 36 - Personagem Isaias 154
Tabela 37 - Personagem Moisés 155
Tabela 38 - Personagem Maria Eizagirre 156
Tabela 39 - Personagem Paco 157
Tabela 40 - Personagem Alex 157
Tabela 41 - Personagem Miguel 158
Tabela 42 - Personagem Mr. Kraft 159
Tabela 43 - Personagem Pedro 160
Tabela 44 - Personagem Igor 161
Tabela 45 - Personagem Loli 162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 A DÉCADA DE 90 E ALTERIDADE EM FILMES CUBANOS E BRASILEIROS 18

1.1 Contexto histórico da década de 90 em Cuba e no Brasil 20

1.2 As cinematografias cubana e brasileira na década de 90 23

2 A NOÇÃO SOCIOCULTURAL DE ALTERIDADE EM FILMES DE BRASIL E CUBA 29

2.1 A noção sociocultural de Alteridade 30

2.2 Alteridade: valorações, abordagens e perspectivas socioculturais 38

3 A NOÇÃO FILOSÓFICA DE ALTERIDADE EM FILMES DO BRASIL E DE CUBA 61

3.1 A ética da Alteridade segundo Lévinas 61

3.2 A Alteridade na filosofia de Merleau-Ponty 69

4 A ALTERIDADE E A SEMIÓTICA GREIMASIANA EM FILMES DO BRASIL E DE CUBA 77

4.1 Semiótica Greimasiana e Alteridade 78

4.2 Modelo actancial dos filmes em análise 84

4.3 Modelo Actancial do filme *Fresa y Chocolate* 84

4.4 Modelo Actancial do filme *Guantanamera* 88

4.5 Modelo Actancial do filme *Central do Brasil* 92

4.6 Modelo Actancial do filme *Terra Estrangeira* 97

CONSIDERAÇÕES FINAIS 104

BIBLIOGRAFIA 107

Apêndice A – Projeto de curta-metragem de ficção 113

ANEXOS

Anexo 1 - Informações gerais sobre os filmes em análise 130

Anexo 2 Análise tridimensional dos personagens 134

INTRODUÇÃO

Explicamos as motivações e antecedentes da presente pesquisa, iniciada em Cuba, a partir do cogito sobre a presença e o compromisso de certos de personagens e narrativas que representaram, sob nossa percepção, os "fora do establishment" no cinema cubano; nos interessa qual seria o lugar ocupado pela chamada contracultura num cinema como o cubano pós-1959, implicado explicitamente com a "tarefa ideológica". Adiante, essas reflexões tomaram maior corpo no mergulho dos argumentos e debates sobre o termo Alteridades, a partir de diferentes abordagens, ao nos depararmos com a condição cultural (expressa, entre elas, no cinema), permeadas pela concepção do *sujeito* no centro de todo o nosso agir humano e o *outro*, marginalizado, subsumido, subordinado. Esses pensamentos motivaram a criação de obras – principalmente documentários- onde os personagens e suas histórias de vida estavam sempre no lado não hegemônico da história. Meus trabalhos, tanto como artista audiovisual quanto como pesquisador de cinema, sempre estiveram próximos dos personagens e ambientes contraculturais da sociedade cubana; inclusive, essas ideias nos faziam fruir cada filme da produção nacional cubana com aquele cogito, no sentido de dúvida, preocupação intelectual.

Assim, o trabalho artístico foi nos levando à tese de que poderíamos aplicar as noções de Alteridade, desenvolvidas por estudos filosóficos e antropológicos, na análise cinematográfica e que esta, inclusive, poderia ser útil nas tarefas de realização e crítica de um filme. Para que essa nossa tese fosse viável, em sua ideia de aplicar noções filosóficas e antropológicas ao cinema, era imprescindível esclarecer sob quais termos e conceitos de estética, arte e cinema a fundamentaríamos.

A escolha teórica desta tese parte dos estudos socioculturais, passando pela filosofia, até chegar à semiótica. Os estudos socioculturais são um campo de pesquisa de caráter interdisciplinar que explora as formas de produção ou criação de significados e difusão dos mesmos nas sociedades atuais. No âmbito dos estudos socioculturais, se combinam a política, a comunicação, a história, a sociologia, a teoria social, a teoria literária, a teoria dos meios de comunicação, o cinema, a antropologia cultural, a filosofia e o estudo de fenômenos culturais em diversos meios sociais. Esses estudos, frequentemente, se interessam por um determinado fenômeno que se refere a questões de ideologia, nacionalidade, etnia, gênero e classe social. Nossa escolha dentro dos estudos culturais se enquadra, especificamente, no pesquisador Hal Foster (1955), cujas teorias são muito importantes para as discussões das principais tendências das artes e da estética no final do século XX. Podemos hoje apreciar sua contribuição

principalmente pela avaliação aprofundada dos movimentos artísticos que, a partir da década de 60, retomam procedimentos da vanguarda modernista do início do século.

No âmbito da filosofia trabalhamos com as teorias de dois autores que confluem e divergem no quesito da Alteridade. O filósofo Emmanuel Lévinas (1906 - 1995) centrou seu trabalho acadêmico em interpretar a fenomenologia, conceituando uma nova forma de pensar a filosofia a partir da ética da Alteridade, como filosofia primeira. Depois de construir uma crítica radical à metafisica e ao positivismo, Lévinas proclama a ética como a filosofia primeira, e esta se traduz na vocação incondicional e irrecusável pelo *outro*. Sua filosofia contribui para refletir sobre a importância da Alteridade na existência humana. Por sua parte, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) leva a fenomenologia até as últimas consequências: ele critica a existência cartesiana do homem, pois, para ele, o homem se faz presente pelo seu corpo e por este participa do processo cognitivo. Para o autor, a esfera humana (o mundo) é uma espécie de rede de relações, um intermundo, no qual pode ser explicado como o contexto histórico, a simbologia, e a verdade a ser construída. Nesse intermundo, cada ser é visto pelo outro como fração de mundo em interação entre as consciências e ligação dialética. Então, para Merleau-Ponty, a essência da Alteridade encontra-se próxima tanto à essência do corpo quanto à essência do mundo, porque nossa existência como subjetividade é uma e a mesma que nossa existência, como corpo e com a existência do mundo: o sujeito que somos é inseparável do corpo e do mundo; isso é no que consiste a nossa Alteridade.

Baseando-nos nas considerações de especialistas como João Frayze-Pereira, Livia Mathias Simão e Luiz Tatit, relacionamos a filosofia de Lévinas e de Merleau-Ponty com a semiótica de Algirdas Julien Greimas (1917-1992). O modelo greimasiano, ancorado em bases estruturalistas, buscava depreender estruturas subjacentes aos textos. Greimas construiu um conceito de narrativa fortemente heurístico, que se mostra atual para a análise de inúmeros textos culturais e artísticos, entre eles, é claro, o texto cinematográfico. O modelo de narrativa proposto por Greimas encontra-se localizado, portanto, no paradigma que buscava estabelecer elementos para uma análise estruturalista da narrativa. O modelo actancial de Greimas permite indexar relações diferenciais que determinam o nível profundo da narrativa. A combinação das relações de identidade e de Alteridade, figuradas pelo modelo dos actantes greimasianos, constitui o modelo ou esquema a partir do qual se geram as significações mais complexas de uma narrativa.

Greimas concebia que, pelo seu projeto semiótico, as ciências humanas deveriam almejar o mesmo grau de cientificidade das ditas ciências exatas. Paradoxalmente, ao final da vida acadêmica, de forma mais formalizada, em *Sémiotique des Passions* (1991) e *De*

l'imperfection (1987) Greimas abandona o viés intelectual altamente formalista, relegando um papel secundário ao inteligível, e dando preferência, ou talvez dando a entender, que já não via sentidos em separá-los.

Sobre a estrutura e abrangência da tese

Para o desenvolvimento desta tese, usamos a metodologia qualitativa, que consideramos a modalidade particularmente mais eficaz para nosso objeto de estudo. A opção pelo método qualitativo implica a aceitação de uma série de pressupostos teóricos. Em primeiro lugar, assumimos certa tendência a valorar a inter-relação entre o objetivo e o subjetivo (do pesquisador), dando prioridade ao sentido hermenêutico da pesquisa tanto quanto à construção do *metatexto* que revela a essência do objeto de estudo: neste caso a Alteridade em filmes de ficção produzidos no Brasil e em Cuba na década de 90. Sendo que, de acordo com os requerimentos da metodologia qualitativa, maior será a validade dos resultados quanto maior for a coerência da análise a partir do objeto de estudo e da inter-relação do pesquisador com este.

Na perspectiva qualitativa, o método é modelado pelo objeto de pesquisa e não ao contrário; a tarefa de pesquisar adequa os métodos ao objeto de pesquisa. Foi o que assumimos neste caso. Sendo o pesquisador, ele mesmo, um realizador audiovisual, dita inter-relação foi aproveitada. Outro elemento significativo no desenvolvimento de nossa tese foi a *triangulação metodológica*, que nos permitiu utilizar perspectivas diversas, tais como filosofia, estudos socioculturais e semiótica para interpretar os dados contidos nos filmes que constituíram o nosso material de estudo. Aliás, a *triangulação teórica* foi eficaz, pois nos permitiu entrecruzar as teorias de autores diversos. Baseando-nos precisamente nesta metodologia qualitativa, consideramos que nossa tese desenvolveria um estudo em pequena escala; foi essa a razão para nos centrarmos em quatro obras de dois autores específicos. Foi importante a aspiração marcadamente recursiva deste estudo no sentido de que os procedimentos foram se determinando durante o percurso. Os conceitos, categorias e variáveis foram conformadas a partir das buscas empreendidas ante cada novo caminho com o qual a pesquisa nos deparava. Fomos muitos cuidadosos para que categorias, variáveis e conceitos não acabassem obscurecendo a singularidade das obras e filmografias escolhidas e seus determinados contextos.

De modo sucinto, poderíamos descrever o método empregado em dois processos: o primeiro concerne à construção teórica através de variáveis e categorias; o segundo que

comporta a conformação do sistema teórico. Desta maneira, no final foi possível concretizar um discurso teórico coerente no qual se enquadram de forma explícita e implícita um grupo de variáveis e categorias análogas ao objeto de estudo, que no caso trata-se de um fenômeno artístico, especificamente cinematográfico. Ou seja, referida teorização sobre Alteridade e cinema funcionou sobre a base de um conjunto de procedimentos para obter e processar informação, em particular mediante a análise de conteúdo conformando um modo de olhar os dados (filmes e suas narrativas) com o objetivo da sua melhor compreensão dialógica no sentido de uma dinâmica de perguntas e respostas.

Nesta etapa previa-se avaliar vários filmes das cinematografias do Brasil e de Cuba deste período.

Filmes brasileiros: *Veja esta canção* (1994, Carlos Diegues); *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati); *Terra estrangeira* (1995, Walter Salles); *Cinema de lágrimas* (1995, Nelson Pereira dos Santos); *Tieta do agreste* (1996, Carlos Diegues); *Lado certa da vida errada* (1996, Octávio Bezerra); *Quem matou Pixote?* (1996, José Joffily); *Como nascem os anjos* (1996, Murilo Sales); *Pequeno dicionário amoroso* (1997, Sandra Werneck); *Central do Brasil* (1998, Walter Salles); *Orfeu* (1999, Carlos Diegues); *Eu, tu, eles* (2000, Andrucha Waddington); *O Amor está no Ar* (1997, Amilton de Almeida); *Matou a família e foi ao Cinema* (1991, Neville de Almeida); *Navalha na carne* (1997, Neville de Almeida); *Sombras de julho* (1996, Marcos Altberg); *Um Céu de estrelas* (1997, Tata Amaral); *Caminho do Sonhos* (1998, Lucas Amberg); *O cego que gritava luz* (1997); *O tronco* (1999, João Batista de Andrade); *O sertão das memórias* (1997, José Araujo); *O Judeu* (1996, Jom Tom Azulay); *Alma Corsária* (1993); *Dois Córregos* (1999, Carlos Reichenbach); *Índio do Brasil* (1995, Silvio Back).

Filmes cubanos: *Mujer Transparente* (1990, vários diretores); *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (1991, Daniel Diaz Torres); *El Siglo de las Luces* (1992, Humberto Solás); *Fresa y Chocolate* (1993, Tomás G. Alea y J.C. Tabío); *Madagascar* (1994, Fernando Pérez); *Reyna y Rey* (1994, Julio García Espinosa); *El Elefante y la Bicicleta* (1994, Juan Carlos Tabío); *La Ola* (1995, Enrique Álvarez); *Pon Tu pensamiento en mí* (1995, Arturo Soto); *Amor Vertical* (1997, Arturo Soto); *Kleines Tropicana* (1997, Daniel Díaz Torres); *La Vida es Silbar* (1998, Fernando Pérez).

Para os efeitos dessa tese entendemos Alteridade não como um conceito fechado, mas como uma noção aberta. A noção de Alteridade que examinamos nesta tese visa atingir

para além da ideia de "se colocar no lugar do outro" ou "empatia pelo outro"[1] como a consideram alguns manuais de autoajuda. A noção de Alteridade em que basea-se esta tese é fundamentada a partir das teorias desenvolvidas pelos estudos socioculturais e fenomenológicos, principalmente aqueles acerca das ideias de Alteridade como *multiculturalidade*, campo ou corpo de relações intersubjetivas e qualidade intrinsecamente dos seres humanos de construir sua identidade no confronto com o *outro*, o qual não consegue apreender na sua totalidade.

Os objetivos específicos foram apresentados na forma de perguntas, como a seguir:

- Como analisar o contexto histórico cultural da década de 90, partindo do critério de Alteridade como *multiculturalidade*, de maneira que dita análise enquadre a seleção de filmes de ficção representativos das produções cubana e brasileira desse período histórico?
- Como analisar os personagens de filmes considerando-os eles como sujeitos que pertencem a diversos grupos de uma realidade multicultural com critério de Alteridade?
- Como analisar as narrativas de filmes partindo do critério filosófico que define Alteridade como intersubjetividade, rede de relações de sujeitos com capacidade para interagir, para estar no mundo, imersos nele?

Baseando-nos nessas questões, foram desenvolvidos quatro capítulos. No primeiro capítulo, determina-se e analisa-se o contexto histórico da década de 90 em Cuba e no Brasil. Esse capítulo está baseado em uma definição sociocultural da noção de Alteridade. Nesse primeiro capítulo, são definidos quatro filmes que consideramos mais adequados para desenvolver a análise, dos quais se oferece uma informação geral.

No segundo capítulo, são analisados os personagens que conformam a narrativa de cada um dos filmes, com base na ideia de entendê-los como sujeitos com características fisiológicas, psicológicas e sociais, para logo avaliar seu enquadramento dentro de uma classificação de grupos sob critérios de Alteridade.

No terceiro capítulo, é analisada a noção de Alteridade desde um ponto de vista filosófico, com referências nas teorias de Enmanuel Lévinas e Maurice Merleau-Ponty, que leva em consideração a ideia de Alteridade, para além da relação *Sujeito-Outro*. Nesse

[1] Importante distinguir que nesta tese a noção de alteridade não é identificada como: soma nas relações interpessoais entre os seres humanos revestidos de cidadania, nem como relação pacífica e construtiva com os diferentes, nem como se colocar no lugar do outro na relação interpessoal, com consideração, valorização.

capítulo, a noção de Alteridade adquire um critério muito mais relacional, sinérgico, e chega a um ponto importante, ao colocar o *outro* num rol ativo.

Ainda o terceiro capítulo também abre o diálogo entre a teoria de Alteridade e certos princípios da semiótica. Este capítulo esclarece e corrobora, com referência na teoria de Alteridade de Lévinas, como a análise dos dois capítulos anteriores possibilitou uma compreensão dos personagens no plano metafísico, e abordando, desde o segundo capítulo, o plano intersubjetivo, ainda que se precisasse de mais um passo para chegar a níveis superiores da análise.

O quarto capítulo aprofunda-se na análise com referência nas teorias de Lévinas e Merleau-Ponty, mas cruzando-as com o modelo semiótico de Greimas. O corpo como campo relacional e da Alteridade como qualidade ética para a intersubjetividade nos levou ao vínculo com a semiótica, baseados na premissa de que o *sujeito* é constantemente reconstruído ou *ressignificado* na sua relação com o *outro*. Assim, esse acoplamento nos possibilitou o desenvolvimento dos modelos actanciais dos filmes estudados.

No Apêndice 1, como resultado da tese, inclui-se um roteiro literário para o curta-metragem *Tuya para sempre* inspirado em um poema do escritor cubano Virgilio Pinhera. Na construção de dito roteiro, foram aplicados os conceitos estudados, assim, sua elaboração foi baseada na análise das variáveis, categorias e modelos desenvolvidos no percurso deste estudo. Mesmo que dito roteiro ficaria disponível a entrar em um processo de busca de financiamento para sua produção, é importante destacar que ele, por si mesmo, já constitui uma obra narrativa na qual podem ser analisados os diversos aspectos que competem ao estudo desta tese. Sendo validas as análises e considerações a respeito das intersecções estéticas e estruturais no sentido do roteiro como gênero intersemiótico, um roteiro funciona autonomamente como obra nas fronteiras da mídia visual. Assim, verifica-se a possível autonomia em análise intertextual do corpus ficcional específico, através da avaliação do roteiro de *Tuya para sempre*.

Ao concluir este estudo, esperamos ter corroborado a aproximação da análise da noção de Alteridade como uma ferramenta eficiente no processo criativo e de análise cinematográfica que vincula ideias sobre a noção de a que Alteridade, desde diferentes abordagens, como os estudos socioculturais, a filosofia e a semiótica.

Aliás, visamos que, uma vez submetidos à análise, os filmes selecionados em ambas filmografias consigam aportar suficientes dados sobre a conduta humana em condições de Alteridade. É uma de nossas expectativas ter conseguido vincular as ideias da filosofia de Lévinas e de Merleau-Ponty, e a aplicação do modelo actancial de Greimas, com

procedimentos precisos para desenvolver o exame da noção de Alteridade como um método de análise eficaz e abrangente aplicado ao cinematográfico, verificando a configuração da noção de Alteridade nos filmes estudados, como pluralização dinâmica da narrativa, podendo, assim, através da elaboração de sistemas de variáveis e categorias para a análise, e, mediante a interface metodológica, disciplinar e teórica, que as ideias dramáticas e temáticas do filme são canalizadas através de uma dimensão de Alteridade.

1. DÉCADA DE 90 E ALTERIDADE EM FILMES CUBANOS E BRASILEIROS

A Alteridade, assunto cuja análise nos ocupamos no percurso desta tese, faz parte de uma daquelas categorias que foram desprezadas ao longo da história, o que tem uma explicação na nossa cultura moderna, que é uma cultura da subjetividade, ou seja, do sujeito, onde o *eu* tem um grande privilégio: o sujeito, eu mesmo, a minha identidade, aquilo que eu sou, o meu país, a minha propriedade, a minha liberdade, as minhas ideias, o individualismo.

A fundamentação que leva então a entender as coisas do mundo segundo esse prisma do subjetivo, da subjetividade. É essa a razão pela qual muitos entendem que, na época atual, estejamos vivendo uma espécie de narcisismo, no que diz respeito à exacerbação do privilégio do eu, do sujeito. E tudo isso leva então a um certo distanciamento do *outro*, e a uma certa dificuldade em perceber o *outro* e entender até mesmo a possibilidade da sua existência. O *outro* aparece como horizonte muito longínquo segundo a noção das filosofias anteriores à fenomenologia. Isso deriva da filosofia clássica cartesiana que colocou o sujeito como sendo a categoria principal, isso foi o que afastou o *outro*.

O sujeito pode ter consciência do *outro* com a mesma intensidade com que tem consciência dele mesmo? A resposta foi sempre: não. As razões *pareciam* até compreensíveis: O sujeito tem consciência dele porque está nele mesmo, a consciência dele tem que estar nele, então o assunto tornou-se um problema ético. Para que o sujeito pudesse ter a consciência do *outro* equivalente à que eu tenho de mim tenho que estar nele. Baseado deste ponto de vista, existe todo um estilo de civilização e de cultura, baseado nesse privilegio do sujeito que exacerbou o individualismo e o egocentrismo e que foi assassinando historicamente e culturalmente ao *outro*.

No texto de Hal Foster[2] "O pós-modernismo em paralaxe" (2002) se estabelece o que este autor denominou a paisagem evolutiva do século XX com respeito à dinâmica do par Identidade/Alteridade. Foster se interessa, em particular, pelo assunto da Alteridade no campo da antropologia, mas neste andar, nos apresenta um estudo surpreendente a respeito da transformação do termo Alteridade os até os dias atuais. Com uma perspectiva semiótica da cultura examina a globalização entendida como modelos ideológicos apoiados na dicotomia cultura/não cultura, inclusão/não inclusão. Segundo a análise deste autor, estes modelos têm

[2] Harold Foss "Hal" Foster (1955, Washington) Graduou-se em Princeton como Bacharel em Artes, mestrado pela Universidade de Columbia e Ph.D. em história da arte na Universidade de Nova York. É professor na Faculdade de Princeton desde 1997.

como centro o *sujeito e* têm efeitos reais em nossas sociedades produzindo alterações e deformações no que é considerado "não cultura" pelo poder hegemônico.

No texto, Foster assinala três momentos para o Ocidente na dinâmica do par Identidade/Alteridade:

O primeiro é localizado em meados da década de 30 para catalogá-lo como o tempo do fim dos grandes modernismos, época em que Jacques Lacan (1936) escrevia sua primeira versão do famoso ensaio "A etapa do espelho", sobre a formação do sujeito e o momento em que Claude Lévi-Strauss (1962) introduzia-se no estudo do "pensamento selvagem" resgatando Alteridades.

O segundo momento corresponde à metade da década de 60 com a pós-modernidade, em que se enraizou o ataque ao sujeito hegemônico e autárquico da Modernidade. Autores como Roland Barthes; o marxista Louis Althusser; os representantes do pós-estruturalismo Michael Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida falam, cada um a seu modo, da morte do sujeito. Também o ponto de vista do *outro* antropológico, como resultado de sua réplica, era escutado pela primeira vez da reescrita à dialética hegeliano-marxista, amo/escravo realizada por Franz Fanon, com seu livro "Os Condenados da Terra" (1961). Mas essa morte do sujeito não era mais que a consumação da couraça fascista. O novo contexto, contudo, discorreria com o lançamento de um inspirado projeto emancipador após o outro. Mais que dar voz ao outro, tratava-se agora do diálogo possível com o *outro*, quem passa, de punível a permissível, e a recomendável. Este é o momento tipificado pelo início da escuta do *outro* (antropológico, sexual, ideológico) que possui como impulso para as lutas de liberação nacional os movimentos de contraculturas e outros agentes históricos que violentam o status a favor das diferenças.

O terceiro momento é localizado na década dos noventa com o multiculturalismo que caracteriza os tempos do fim de milênio. Este inclui em sua abundância discursiva, uma série de Alteridades no empenho por restituir ao sujeito cujo reconhecimento ainda se faz de forma parcial.

A Alteridade não é mais entendida como um assunto do exótico, da radicalidade cultural, social e ainda geográfica pois com o passar do tempo, o que se entendia como estranho ficou mais próximo, porque a realidade se torna cada vez mais plural, mais misturada. O *outro* já não se encontra além do mar, mas caminha nas ruas, é o nosso vizinho. A Alteridade tem que ser compreendida para além da noção simplista de que o *outro* é o andar de baixo da pirâmide social, marginalizada pelas classes sociais mais altas. A noção de Alteridade na qual baseamos esta tese, supera as ideias maniqueísta que pretendem colocar o

termo Outro como simples sinônimo de grupos sociais marginalizados. A *multiculturalidade* é cada vez mais a legítima representação do que definimos como Alteridade, se é entendida como a convivência de várias culturas em um mesmo ambiente, sendo um fenômeno diretamente relacionado com as sociedades pós-modernas, com fatores de integração, subordinação e desenvolvimento a partir do choque *sujeito-outro* cada vez mais interligados, em função do crescente contato entre si e a quase inexistência ou impossibilidade de isolados. A compreensão da multiculturalidade questiona a ideia de que uns grupos poderiam ser superiores aos do outro. Esta ideia de diversidade sem existir um certo ou errado é a base da noção de Alteridade que nesta tese tomamos como base.

Ao delimitar o período para pesquisar nesta tese à década de 90, baseado na periodização feita por Hal Foster, é pertinente explicar, a seguir, algumas questões que marcaram precisamente a noção de Alteridade no percurso da sua compreensão.

1.1. Contexto histórico da década de 90 em Cuba e no Brasil

A década de 90 começou com acontecimentos que já eram previstos desde a década anterior. Foi uma década de significativos movimentos, tanto desde o ponto de vista político como cultural, assim como em todos os âmbitos da sociedade mundial.

No dia 3 de outubro de 1990, foi derrubado o muro que dividia Alemanha Socialista (RDA) da Capitalista (RFA), mas não foi o final da Guerra Fria; que na realidade cubana persiste até os dias de hoje. Durante o ano de 1991, a União Soviética começa a desmembrar-se em países independentes, como Lituânia, Geórgia e Ucrânia até que em outubro deste mesmo ano é declarado o fim da União Soviética, e o ressurgimento da Rússia após mais de 70 anos de comunismo. Esses acontecimentos tiveram muita importância do ponto de vista político, econômico e social no mundo todo e especialmente para Cuba e a região da América Latina.

Em 1989 foi lançado o *Consenso de Washington*, que formulava regras para que os países da América Latina conseguissem desenvolvimento apoiados pelo FMI, pelo Banco Mundial e pelo International Institute of Economy. Os movimentos de esquerda criticam até hoje o dito Consenso e o chamam desdenhosamente de neoliberalismo, argumentando que trouxe, a longo prazo, o endividamento dos países e grandes brechas sociais. Os partidários dessa política defendem que erros como inflação e endividamentos aconteceram por aplicar o Consenso mecanicamente, sem levar em conta a realidade singular de cada país. O fato é que, a partir deste momento, na América Latina, no auge dos movimentos de ideologia de esquerda

debilitou-se; governos de esquerda começaram a adaptar dissimuladamente as soluções propostas pelo Consenso de Washington para viabilizar os projetos segundo suas conveniências. O Foro de São Paulo, nasceu em 1990 com esse intuito, uma organização de esquerda para enfrentar o chamado neoliberalismo e promover a integração latino-americana sob uma ideologia socialista, liderado por Cuba e com especial apoio do Partido dos Trabalhadores no Brasil (PT), mas que na prática proponha-se a enganar com retóricas populistas disfarçadas.

A partir de meados da década de 70, a América Latina foi alvo dos empenhos de expandir o ideal marxista do socialismo. Muitos foram os mecanismos e estratégias para alcançar este objetivo. Cuba era o canal e o motor de tais esforços com o respaldo político, ideológico e financeiro da URSS e do bloco de países Europa do Leste. Não foi apenas com o apoio às guerrilhas e aos movimentos de liberação nacional em muitos países de América Central, do Sul e o Caribe, mas também com a influência ideológica por exemplo através da cultura e das artes. A idealização do pretendido de Movimento do Cinema Latino-americano iria neste sentido como hoje já ficou demostrado na prática, mas esse seria assunto de uma pesquisa alheia ao objeto desta tese.

Em Cuba, entre os anos 1952 – 1959, aconteceu um movimento de luta popular de marcada tendência liberal democrático-popular nacionalista, até que, em 1961, o advogado e guerrilheiro Fidel Castro, então Primeiro Ministro, declarou oficialmente a ideologia marxista-leninista do seu governo. Desde então, Cuba tem desenvolvido uma sociedade bastante mimética do modelo soviético, mas com algumas singularidades. Cuba virou dependente econômica e politicamente do bloco socialista, muito especialmente da URSS, desenvolvendo uma incapacidade econômica que converteu, ainda mais do que já era, a ilha num país *monoprodutor* e *monoexportador* de açúcar de cana e outros escassos *commodities* em troca da importação de todo tipo de produtos complexos, até aqueles simples, que, em tempos passados, foi capaz de produzir. Em troca dessa manutenção econômica a URSS também exigia fidelidade ideológica com a consequente extensão do comunismo entre os países do chamado terceiro mundo e muito especialmente na região da América Latina. Cuba se converteu em líder da ideologia marxista-leninista no mundo subdesenvolvido. Durante uns 16 anos, Cuba ficou com um governo provisional sem garantias constitucionais até que no ano de 1976 foi concretizada e aprovada uma nova constituição para oficializar então a República Socialista de Cuba. Dita nova Carta Magna - ainda vigente - garantiu o totalitarismo do regime no artigo 1º declarando o Estado de Cuba como socialista, e no artigo 5º que o Partido Comunista de Cuba é único partido legítimo e a vanguarda marxista-leninista

organizada de toda a sociedade. Até o ano de 1992 a dita constituição vetava a liberdade religiosa; e até a atualidade estabelece o controle dos três poderes: judiciário, executivo e legislativo, por um poder único.

Com a queda da União Soviética e do Bloco do Leste Europeu na década de 90, a economia cubana é atingida, significando a absoluta paralisação não apenas da economia, mas, também, da vida cotidiana da população. O governo cubano chamou a crise de Período Especial em Tempo de Paz, eufemismo para convocar ao sacrifício, passando a usar estratégias e reservas econômicas e sociais para tempos de extremo perigo de guerra. A crise atingiu o país não apenas de forma econômica, mas também de forma ideológica. A sociedade cubana tinha assumido por mais de três décadas o marxismo-leninismo não apenas como uma corrente ideológica, mas também como modelo regente nos âmbitos da sociedade, da política e da cultura. Portanto, era preciso fazer mudanças para sair da crise. Em 1992, a Constituição Cubana foi submetida a mudanças, sem correspondente aprovação em referendo, para se adaptar às novas condições. Agregaram-se artigos para permitir outros tipos de propriedades diferentes da estatal, e um marco legal que permitisse o investimento estrangeiro, comércio exterior e turismo. Também foi aberta a liberdade de religião condições, até então inexistentes. Em 1993, as autoridades cubanas permitiram a circulação do dólar. Mesmo após estas reformas, a situação econômica cubana continuou se degradando, piorada pela desaparição do campo socialista, especialmente da URSS, assim como por fatores como a centralização da economia sob controle total do Estado e o embargo comercial dos Estados Unidos que a partir deste período, como nunca antes, foi esgrimido como justificativa para todos os problemas na Ilha - assuntos complexos que não pretendemos analisar nesta tese.

Por sua parte, no Brasil, no ano de 1961 terminava o governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902 - 1976), que foi conciliador de diferentes tendências políticas dando passo ao governo do Jânio Quadros (1917 – 1992), eleito democraticamente. Quadros mostrou alguma simpatia com o regime de Fidel Castro, chegando a condecorar Ernesto Che Guevara, em 1961, com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, razão pela qual afirmavam que Quadros estava levando o Brasil ao comunismo. Em agosto de 1961, Quadros renunciou e foi substituído pelo vice-presidente, João Goulart, sob cujo mandato continuaram as suspeitas do perigo comunista; em meio a uma forte oposição política acontece o golpe de Estado de 1964 que se tornou um regime militar por 21 anos com censura, repressão, tortura e perseguição de todo aquele que o regime reconhecia como opositor: estudantes, jornalistas, sacerdotes, sindicalistas, professores, intelectuais, e até militares e policiais. Depois de anos

de luta, o Brasil retornou à democracia. No ano de 1985, foi convocada a Assembleia Constituinte que promulgou a atual Constituição brasileira.

O cenário político dos anos 90 começou com o presidente Fernando Collor de Mello (1949) que herdou um país com inflação astronômica, desemprego e recessão. Para combater essa situação, tomou várias medidas que terminaram no confisco de contas de poupança da população. Em 1991, começaram a surgir denúncias que o levaram ao processo de impeachment, sendo destituído em 1992. Em 1993, mediante plebiscito, foi reafirmado o caráter republicano presidencialista do Estado Brasileiro. Os governos que o sucederam seguiram o caminho do Consenso de Washington, conseguindo melhorar em alguns itens a situação financeira do país, com medidas como igualar a moeda ao dólar, privatizações, e a criação de alguns programas sociais vinculados à educação, saúde e previdência. Também cresceram a dívida externa do país e as diferenças sociais entre ricos e pobres.

Para completar a compreensão da noção de Alteridade é importante completar uma panorâmica de alguns acontecimentos que cultural e filosoficamente influenciaram no ambiente mundial. A década de 90 ficou marcada por acontecimentos significativos como a Guerra do Golfo e a queda do Apartheid. Em novembro de 1993 com o tratado Maastricht nascia a União Europeia; e mais tarde, em 1999, foi instituído o Euro como moeda. Ainda nos anos 90 aconteceram importantes mudanças nos meios científicos, tecnológicos e culturais: começaram a desenvolver importantes pesquisas sobre o genoma humano, o que provocou uma revolução dos meios científicos e filosóficos, mudando explicações para a existência e o agir do indivíduo. Em 1997, tivemos o advento da clonagem, com a ovelha Dolly, e no mesmo ano, apareceu o DVD, que revolucionou a comunicação junto com a introdução da telefonia móvel e a Internet.

1.2 As cinematografias cubana e brasileira na década de 90

O cinema foi, dentre as artes, umas das que alcançou mais desenvolvimento na ideia de expandir a ideologia marxista pela região latino-americana. Por volta do fim da década de 60, desde o Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfico (ICAIC) fundado em 1959, dedicaram-se importantes esforços a conformar o que pretendia ser o nomeado Movimento do Novo Cinema Latino-Americano, coordenado a partir da ilha socialista, juntando grupos, estilos e movimentos como o Cinema Novo, o Terceiro Cinema, o Novo Cinema Mexicano entre outros das cinematografias da região continental, nos quais destacavam-se notáveis cineastas como Glauber Rocha (1939 - 1981), Carlos “Cacá” Diegues

(1940), Arturo Ripstein (1943), Miguel Litín (1942), Fernando Solana (1931- 2016), Eliseo Subiela (1944- 2016), Jorge Sanjinés (1936) e outros. A semente do que seria chamado Movimento de Novo Cinema Latino-Americano foi surgindo entre os distintos artistas comprometidos e envolvidos com as realidades comuns dos países imersos em ditaduras, golpes de estados, guerrilhas, movimentos de resistência. Nessa época existiram declarações, manifestos, artigos, livros onde os artistas expressavam a aspiração de contribuir ao desenvolvimento cultural da região e enfrentar qualquer tipo de colonialismo cultural desde uma perspectiva continental de utilizar o cinema "como meio de conscientização das massas populares" (FORNET, 1987).

O Festival Internacional de Nuevo Cine Latino-Americano de la Habana, nascido em 1979, foi concebido como uma continuação dos festivais de Viña del Mar (1967 e 1969), Mérida (1968 e 1977) e Caracas (1974) que, por diversas razões, não se consolidaram como a resposta definitiva à urgente reclamação de um espaço que garantisse o encontro sistemático entre as cinematografias e seus criadores, cineastas representativos das tendências cinematográficas mais renovadoras da América Latina. Desde sua fundação, o Festival se propôs difundir filmes que contribuam à reafirmação da identidade cultural latino-americana e caribenha.

Em março de 1967 também foi celebrado, em Viña del Mar (Chile), o I Encontro de Cineastas Latino-Americanos, que deu lugar à criação do Centro Latino-Americano do Novo Cinema: originária fonte do Comitê de Cineastas da América Latina (C-CAL), que adquiriu personalidade definitiva em setembro de 1974, na cidade de Caracas. Nesse mesmo processo, infundido naquele sonho de um Novo Cinema Latino-Americano, delineou-se a arquitetura de um organismo que servisse de apoio. E foi assim, ao redor de abril de 1985, que aconteceu a criação da Fundación del Nuevo Cine Latino-Americano: uma instituição para trabalhar em prol da integração do cinema regional, de obter um universo audiovisual comum e de cooperar na luta por resgatar e afiançar a identidade cultural da América Latina e o Caribe. Seu primeiro presidente foi o escritor Gabriel García Márquez (1927 - 2014); aliás, roteirista de vários filmes.

Desde anos anteriores à década de 50, tanto o cinema brasileiro como o cubano se desenvolveram com uma forte influência do estilo de hollywoodiano como era comum na maioria dos países da região. Mas, nesses mesmos anos, começou a surgir uma tendência influenciada pelo neorrealismo italiano. No ano de 1961, destaca-se, na Bahia, a figura do Glauber Rocha que, com uma estética singular atraiu outros cineastas. O Cinema Novo surgiu comprometido com a transformação do país e, por volta dos anos 60, misturava conceitos das

vanguardas europeias com ideias extraídas do contexto sul americano sob o ditado de uma câmara na mão e uma ideia na cabeça. Logicamente uma explicação tão breve e simplificada também não pretende explicar o Cinema Novo em toda sua abrangência e complexidade, isso excederia o objeto de esta tese. Assim como já foi explicado no caso do Movimento de Novo Cine Latino-Americano e outros assuntos que nesta epígrafe apenas são esboçados.

O período escolhido, década de 90, é historicamente significativo para o cinema brasileiro por vários motivos.

> Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil. (NAGIB, 2002, p. 13)

A década de 90 coincide com o que se chamou de "Retomada do Cinema Brasileiro", expressão longe de alcançar unanimidade, sendo que, para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção e, em 1993, foi promulgada a Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, que aperfeiçoou as leis anteriores e começou a gerar frutos a partir de 1995. Mas há também os que lembram que nesses anos o cinema brasileiro "tornou-se mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto" (NAGIB, 2002, p. 13)

Nos anos 90 segundo as considerações de Lucia Nagib:

> Verifica-se o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real. Para muitos cineastas desse período, o 'renascimento' do cinema significou a 'redescoberta' da pátria. Passada a vertigem Collor, quando o Brasil se tornou o país de emigrantes tão bem retratado em Terra estrangeira, e quando os próprios cineastas saíram à procura de trabalho em outros países e línguas, Central do Brasil (Walter Salles, 1998), filme-símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. (NAGIB, 2002, p.15-16)

Indo para o lado de Cuba, por volta de 1958, verifica-se que um grupo de jovens[3] membros da sociedade *Nuestro Tiempo*, de ideologia marxista, tinham estudado em Cinecittá (Itália) com influência do neorrealismo italiano. Já em 1959, aqueles mesmos jovens, liderados por Alfredo Guevara, fundaram o ICAIC. Posteriormente foi declarado como a

[3] Entre eles Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Jorge Haydú.

instituição reitora de cinema na ilha e também a única produtora[4] da indústria cinematográfica cubana legalizada até hoje. Até os anos 90, como o resto das indústrias do país, a produção cinematográfica foi financiada totalmente pelo Estado. Nos anos 90, o cinema cubano enfrentou-se o desafio de autofinanciar-se e se sustentou graças à implementação de coproduções e serviços de projetos estrangeiros. As décadas mais prolíficas do cinema cubano ficaram para atrás. A produção de cinema em Cuba não apenas tornou-se precária a partir de então, mas também foi afetada pela simplificação, o folclorismo e o anedótico de piada fácil e fetichista, todo isso piorado pela falta de experiência e pela urgência na negociação de coproduções. Outra consequência negativa da crise foi o fechamento à entrada de novos artistas, sendo que os nomes de cineastas cubanos não seriam renovados até anos depois. Em algumas obras, a crítica social e politica tornou-se mais forte que na década anterior. Alguns filmes foram mais reflexivos e alguns realizadores propuseram novos códigos para refletir a realidade. O começo da década foi marcado pelo filme *Alicia no povoado de Maravilhas* (1990), de Daniel Díaz Torres, que provocou uma grande onda de censura e rejeição por parte das autoridades cubanas, que mantêm sua censura até a atualidade. Nesse mesmo sentido de profundidade somam-se, entre outros, títulos como: *Madagascar* (1996) e *A vida é assobiar* (1998), ambos de Fernando Pérez; *Adoráveis Mentiras* (1991), de Gerardo Chijona; assim como *Fresa y Chocolate* e *Guantanamera* da dupla Alea/Tabio, que até hoje também estão limitados de exibição dentro da ilha.

Desde a fundação do ICAIC, o cinema cubano foi movido por uma marcada vocação social; todos os filmes produzidos após 1959 tiveram uma destacada intenção de aludir direta ou indiretamente ao processo do socialismo. Desde o ano da fundação, o estilo mais recorrente foi uma aproximação ao neorrealismo italiano que mais tarde foi misturando-se com a emergência de um realismo heroico segundo os ditados do sovietismo.

> Tantos anos depois de constituído, o ICAIC segue enfrascado com maior denodo que jamais em reconhecer ao cinema como «instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva», com particular interesse em reabilitar a contribuição do cinema «a fazer mais profundo e diáfano o espírito revolucionário e a sustentar seu fôlego criador», tal como se enunciava naquele Por quanto da primeira lei cultural que promulgou a Revolução cubana. A partir de então, e até 1995, os melhores filmes nossos, considerando só os produzidos pelo ICAIC, legitimam a responsabilidade artística de interatuar com o entorno social, a partir da necessidade de estender as fronteiras do subentendido por revolucionário. As mais neurálgicas zonas da realidade foram abordadas em imagem e som; com o

[4] O crítico e pesquisador Juan Antonio Garcia Borrero defende a existência de outras produtoras alternativas ao ICAIC que ele chama de "cinema cubano submergido" (BORRERO, 2001, p. 15)

> consuetudinário empenho em violentar a estreiteza triunfalista, estimular o debate e promover uma arte irreverente, questionadora da realidade. (CABALLERO; DEL RÍO, 1995, p. 102)

Em consequência, o cine cubano, mais de uma vez, teve que lutar com a censura. Os resultados foram sempre contraproducentes e repercutiram além da cultura. Por muito tempo algumas obras, alguns diretores e produtores, tiveram que lutar com o receio que gera para a censura oficial, o olhar crítico à realidade cubana.

Os anos 90 do cinema cubano são irremissivelmente devedores, em suas tentativas e acertos, da confrontação estratégica sócio-política daquele período. Muitos dos filmes que mais ousadamente se aventuraram a refletir sobre zonas acidentadas puderam realizar-se porque tinham marcado um ponto de giro no diálogo arte-poder, abrindo interstícios ao questionamento precisamente quando na ilha voltava a supor-se que apenas a unidade monolítica podia nos salvar, mesmo assim tem que ser reconhecido que, a partir do cinema, foram abertas brechas para o diálogo crítico. Foi um período no qual o cinema cubano voltou a situar-se entre a mansidão do contingente e a heresia típica dos anos 60.

Entre 1990 e 2000, pode-se dizer que o cinema em Cuba perseverou na busca de uma identidade estética que, apesar de ventos desfavoráveis, não se deteve ou declinou. A precariedade na produção torpedeou muitas vezes a continuidade e a fluidez da confrontação estética, mas talvez isso mesmo propiciou uma alguma vontade expressa de densificar as alusões ao real, tendência que nem sempre foi rigorosa.

Os filmes cubanos da década de 90 recriaram um mundo ao mesmo tempo que o violentaram. Embora não possa se dizer que seja uma produção com possibilidades de transluzir aquela época, também não atingiu uma crítica feroz, antes devolveu uma imagem de Cuba, tão devota quanto incômoda.

Dentro da produção cinematográfica da década de 90, no Brasil e em Cuba, foi decidido escolher duas obras de um mesmo diretor em cada país. Consideramos que estes filmes são representativos pela sua significação não apenas na filmografia nacional, de ambos os países, mas também pela importância para o cinema da região, inclusive a nível internacional. Levamos em conta para a nossa seleção o sucesso destas obras tanto dentro como fora de seus respectivos contextos nacionais aos níveis do público, da crítica, dos prêmios e da sua vigência como obras de alto valor artístico. No **Anexo 1** oferecemos informações sobre estas obras.

A produção cinematográfica do Brasil e de Cuba que interessa a esta análise nos apresenta obras que, na realidade além dessa cortina de consumo e das falsas necessidades, há

algo que objetivamente tende para a arte, para uma classe de arte que segue falando a favor daquilo genuíno. Transbordando as limitações do pensamento, na atualidade, os espaços reconhecidos como periferia renunciaram aos interstícios que o centro lhes reservou. A década de 90 foi um período que, após a erosão dos metarrelatos modernos, da revalorização do depoimento e do diálogo com a História, caracteriza-se por discursos sobre o *des-centramento*, a *des-hierarquização*, a reivindicação das bordas, a recuperação das vozes marginalizadas e a quebra das fronteiras entre a alta e a baixa cultura. Estas são produções onde o realismo se mostra pós naturalista por sua abordagem crua de situações vinculadas a um herói menos épico, guiado por seus instintos e comprometido em sucessos definidos pela violência, promiscuidade, assassinato, frustração, sexualidade, entre outros aspectos. Constituiem-se em filmes do imediato, onde o texto social define o tempo todo a criação como uma grande audácia narrativa na maioria dos casos e que se destacam por sua alta densidade semiótica e dramática. São obras que, em várias coordenadas culturais, retratam verdades áridas e preocupantes. Acreditamos que nos anos 90 se produziu no Brasil e em Cuba um cinema de altíssimo quilate, mesmo porque foi um período pleno em criatividade, talvez por estar marcado por diversas crises, sem dúvidas por essa mesma razão, com um marcado perfil de singularidade. Neste período, ocorreu uma mudança do cinema latino-americano, Brasil e Cuba constituíram-se em exemplos singulares com obras e autores que, mesmo com referências daqueles das décadas passadas (anos 60 e 70), aparecem com uma pureza fílmica que faltava aos filmes de 30 anos atrás, como se começassem a ter uma vontade de universalizar e completar aquela realização artesanal. Nesta década, os cineastas de ambas cinematografias (Cuba e Brasil) mostram uma grande preocupação por responder às exigências do mercado, da indústria e de uma linguagem cinematográfica mais internacional, mais padronizado, mais globalizado. Os quatro filmes escolhidos para análise nesta tese pertencem a uma nova etapa das filmografias dos seus respectivos países que reflete os feixes da pós-modernidade desencantada dos discursos utópicos. A escolha desses quatro filmes responde a esses critérios. De algum jeito estes filmes padecem a extinção de um tipo de discurso utópico que foi cristalizado na modernidade em torno a conceitos como liberdade, felicidade e justiça. As obras fílmicas de este periodo são exemplos da transparência excessiva que acabou com a ideia de arte como ilusão.

2. A NOÇÃO SOCIOCULTURAL DE ALTERIDADE EM FILMES DO BRASIL E DE CUBA

A maioria dos seres humanos, sem dúvida, acredita na própria identidade, na individualidade e acredita que deve preservá-la, mas não deposita assim tanto respeito na individualidade do *outro* e a subjetividade do *outro*, na identidade do *outro*. Então temos essa manifestação exacerbada da comparação entre aquilo que *eu* sou considerado um ser humano pleno e aquilo que o *outro* é. Essa separação foi sempre foi muito difícil de ser transposta até formar um abismo que vem a dar nestas características éticas muito comprometedoras da civilização que nós vivemos.

Temos fundado uma civilização com o sentido de afirmar a *minha* plena identidade e a identidade relativa do *outro*, como se o *outro* tivesse direito de existir desde que fosse concedido a ele esse direito, e se não é concedido, então, acontecem as guerras, massacres, segregações, holocaustos, por causa da primazia do eu, *meu* grupo, *minha* nacionalidade, *meu* país, *minha* ideologia, *minha* forma de pensar. Após uma série de experiências históricas catastróficas, a sociedade deveria começar a se preocupar em rever esses lugares que ocupam o sujeito e o *outro*, e fazer a seguinte pergunta: por qual razão eu tenho que constituir o significado do *outro*, a ponto de ele quase não representar nada para mim? Nos deparamos com o fato de que precisamos inverter essas posições: entender que é o *outro* que me constitui como eu mesmo, e assim, desse ponto de vista, o eu ficaria devendo ao *outro* a *minha* própria existência, e não ele devendo a sua existência a mim. É essa a ideia que está em curso de reflexão neste trabalho.

A Alteridade é uma postura epistemológica dos estudos culturais que explora discursivamente a imagem das culturas que fizeram seu espaço na periferia ou outros espaços culturais intermédios. Estabeleceu-se um saber geo-cultural, histórico, antropológico, sociológico e etnológico sobre o *outro*, uma metafísica onde as heterogeneidades e as diferenças se encontram subsumidas em uma linguagem homogênea integradas em categorias substanciais como “povo”, “classe”, “nação”, grupo, raça, etc.

A Alteridade é um termo elaborado no campo dos estudos socioculturais durante o século XX, designando o objeto de estudo da antropologia. Esta noção não foi examinada do mesmo modo com o passar do tempo, mas sim foi explicada de diferentes maneiras dependendo do contexto histórico e social; por exemplo, enquanto que a fins do século XIX o interpretavam através da diferença cultural, para a metade do século XX foi decifrado através

da diversidade cultural. As diferentes disciplina e teorias dos estudos socioculturais não só elaboram diferentes explicações sobre a Alteridade, mas sim também confecciona imagens ou modelos distintos do *outro* cultural, condicionada tanto pelo contexto histórico como pelo social. Este modo de conceber a noção de Alteridade produz uma ruptura significativa com os modelos teóricos anteriores da antropologia, os quais consideravam a Alteridade como um fato factual. Cabe desenvolver brevemente a noção sociocultural da Alteridade no século XX para estabelecer com maior exatidão as bases do conceito e expor de modo acabado sua problemática.

2.1 A noção sociocultural de Alteridade

A antropologia se desenvolve com plenitude e autonomia no final do século XIX. Esta época se caracteriza pelas conquistas coloniais. Logo depois da Revolução Industrial, os europeus e norte-americanos se viram obrigados a conquistar novos mercados nos países remotos, inserindo produtos e levando matéria-prima. É neste contexto que se surgiu a necessidade de tratar e conhecer o *outro* cultural, os nativos dessas terras que passarão a ser parte de seu mundo comercial e econômico, em relação de dependência. Precisamente, a noção de Alteridade vai se perfilando como resposta à divisão do mundo entre metrópoles (onde se desenvolviam as indústrias) e colônias (onde se colocam produtos e se obtêm matéria-prima). Como resposta esta divisão econômica do espaço geográfico, também se deu uma separação no plano das ciências sociais. A sociologia se constituirá como a ciência do *nós* cultural, enquanto que a antropologia dará respostas sobre os outros coloniais: é dizer, sobre essa grande massa de povos que estão afastados geográfica e historicamente do ocidente e que praticam um estilo de vida distinto.

A primeira teoria antropológica e científica que tenta dar conta de sobre o *outro* estava relacionada com o evolucionismo, representada principalmente por Lewis Morgan (1818-1881) e Edward Burnett Tylor (1834-1917). Se sustentando por paradigmas positivistas, postulando que todas as culturas passam no curso de seu desenvolvimento por estágios fixos iguais. Eles, especificamente, compreendiam à cultura como todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e quaisquer outros hábitos e capacidades adquiridos. Dessa maneira, o evolucionismo daria uma explicação à pluralidade de culturas por meio da concretização (ou não) de estágios mais avançados. Por exemplo, consideravam às metrópoles como parte da civilização, à colônia como parte da barbárie, e a tudo aquilo que não foi influenciado ou colonizado pela burguesia

como o selvagem. Como vemos, a Alteridade era contemplada como aquilo que era diferente ao ocidente que marcava a ausência de traços europeus que deviam surgir para obter um mesmo estágio evolutivo. O *outro* era compreendido em uma relação de inferioridade cultural.

Um segundo momento constitutivo se deu entre as duas guerras mundiais. O contexto histórico se caracterizou pela consolidação definitiva e triunfante do sistema colonial; surge então o interesse de manter a estabilidade nas colônias. Abandonou-se então os intentos de explicar o desenvolvimento total da humanidade ou construir grandes escalas do progresso; a partir de agora, pelo contrário, a análise sempre se centrará em um grupo em particular. O principal objetivo é ver como este grupo resolve suas necessidades básicas através da cultura. O relativismo cultural, como método, expôs então que cada cultura satisfaz as necessidades básicas de um grupo com uma configuração sempre distinta e compreensível somente sob seus próprios termos. Mediante estas teorias, o outro deixa de ser compreendido como o diferente (com suas conotações depreciativas e etnocêntricas), e começa a interpretar-se como o diverso. Nem evoluídos, nem culturalmente atrasados; a Alteridade era simplesmente aquilo diverso, alheio a nossa cultura e que deve ser pensado sob seus próprios parâmetros.

Depois da segunda guerra mundial começa a configurar o terceiro e último período da noção sociocultural de Alteridade. É nesta época que a colonização entra em sua etapa final e começam a surgir os movimentos de nacionalização e descolonização. Aconteceu uma ocidentalização do mundo, isso significa que, a influência cultural do ocidente transforma ou assimila grande parte das culturas a escala global. A prática sociocultural reage frente a esta mudança gerando dois paradigmas. Um deles é o estruturalista, cujo principal representante é o francês Claude Levi-Strauss, que contínua com a representação da Alteridade através da diversidade. Por outro lado, surge outro paradigma segundo o qual a cultura começa a ser concebida como o processo de produção que contribui, mediante uma representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, a reproduzir ou transformar o sistema social. Cultura (como superestrutura ideológica) e sociedade (como estrutura material) já não representam instâncias separadas que devem ser estudados por disciplinas diferentes, cada produção cultural supõe uma organização material e social específica. Foi a consolidação dos Estudos Socioculturais onde a sociologia como a antropologia começam não só a compartilhar seu objeto de estudo, mas também suas técnicas. Neste contexto, o outro se configura como produto da desigualdade, aqueles diferentes a quem possui o capital cultural

ou a cultura hegemônica (assegurando-se com isso os meios de reprodução materiais da sociedade).

***Fresa y Chocolate* (1994)**

A estória que nos contam transcorre nos anos da década de 80 quando, em Cuba, ainda não tinham acontecido as mudanças após a queda do socialismo real na URSS e do Leste Europeu. David (figura 1), filho de camponeses, estuda em Havana, é militante comunista convicto e aceita tudo o que é imposto pelo governo, sem ousar questionar, tal qual uma doutrina religiosa. Em seu caminho aparece Diego (figura 2), homossexual assumido, que sofre discriminação e critica a atitude do regime com a comunidade LGBT e também a censura cultural.

Figura 1 - Personagem David

David tenta a todo o custo evitar qualquer convivência com Diego. Porém, diversas circunstâncias levam a que se estabeleça entre os dois uma sólida amizade, que nem os diferentes conceitos de vida conseguem perturbar.

Figura 2 - Personagem Diego

Naquela época o turismo internacional era um fato raríssimo e sempre realizado longe da população, pois relacionar-se livremente com estrangeiros era considerado crime, e ser homossexual era considerado um tipo de conduta imprópria, estava configurado um tipo de delito chamado *desviação ideológica*: àqueles que fossem flagrados lendo literatura proibida, escutando música proscrita, vestindo roupa *estrangeirizante.* Mesmo que os campos de trabalho forçado já não existissem, eram habituais as expulsões de escolas, universidades e centros de trabalho, os chamados atos de repudio público - com violência verbal e até física - contra pessoas que tinham ideias políticas subversivas ou que simplesmente decidiam emigrar ao estrangeiro (principalmente aos Estados Unidos) ainda que fosse por reunificação familiar. A posse de dólares era crime grave e comercializar com essa moeda, pior ainda.

O filme possui uma estrutura linear e cronológica que conta a história do começo ao final, na qual as aparições de cada um dos personagens funcionam como peças indispensáveis de um quebra-cabeça, fazendo da montagem narrativa uma mão de obra exemplar que exibe o complexo sistema de relações entre personagens e também com a atmosfera na qual se movimentam. Um papel especial é jogado pelas locaçõesque podem ser interiores como a casa (guarida) do Diego, ou exteriores como a cidade de La Habana que em geral constituísse num grande recipiente de relações de Alteridade expressadas mediante audazes e expressivos planos fotográficos nos quais os personagens se desenvolvem e agem, resultando uma simbiose, o que permite à obra uma eficácia cinematográfica insuperável.

Guantanamera (1995)

É uma comédia de humor negro e absurdo ligada a uma situacão real e concreta no país. A trama acontece após a queda do campo socialista. Durante os anos 90, Cuba estava em crise. Aquela crise, como já foi explicado anteriormente, não atingiu apenas a sociedade cubana no âmbito econômico, mas também foram sacudidos os pilares que sustentavam a política. As mudanças econômicas que foram desde a autorização da livre circulação do dólar até das empresas com capital estrangeiro colocaram em questionamento todo o sistema. Já neste filme, começa a ser ponderada a distorção da pirâmide social cubana onde un taxista, um caminhoneiro e um garçom têm melhor poder aquisitivo que qualquer indivíduo com ensino superior.

Figura 3 - Personagem Adolfo

O filme conta como Yoyita, famosa cantora de zarzuelas volta a Guatánamo (cidade no extremo oriental de Cuba) e se reencontra com Cândido, seu namorado na adolescência. Conversando sobre o passado e fazendo planos de nunca mais se separarem, ela morre. Em ação paralela, Adolfo (figura 3), marido da Gina (figura 4), sobrinha de Yoyita, é o encarregado do serviço funerário de Guantánamo, e está em uma reunião em Havana, junto com seus pares das várias cidades do país, discutindo exatamente como e onde enterrar os mortos em meio à crise. O corpo de Yoyita deve atravessar o país, do Leste ao Oeste. Durante a viagem, Gina se encontra com o ex-aluno Mariano (figura 5), hoje um caminhoneiro safado e mulherengo, mas que jamais deixou de amá-la. Há todos os tipos de peripécias e, quase no fim, uma inevitável troca de caixões e um final feliz.

O filme é um genuíno *road movie* com singules planos gerais das estradas e ruas de diferentes cidades cubanas ao longo da trama, que vai contando a história ao mesmo tempo que nos desloca ao logo da ilha. A montagem e a fotografia são magistralmente hilvanados numa trama que, aliás, tem o compromisso de nos narrar a geografia de um país longo e estreito, onde as ações dos personagens e suas interrelações acontecem. Tudo isso nos expressa a Alteridade. Sendo uma comédia, a montagem e o trabalho de câmera é trabalhado com a articulaçao magistral, herança das obras mais clássicas do gênero desde a época de cinema mudo. O ritmo dinâmico da montagem é singularmente cuidadoso, tanto mediante o conteúdo interno dos planos quanto a sequência deles.

Figura 4 - Personagem Gina

Figura 5 - Personagem Mariano

***Central do Brasil* (1998)**

Filme que levantou muita polêmica pela maneira em que abordou a realidade do país através de melodrama. *Central do Brasil* retoma um tema caro à produção do cinema brasileiro – especialmente do Cinema Novo – como é a identidade nacional, baseando-se em uma forma de paralaxe entre a cidade e o sertão. Hoje em dia a hibridez do pós-modernismo se encarregou de afastar todo temor acerca da sua pouca ineficácia. Uma parte importante da crítica local considera que o filme é uma forma de parábola para tratar o tema da identidade nacional.

Figura 6 - Personagem Dora

Dora é uma mulher que trabalha na Estação Central do Rio Janeiro escrevendo cartas para pessoas analfabetas. Endurecida pela solidão e pela adversidade, Dora (figura 6) foi caindo em uma estóica indiferença. Quando uma de suas clientes, Ana, aparece com o filho Josué (figura 7) pedindo que escreva uma carta para o seu marido, avisando que Josué quer visitá-lo um dia. Saindo da estação, Ana morre atropelada por um ônibus. Com pena do menino, Dora decide ajudá-lo e levá-lo até seu pai que, supostamente, mora no sertão nordestino.

Figura 7 - Personagem Josué

Durante a viagem, Dora e Josué se compenetran; no fim ele encontra sua família e ela se encontra consigo mesma. Mais do que procurar o pai do menino, é perceptível que os dois personagens empreendem uma busca pela identidade brasileira, adentram no próprio país para procurar um destino propondo a redescoberta, através das distâncias, não apenas da

imensa geografia, mas também da diversa cultura brasileira. Talvez exatamente neste ponto é que radique o que faz de *Central do Brasil* um filme tão bem-sucedido.

Central do Brasil nos situa, de forma amável, ante as limitações e dificuldades de uma parte importante da população brasileira não apenas naquela época, mas também nos tempos atuais, como a dinâmica da vida numa grande cidade: as cenas em que as pessoas pulam pelas janelas para encontrar um assento no trem resulta suficientemente reveladoras a respeito; o elevado analfabetismo existente, tanto em zonas urbanas como rurais; a forte presença da religiosidade; e em especial o crescimento dos grupos evangélicos como expressão de uma busca de respostas ante o empobrecimento, a miséria e a desatenção das políticas públicas.

Esse filme, longe de cair em uma colocação pessimista ante esta realidade, supõe uma aposta por sua transformação a partir da recuperação da ternura, da amizade, da tolerância, uma aposta por mostrar o caráter redentor do compromisso entre as pessoas, tão próximo ao tema que analisamos neste trabalho.

***Terra Estrangeira* (1996)**

Tudo começa no Brasil de março de 1990. O plano econômico do governo brasileiro de Fernando Collor empurra o país ao caos. O filme reflete sobre a identidade nacional, sobre a cicatriz da colonização, sobre o mal-estar e a desesperança do começo dos anos 90. A ideia da nação é abordada com desesperança. O Brasil deixa de ser um país de imigrantes para virar fonte de emigração, quando aproximadamente 800 mil brasileiros partiram para o exterior em busca de uma vida melhor.

Figura 8 - Personagem Paco

Esta obra nos conta sobre o exílio, sobre o subdesenvolvimento, sobre a crise econômica, sobre a distopia social, sobre Paco (figura 8), o jovem estudante de São Paulo, que desmorona com a morte de sua mãe e acaba com seu sonho de ser ator quando decide abandonar seu país e partir para a Espanha, terra de sua mãe Maria, aceitando levar à Lisboa, um objeto de contrabando. Lá, o rapaz conhece Alex (figura 9), o amor e o perigo de morrer. Com pitadas de neorrealismo, do Cinema Novo de Glauber, do documentário, do mundo noir, de fuga e crime, assistimos à vida de personagens que vivem em uma terra estrangeira em busca de um destino mais humano que talvez nunca encontrarão.

Figura 9 - Personagem Alex

A análise feita até este ponto nos apresenta os personagens como sujeitos, como um eu individual. Porém esses personagens não agem de forma singular, mas interagindo com os outros, o que é a questão que mais interessa para nossa tese. Nesse processo de diferenciação, parte da construção da identidade do sujeito, se conforma da distinção entre o que ***é/não é.*** Chegado a esse ponto, estamos ante o problema fundamental da questão: a impossibilidade da existência do eu-individual sem o *outro*. Vamos então analisar a questão desses sujeitos em situação de Alteridade.

2.2 Alteridade: valorações, abordagens e perspectivas socioculturais

Vivemos ainda num mundo em que essas categorias ligadas à subjetividade são muito fortes e muito difíceis de ter qualquer tipo de abalo significativo. Como seria uma civilização em que o princípio dos comportamentos, dos hábitos, dos costumes fossem o *outro* e não o eu? Como seria o mundo em que estivéssemos cientes de que o *sujeito* depende

do *outro* e não apenas do *sujeito*? Como seria se nosso comportamento ético fosse o mandamento de valorizar os *outro*s tanto quanto o *eu mesmo*, e viver mais em relação aos *outro*s do que no eu mesmo, um ethos que procurasse esse equilíbrio?

É fato o interesse das ciências sociais por determinar quem é o *outro*, interrogante que adquirira notável importância na contemporaneidade, uma vez que suas dimensões penetram suas raízes no que denominamos *política cultural da diferença* e o problema das minorias, como parte da filosofia social contemporânea.

Tendo-se em conta o exposto, assim como a relação direta entre os conceitos de Alteridade e o outro, faz-se necessário, na presente investigação, sua definição. A isso será dedicado este capítulo.

O termo Alteridade, muitas vezes desconhecido ou mau empregado, adquiriu seu auge a partir da década de 60, com os acontecimentos que se produziram a nível planetário e que foram as bases para que se falasse da era pós-moderna, inclusive para os países terceiro-mundistas que ainda não eram modernos.

Este vocábulo usualmente opera sobre representantes de grupos marginalizados, aos que o poder lhes exagera sua diferença e lhes chegam a denominar *sub-homens*, hereges, párias, dissidentes, etc. Com frequência, vêem-se obrigados a obedecer a cultura que os sujeita à contraditória situação de cumprir os cânones que ela estabelece e aos critérios próprios de seu grupo, mas ao chegar a uma situação inconciliável que os motiva a expressar abertamente sua discórdia, lhes denomina também agentes de contraculturas. Partimos da condição de que o mundo individual só existe diante do contraste com o mundo do outro. Esse ponto nos leva a questão fundamental do problema: a impossibilidade da existência do eu-individual sem o conflito com o outro. O estudo da Alteridade permite abordar a diferença em toda sua complexidade. Do ponto de vista etimológico *alter* é um pronome latino formado a partir do essencial *it*, que significa: outro, distinto, diferente, ao qual lhe acrescenta o sufixo *it*, que diferencia um elemento de outro, dentro de um par. Assim, no termo Alteridade se contrapõe o *outro* ao eu, mas de uma perspectiva relacional, ou seja, remetem um ao outro até o ponto em que a identidade do indivíduo não se concebe sem incluir nessa definição a dimensão de Alteridade, outredade ou diferença, com a qual cada individualidade se relaciona. O estudo da Alteridade procura superar a separação radical entre o eu e o outro promovida pelo positivismo cartesiano, e repensar os limites, mostrando que não são tão claros como parece com uma simples análise, ou seja, há uma certa continuidade entre o eu e o contexto vital em que está situado.

Em torno das referências da noção de Alteridade de diferentes autores, sobressai-se a problemática sobre sua definição, em extrema escassez de bibliografia especializada, face à popularidade do termo a partir da segunda metade do século XX. Com frequência, a relação entre *o outro* e o vocábulo *alter* gerou que se lhes considerasse sinônimos quando, em realidade não são, enquanto o *outro* — segundo as pesquisadoras Maritza García Alonso e Cristina Baeza Martín — designa "um grupo humano socialmente organizado e culturalmente definido, que entra em comunicação com o sujeito da cultura em determinado momento histórico do processo de formação ou transformação deste último" (GARCÍA ALONSO, 2002, p. 121). Por Alteridade se tem que entender a condição inata, atribuída ou adquirida, que distingue determinados grupos humanos (o *outro*) dentro de determinado nível de resolução — sociedade, país, região, localidade, ou nação — e que é reconhecida a partir do processo de diferenciação próprio da comunicação entre sujeito da cultura, o *eu* ou o *nós* e o *outro* o que permite a construção da identidade.

Na filosofia, acredita-se ser importante destacar como antecedentes as ideias de Edmundo Husserl. Ele propõe que o *sujeito* me converte em puro espectador, desinteressado de si mesmo, que contempla a vida sem confundir-se com ela e, assim, fica implícito a consideração da Alteridade. Para Husserl, o *outro* é uma modificação do eu, que por outra parte, adquire o caráter de meu ser, graças ao acoplamento necessário que lhe opõe. Em ocasiões, ele emprega o *você* para referir-se ao *outro*. Concede-lhe notável importância à simpatia e, a partir dela, sustenta o critério de que esta possui como função verdadeira destruir a ilusão solipsista e revelar, como dotada de um valor igual à nossa, a realidade do *outro*. Além disso, considera a relação entre o indivíduo e a coletividade, entre o eu e o *outro*, como um problema de valor. Se a analogia confirma que o *outro* também é um eu, a concordância do comportamento possibilita antecipar ao visar um *outro* eu, não como um próprio, mas, como um *outro* eu semelhante ao eu.

> Ao ter a experiência do *outro* dizemos, em geral, que ele está ali, ele mesmo, — em carne e osso diante de nós —. Por outro lado, esse caráter de em carne e osso não nos impede de concordar, sem dificuldades, que este não é o *outro* eu que nos é mostrado no original, na sua vida, seus próprios fenômenos, nada do que pertence a seu ser próprio. Porque se fosse esse o caso, se aquilo que pertence ao ser próprio do *outro* estivesse acessível para mim de maneira direta, isso seria apenas um momento do meu ser a mim, e, no final das contas, eu mesmo e ele mesmo, nós seríamos o mesmo. (HUSSERL, 2001, p. 122).

Mesmo na ideia de Alteridade de Husserl há ainda um limite. Por isso, será preciso ir adiante na compreensão da natureza intersubjetiva da Alteridade. Muitas vezes, no senso comum se costuma identificar essa relação com base na igualdade, ou melhor, na reciprocidade. No entanto, para autores que pensam a Alteridade, a relação *eu-outro* está fundamentalmente ligada à assimetria (como veremos em Merleau-Ponty e Lévinas mais à frente). Essa desproporção na relação *eu-outro* constitui um dos maiores problemas a entender, pois o *outro* não tem a sua existência somente como derivação do eu, algo com que só existiria um eu e *todos* os *outro*s seriam multiplicações por associação. A fenomenologia de Husserl não conseguiu superar esse problema.

A Antropologia Cultural — que considera a Alteridade como a categoria central e multidimensional com a que se tenta compreender, abranger e explicar o sentido da diversidade resultante do contato cultural, no que se conserva o assombro pela estranheza e o alheio não é rechaçado nem, tampouco, apropriado como tal — estabelece que esta não significa quão mesmo a simples diferença, a não ser uma classe especial desta.

Portanto, não se trata da comprovação de que cada ser humano é um indivíduo único e que sempre se poderá encontrar alguma diferença ao compará-lo com *outro* ser humano, além disso, a simples constatação de diferenças, temporárias ou inalteráveis de natureza física, psíquica e social depende muito da cultura a que pertence o observador.

Assegura-se que a categoria *outro* pode referir-se a paisagens, climas, animais, formas, cores, aromas e até ruídos. Mas, somente a confrontação com as particularidades, até então desconhecidas, de *outro*s seres humanos, como seu idioma, costumes cotidianos, festas, cerimônias religiosas, etc, proporciona a verdadeira experiência da estranheza. A partir disto, também os elementos não humanos adquirem sua característica qualidade de estranheza.

Poderá se entender que o termo Alteridade se refere àqueles que parecem tão similares ao nosso próprio ser que toda diferença visível pode ser comparada com o comum, e de uma vez tão diferente que esta comparação se transforma em uma provocação teórica e prática. Não se refere, de maneira geral ou abstrata, a outra coisa, a não ser a *outro*s. A questão das noções de Alteridade é justamente uma via de mão dupla, isso porque todo grupo social tem a sua identidade que é diferente da identidade do *outro*, daí a ideia que a identidade do *outro* é Alteridade. Simplificando: tudo aquilo que identifica o nosso grupo está ligado à noção de identidade e tudo aquilo que identifica o grupo do *outro* está ligado à ideia de Alteridade, então, toda vez que nós nos chocamos com o comportamento do *outro*, estamos dando o direito de um *outro* se chocar com o nosso comportamento. Então essa reflexão sobre os conceitos de identidade e Alteridade vai mais longe na ideia de que grupos sociais

diferentes podem conviver mesmo com conflitos, de maneira que a relação entre a identidade e Alteridade nos empurra a um conceito também fundamental, que é o conceito de *diversidade*.

Já nas últimas seis ou oito décadas, a antropologia se tornou diferente como resultado da mudança que experimentaram os *outros* e da transformação que tem lugar a partir do contato cada vez menos controlável entre as culturas. Inclusive a relação com civilizações já desaparecidas também variou com a existência da fotorreportagem, salas de aula, programas de televisão, multimídias, exposições, museus especializados, novelas históricas, etc.

No interior da civilização contemporânea, continua a produção cultural heterogênea. São muito significativas as formas de vida de grupos que se apresentam de maneira consciente como contraculturas. Seu nascimento e desintegração, muitas vezes, coincidem com as mudanças entre gerações e que são percebidas como ameaçadoras do status estabelecido. Entre estes temos os hippies os punks, os skinheads, bandas juvenis, os pacifistas, os movimentos de liberação sexual, os movimentos feministas, o movimento Black is Beautiful, etc.

Entretanto, precisamente a Alteridade apoiada na desigualdade social não só foi vista como a que é, em última instância, decisiva, mas também como o principal caldo de cultivo do sonho utópico, pois neste caso não se está negando isto ou aquilo, a não ser o mais necessário para a sobrevivência física, por isso seus representantes, com frequência, foram denominados como os que não têm nada a perder e tudo a ganhar. Mas o sonho utópico pode-se acender com qualquer tipo de Alteridade cultural e na medida em que se experimenta este impulso no marco de uma estratificação opressiva, pode-se voltar ao ponto de partida, no sentido duplo daquilo que pode fazer arrebentar a realidade atual e do que está começando.

Baseados na ideia de entender Alteridade como uma construção simbólica e material, pela qual se opera o deslocamento da diferença para a exterioridade entendida como a diferenciação social e que resulta da categorização do mundo social em grupos, do pertencimento e da identificação dos indivíduos com esses grupos e da consequente necessidade de distinção social, ou seja, de ser percebido como membro de um grupo que se distingue de outros, por estereótipos de crenças, sentimentos e valores estabelecemos categorias de *outro* que utilizaremos na análise dos filmes selecionados.

Tabela 1 - *Outro* sociocultural			
Autor	**Livro**	**Classificação**	**Descrição**
Jorge Ribail Reyes	Elaboração própria para tese doutoral	Outro sexual	Discriminados com origem na diferença sexual, entre os que se contam as mulheres e os homossexuais.
		Outro racial	Neste se incluem determinados grupos que historicamente foram discriminados por parte dos grupos brancos no poder e inclui os negros, ciganos, indígenas, etc.
		Outro ideológico, político e econômico	Este inclui os grupos dissidentes políticos, a diáspora (que inclui tanto aos emigrantes como a sua descendência, assim como a minorias provenientes de territórios estrangeiros, os pertencentes a grupos religiosos, entre outros.

Na continuação, apresenta-se a análise de cada filme e dos personagens segundo seu pertencimento às categorias de *Outros*.

Tabela 2A - Mulheres		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Fresa y Chocolate	Nancy	É uma mulher de desfruta sua sensualidade, tem uma necessidade afetiva para com os homens. Em uma cena, Diego a chama de puta, em outra cena ela se recrimina por ser uma mulher fácil, insinuando que esta seria a causa de suas tentativas de suicídio. Mostra-se uma mulher extremamente independente, morando sozinha e economicamente autônoma, que sempre se expressando com critérios próprios, inclusive tomando iniciativa no momento da sedução.
	Vivian	Usando os padrões da sociedade que limitam a mulher a casar virgem e ser exclusivamente "do lar" como argumento, ela encara o casamento como resguardo econômico. Em contrapartida, apresentando um desvio moral à conduta de mulher casada, se propõe a ser amante de Davi, explicitando que seu matrimônio é exclusivamente por interesse, como pode se apreciar na cena do café.

Figura 10 - Nancy e Vivian, mulheres do filme *Fresa y Chocolate*

Tabela 2B - Mulheres		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Guantanamera	Yoyita	Se mostra como uma mulher desinibida e bem resolvida com sua condição de idosa, a ponto de mostrar atitudes joviais, como fugir para namorar com Cándido. Se mostra uma mulher independente e bem-sucedida, Cándido diz que Yoyita sempre foi "louca", no sentido de não se limitar por nenhum tipo de preconceito social nem de ataduras sentimentais.
	Gina	Uma mulher inteligente, profissional e questionadora, que se encontra em uma zona de conforto, casada com um alto dirigente a quem procura não contrariar. A partir de acontecimentos do filme, como a morte de Yoyita, o comportamento oportunista do marido e a reaparição de Mariano, ela vai evoluindo, até sair dessa situação e quebra com seu comportamento anterior. O vestido florido que ela deseja no começo do filme funciona como símbolo de comparação da liberação feminina, comparando as personagens de Yoyita e Gina.

Figura 11 - Tia Yoyita e Gina, mulheres do filme *Guantanamera*

Tabela 2C - Mulheres		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Guantanamera	Amantes	As mulheres que aparecem no filme que são amantes dos caminhoneiros apresentam diferentes personalidades, aonde temos desde: A que somente se relaciona pelo interesse de se mudar para a capital; A que se relaciona por promiscuidade; A que mantém um relacionamento, consciente de que este é um relacionamento aberto; A que aceita a bigamia do companheiro.

Figura 12 - As amantes do Ramón e Mariano do filme *Guantanamera*

Tabela 2D - Mulheres		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Central do Brasil	Dora	Sendo uma mulher profissional e independente acima de qualquer outra característica, se mostra sexualmente frígida, sem interesse pela feminilidade, tanto que Josué diz para ela que "parece homem". Dora demonstra, em pequenos atos, que não se preocupa com os padrões que a sociedade dita para a mulher, como quando bebe no ônibus ou com o desinteresse pela feminilidade. Na sequência onde ela conhece César, existe um despertar de sua condição feminina, tanto como mulher como mãe, visando a possibilidade de construir uma família com Josué e César. Frustrada com a figura paterna, carrega consigo preconceitos contra homens e uma imensa carência do pai. Ao fim do filme, ela mostra a recuperação de sua condição feminina, se maquiando e usando o vestido florido que Josué deu para ela.
	Irene	Uma forte imagem feminina que gosta da sensualidade e que desfruta se mostrar para os homens. Em uma cena com Dora, demonstra ser romântica, se apaixonar, mas também vive sozinha como Dora. É professora, e ao longo do filme ela expressa uma devoção pela honestidade.
	Ana	Um dia na sua vida, ela decide fugir do lar grávida por causa do alcoolismo de Jesus, mesmo demonstrando depois que ainda o ama. Ana demonstra sua força ao se atirar ao desconhecido pensando no próprio bem-estar e no futuro do filho.

Figura 13 - Mulheres do filme *Central do Brasil*

Tabela 2E - Mulheres		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Terra estrangeira	Maria Eizagirre	Uma mulher que vive em função do filho, a típica mãe solteira de filho único. Tem um trabalho autônomo como costureira.
	Alex	Trabalha e se sacrifica para que o namorado possa realizar o sonho de ser músico, em um relacionamento abusivo, permite que Miguel a envolva em seus trabalhos escusos. Alex tolera os sentimentos que Pedro tem por ela, inclusive aproveitando-se disso para beneficiar Miguel. Em um momento após a morte de Miguel, Alex mostra que não tem nenhuma inibição com sua sexualidade nem com a tomada de iniciativa em relação ao sexo, como quando ela dorme com Paco.

Figura 14 - Mulheres do filme *Terra Estrangeira*

Tabela 3 - Homossexual		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Fresa y Chocolate	Diego	É homossexual assumido, expressa publicamente sua sexualidade, e defende seus direitos à livre expressão de maneira contundente e aberta. Não tem nenhum tipo de complexo pelo fato de ser homossexual e defende o direito do homossexual à participação normal na sociedade, sem estereótipos ou preconceitos. O filme tem diálogos acalorados entre Diego e David, onde Diego expõe todos os seus princípios sobre a condição homossexual.
	Germán	Nas escassas aparições de Germán no filme, ele aparece como gay assumido sem nenhum tipo de pudor sobre sua sexualidade.

Figura 15 - Homossexuais no filme *Morango e Chocolate*

Tabela 4 - Étnico		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Terra Estrangeira	Loli	Nele estão misturadas as condições de negro e estrangeiro, ele mora com companheiros também negros imigrantes africanos, onde o branco não é bem recebido como se pode apreciar em algumas cenas do filme. Loli é vítima do preconceito de Paco, sendo a primeira pessoa de quem Paco desconfia como suspeito do roubo da mala.

Figura 16 - Estrangeiros africanos no filme *Terra Estrangeira*

Tabela 5 – Estrangeiros/Migrantes		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Terra Estrangeira	Loli	Imigrante refugiado, Loli mora em Portugal junto a outros refugiados de outros países africanos. Nas cenas do filme, podemos ver como eles mantêm os costumes de sua cultura, como vestimenta, música e idioma (dialetos). Esse grupo mostra um grande preconceito contra brancos, sendo que eles todos são vítimas de preconceitos, sendo julgados como ladrões, traficantes, inclusive por parte de outros imigrantes e estrangeiros. Loli, diferente dos outros, manifesta uma disposição a se relacionar com pessoas de outra cultura
	Paco	Enquanto sua mãe está viva, Paco acha que viajar para Espanha é um sonho impossível, porém, com a morte da mãe, Paco fica desvairado e desamparado financeiramente. Com a ajuda interesseira de Igor, Paco consegue viajar para Portugal, mas ele desconhece o fato que está viajando como traficante, o que acarreta uma sequência de infortúnios. Ao fim do filme, ferido mortalmente, Paco consegue cruzar a fronteira para Espanha, mas não se sabe se ele sobrevive.
	Maria Eizagirre	Maria é uma imigrante que veio para o Brasil e que deseja voltar para a Espanha, sendo esse o objetivo principal durante o filme. Todas suas ações financeiras são destinadas a, além de pagar os estudos de Paco, voltar à Espanha, tanto que Maria não resiste ao saber que sua poupança foi confiscada pelo governo de Collor.
	Miguel	Brasileiro que está em Portugal procurando atingir o objetivo de se tornar um músico famoso, podemos ver no filme que ele está viciado em drogas, endividado e envolvido com tráfico. Agravando a situação, Miguel decide vender por si as joias do tráfico e fugir para “Europa”, razão pela qual Miguel é assassinado.
	Alex	Alex sente saudade de São Paulo e não gosta

		da condição de imigrante, tanto que seu maior medo é não voltar nunca mais ao Brasil. Quando tenta vender seu passaporte, é humilhada pelos compradores por ser um passaporte brasileiro, sem valor. Como todo imigrante, Alex mostra uma relação de amor e ódio com a sua terra natal, onde acredita que o lugar de onde veio é pior do que onde está, porém não abandona o desejo de voltar. Como muitos imigrantes, Alex é usada como mão de obra barata.
	Kraft	Traficante internacional, Kraft provavelmente circula pelo mundo afora, ao tempo do filme, vemos que ele é um francês que está em Portugal a cuidar dos assuntos do tráfico de diamantes que ele comanda.
	Igor	De origem russa, mora no Brasil, Igor é antiquário e traficante, típico comerciante estrangeiro com contatos mundo afora.

Figura 17- Estrangeiros e migrantes no filme *Terra Estrangeira*

Tabela 6A– Dissidente Político		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Fresa y Chocolate	Diego	No filme, é uma constante a condição dissidente de Diego, ele é um outro principalmente por suas ideias políticas diferentes em uma sociedade totalitária, ele tem dificuldades em conviver com as restrições sobre relações com estrangeiros, religião e liberdade de expressão. Na narrativa do filme, o enfrentamento político entre Davi e Diego é a fonte da amizade que é o ideal defendido por Diego, que acredita que tem direito a expressar suas ideias e participar na sociedade mesmo com ideais políticos diferentes. A situação de Diego culmina quando se vê forçado a sair do país.

Tabela 6B - Estrangeiro/Migrantes		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Fresa y Chocolate	Diego	Ao fim do filme, Diego vê como único recurso a fuga do país através de uma embaixada estrangeira, devido às circunstâncias de ter sido vítima de censura, perseguição, expulsão do trabalho e do círculo social pelo regime comunista. Um detalhe interessante é que em algumas cenas mostram como Diego oculta seu relacionamento com embaixadas, seu passaporte e o fato de que está se preparando para viajar, pois na época que a história acontece (anos 80) todas essas questões estavam sumamente controladas pelo Estado e podiam ser consideradas como crime.

Figura 18 – Diego é emigrante e dissidente

Tabela 6C - Dissidente Político		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Guantanamera	Gina	Quando Gina era professora, ela ensinava aos estudantes questionamentos sobre a ideologia marxista, Adolfo acusa ela de ter colocado ideias "diferentes" na cabeça da filha, que decidiu emigrar para os Estados Unidos.

Figura 19 - No filme *Gunatanamera*, Gina é dissidente da política oficialista

Tabela 7 - Religioso		
Filme	**Personagem**	**Análise**
Fresa y Chocolate	Diego	Tem em sua casa um altar com a Nossa Srª da Caridade, padroeira de Cuba, mas sua relação com a imagem denota uma crença sincrética relacionada com Oxum, ele ameaça a santa com fazê-la passar se não trouxer Davi de volta e oferece flores e velas constantemente para ela como agradecimento.
	Nancy	Tem uma imagem de Santa Bárbara em casa, que em Cuba é relacionada com Xangô. Nancy também conversa com a santa, consulta os búzios procurando elo futuro e toma um banho com folhas para encantar Davi.
Guantanamera	Ramón	Tem crenças sincréticas que são evidentes em uma cena em que ele abençoa o caminhão antes do trabalho com charuto e folhas. Mariano pede para ele um feitiço para não ter tantos problemas com mulheres.
Central do Brasil	César	Evangélico, durante a sequência em que aparece no filme, expressa repetidamente suas crenças, como evitar o álcool e cumprimentar os outros como "irmão de religião". César justifica sua solidariedade com a religião, seguindo as doutrinas que conhece.

Figura 20 - Religiosos nos filmes analisados

Após essas análises, podemos entender que, em geral, tanto o cinema brasileiro como o cubano na década de 90 apresenta diversos elementos análogos no tratamento da noção sociocultural de Alteridade, mesmo que neste período ambas cinematografias tendem a se aproximar a certas estratégias de cinema *mainstream.* Mas fica claro que a reformulação de certos cânones próprios das décadas de 60 e 70 trouxeram a democratização da produção e a aproximação do texto fílmico ao público. Nestes filmes aqui analisados, é visível uma clara inclinação a explorar as individualidades dos personagens, a respeito da visão como tipos sociais usuais em produções anteriores. Nas obras analisadas – mais as brasileiras que as cubanas – a abordagem ideológica concebe-se em relação com a Alteridade. Nos novos filmes, o ponto não é mais a emancipação e o paradigma revolucionário, mas o centro ideológico foi deslocado para os personagens *outros*. Se esses *outros* eram antes introduzidos como estratégias para tentar sua libertação, agora são apresentados dentro, ou melhor, como partícipes do jogo de Alteridades: mulher, gay, emigrante, negro, religioso, dissidente. No período estudado, ambas filmografias começavam a assumir, aos poucos, a noção de Alteridade como discurso para se inserir na complexa paisagem polifônica mundial.

Tabela 8 - Análise comparada: alteridade sociocultural nos filmes estudados	
Filmes de Cuba	**Filmes do Brasil**
Inclinação à reabilitação de certos personagens em situações de Alteridade para status positivo com objetivo ideológico especifico.	Tendência à apresentação naturalista e descarnada de certos personagens com um fim crítico sem pretensões de mostrar sua reabilitação.
Personagens de Alteridade são desenhados para reivindicar tipos, comportamentos e ambientes com os que se identifica a ideologia socialista.	Personagens de Alteridade desenhados na exacerbação da sua condição de Alteridade para evidenciar a crítica social.
Personagens em situação de Alteridade são enquadrados de forma simplista em extremos do bem ou do mal, evidenciando certa tendência a maniqueísmos.	Personagens em situação de Alteridade são construídos com estilo naturalista que enfatiza sua condição humana com virtudes e defeitos, comportamentos negativos e positivos
Personagens de Alteridades são tipificados como paradigmas de uma sociedade pretensiosamente mais justa e humana que os reivindicou.	Os personagens de Alteridade não são mostrados como ícones da reivindicação da justiça social.
Faz caricatura de personagens considerados protótipos dos valores negativos da retrógada sociedade burguesa.	Satiriza personagens e situações de Alteridade com a pretensão de criticar a sociedade.
Limita a polissemia e a insinuação como legítimos recursos narrativos com resoluções positivas, didáticas e fechadas.	Potencia a polissemia e a insinuação como recursos narrativos com resoluções abertas, com certa atitude amoral e naturalista na representação.
Certos personagens de Alteridade como estrangeiros, emigrantes, gays e dissidentes não são abundantes, e a sua condição é apresentada como estranha e negativa, sempre causadora de problemas.	Não reflete os interesses de uma classe social definida, estendendo sua descrição às classes mais desfavorecidas.
Os “outros” são personagens desfavorecidos na trama e sua condição muitas vezes é apresentada como uma herança indesejável de circunstâncias históricas anteriores, de umas condições alheias à sociedade	Preferência por grupos humanos marginalizados e, inclusive, por patologias sociais, como prostituição, traição, incesto sem procurar sua reabilitação.
Personagens de Alteridade podem aparecer como críticos do socialismo, considerados a moralidade burguesa, são apresentados como catalisadores do enredo, aplicando neles alguma fórmula dramática para estigmatizá-los ou anulá-	Não mostra preferência por uma ideologia determinada, tende à crítica da sociedade contemporânea com certo matiz pessimista, determinista e hipercrítico. Personagens que encarnam este tipo de discurso são privilegiados e

Tabela 8 - Análise comparada: alteridade sociocultural nos filmes estudados	
Filmes de Cuba	**Filmes do Brasil**
los.	enaltecidos.
A presença de personagens negros e de pobres é escassa, ainda tratando-se de filmes cujas tramas se desenvolvem em províncias e cidades de Cuba com população preponderantemente afrodescendente e condições de pobreza patente.	Se apresentam personagens de todas as raças e classe com tendência a mostrar que cada pessoa é o resultado de meio social/raça/condições históricas.

Os filmes brasileiros e cubanos analisados destacam-se pela abordagem extremamente aberta do sexo e pelo uso da linguagem popular. O resultado é um diálogo vivo e extraordinariamente naturalista. É evidente que em ambas filmografias se abordam os personagens considerando seu comportamento fruto do meio social em que vivem e sobre o qual agem. Assim, predomina nesses filmes o instinto, a emoção, o fisiológico e o natural, retratando a agressividade, a violência, o erotismo como elementos que compõem a personalidade humana. A linearidade dessas narrativas apoia, reforça a busca por esse realismo que tende ao naturalismo.

Em ambas filmografias, ao abordar personagens e ambientes de Alteridade, utilizam a sátira e a denúncia social. Essas obras exigem um estudo sério e detalhado dos problemas sociais, cujas causas procuram mostrar quase com a objetividade de um documentário. Ambos aceitam a concepção da arte como arma política, filosófica e social; também reconhecemos em todos os filmes analisados estruturas lineares e argumentos construídos com influência folhetinesca, dramática ou melodramática. Porém, existem uma assinalada diferença entre uma e outra filmografia que acaba marcando a criação dos respectivos cineastas.

Os filmes brasileiros abordam temas de Alteridade sociocultural como a homossexualidade, o tráfico, a violência, a pobreza, criando personagens que dominados pelos seus instintos e desejos. Há uma preferência por grupos humanos marginalizados e patologias sociais (prostituição, traição, violência, vício). Nesse sentido, os filmes brasileiros conseguem uma verdadeira radiografia da sociedade. Esses filmes não poderiam ser enquadrados em um rótulo político, não há compromisso de ideologia, seu interesse é mostrar uma realidade o mais fielmente possível, sem fins didáticos, nem lições de moral, nem propaganda política. Essas obras não se poupam de mostrar a realidade com feísmo e tremendismo, não vacila ao revelar o mais cru e desagradável da vida social.

Entretanto os filmes cubanos evitam mostrar a realidade crua e desagradável e, no caso de mostrá-la, essa deve terminar reabilitada mediante algum ardil da dramaturgia que consiga positivá-la. Para os cineastas cubanos, além dos personagens terem seus instintos, suas paixões, são controlados e transformados pelo seu entorno social e econômico, que é supostamente transformador, por isso os retratos dos personagens nos filmes cubanos deixam transparecer um positivismo heroico. O objetivismo realista perde-se na idealização de uma organização social perfeita, isso acontece devido à influência do realismo socialista que se impôs sob repressão e censura em Cuba fundamentalmente durante os anos do período histórico nomeado quinquênio cinza (1968-1976) de forte tendência estalinista. Na década de 90, o cinema em Cuba apenas podia ser produzido dentro de instituições estatais. Os cineastas ainda eram herdeiros da convicção de que no socialismo, a arte se devia à ideia da finalidade, portanto devia inocular no público a aspiração a uma finalidade, lhe ajudar a se aproximar a ela, modificando sua mentalidade; esses devia ser o sentido da arte, do cinema, nesse caso. E essa finalidade não podia ser outra que a sociedade perfeita, justa, impoluta do comunismo. Os cineastas cubanos, no período histórico que estudamos nesta tese, ainda criavam sob a pressão de que a arte tinha que ser feita para doutrinar, e sempre sob a orientação tutelar do partido comunista.

Por esses motivos, nota-se a diferença na abordagem da Alteridade dos filmes cubanos, pois seus autores acreditam que o objetivo não é reproduzir a realidade com imparcialidade e verdade de uma forma rigorosa, que respondem a uma ética diferente, que julga por cima do que for verdadeiro, o que é válido mostrar para transmitir uma doutrina ideológica. Cabe destacar que, embora as filmografias do Brasil e Cuba no tratamento sociocultural sejam muito parecidas, a diferença radica no sentido de refletir a realidade tal e como é, pois, os filmes cubanos estudados refletem os interesses de uma ideologia sócio-política muito específica.

O cinema, como lúcido reflexo dessa circunstância, captou muito bem figuras e estabeleceu novos patrões estéticos a partir de diferentes tipologias socioculturais, tratadas com um alto sentido artístico em obras de ficção de uma magistral fatura. Fenômenos como a violência social, o desemprego e o analfabetismo, os vícios, às drogas, entre outros, afetam a sociedade, hoje mais do que nunca. Minorias como as prostitutas, os desempregados, os detentos, os doentes mentais, para apenas citaralguns exemplos, seguem sendo população suscetível à opressão das instâncias do poder. Tudo isso foi influenciado pela mudança da noção de Alteridade, que se experimentou a inícios da última década do passado século no discurso social e cultural.

3. A NOÇÃO FILOSÓFICA DE ALTERIDADE EM FILMES DO BRASIL E DE CUBA

O "problema do outro" como da "existência do próximo", da "realidade de outros", do "encontro com o outro", etc., é uma questão muito antiga, tanto que, desde muito cedo, isto preocupou a filosofia: como se reconhece o outro; que tipo de relação se estabelece ou se deve estabelecer com ele. Semelhante preocupação se revelou de diversas maneiras: como o problema da natureza da relação dialógica e não apenas intersubjetiva, mas *multirrelacional*.

As noções de Alteridade desenvolvidas por Emmanuel Lévinas e Maurice Merleau-Ponty, que neste capítulo analisaremos, atingem, não apenas uma explicação dos vínculos constitutivos entre o eu e os outros, nem o problema da identidade e do enquadramento em um grupo, mas como esses vínculos se manifestam de forma diversa: através da interação, da convivência, ou seja, o encontro com o outro como dado básico da realidade humana. Tudo desemboca em última instância em um assunto sempre complexo e intrínseco à condição humana.

3.1. A ética da Alteridade segundo Lévinas

A partir de ideias catalogadas de Edmund Gutav Albrecht Husserl (1859 – 1983), Emmanuel Lévinas (1905 -1995) desdobrou um amplo marco conceitual que aborda a Alteridade em toda sua complexidade e que desentranha os distintos planos associados a esta noção.

Lévinas criticou a posição de Husserl considerada, segundo ele, idealista e solipsista, uma vez que para Husserl a percepção do *outro* depende da representação, portanto, de uma assimilação e inclusão de si, ou seja, seria necessária uma identificação primeira que nega a Alteridade. Segundo Lévinas, se pensamos que o *outro* eu é, em alguma medida, um eu para Husserl, perceberemos que há uma preponderância da perspectiva gnoseológica, uma vez que o processo de percepção do eu e do *outro* eu passa fundamentalmente pela consciência, portanto, por uma forma de conhecimento, mesmo que seja autoconhecimento, enquanto para Lévinas, o *outro* está fundamentalmente numa perspectiva ética. Por conta disso, Lévinas trata o *outro* dentro da perspectiva da ética e da responsabilidade.

Lévinas nos obriga a fazer várias perguntas: qual importância damos à presença do *outro*? Qual importância damos ao *outro* quando falamos de ética? O que podemos dizer do *outro* que está diante do *sujeito*? O que muda no nosso agir ante a presença do *outro*? E se o

outro não estivesse aí algo mudaria na nossa atitude, na nossa ação? Lévinas parte do suposto que quando falamos de ética estamos falando da relação entre, no mínimo, duas pessoas. Se você estivesse sozinho no mundo provavelmente a ética não entraria em questão, portanto, há uma exigência de pelo menos uma intersubjetividade sob a ética. Para Lévinas, a Alteridade tem uma importância decisiva na ética que é nada mais do que o *outro.*

> O outro metafísico é outro de uma Alteridade que não é formal, de uma Alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma Alteridade feita de resistência ao eu, mas de uma Alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do eu; outro de uma Alteridade que não limita o eu, porque nesse caso o outro não seria rigorosamente outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o eu. (LÉVINAS, 1980, p. 26)

A questão do *outro* da Alteridade: nada pode ser atribuído previamente a este *outro*. O *outro* sempre se mostra à nós pelo rosto[5]. O rosto não é algo objetivo, não é apenas a questão física objetiva, é muito mais. O rosto aqui é uma característica única de cada ser humano, aquilo que o faz único ante a percepção, aquilo pelo qual ele se dá a conhecer.

> O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. (LÉVINAS, 1980, p. 37)

Frente ao rosto que se dá a conhecer, não podemos atribuir certos rótulos ou qualquer explicação conforme Lévinas. É a sensibilidade, que é anterior a razão, que nos faz atribuir um valor e pensar eticamente o *outro* a partir do rosto. Assim o rosto do *outro* é um apelo ao qual só nos cabe responder eticamente. Frente ao *outro* a resposta que nos cabe é de inteira responsabilidade. Lévinas está preocupado com o *outro* que se mostra a partir de sua fragilidade e nos invoca uma resposta responsável, e aqui entra um dos aspectos centrais da filosofia Lévinasiana, o sentido de que é a ética que inaugura a humanidade. Nós só podemos falar de natureza humana se estamos falando de ética.

Outros autores atribuíram a condição humana a partir do trabalho, a partir da cultura, a partir da linguagem, mas Lévinas fala que a condição humana se dá a partir da ética, por isso que não podem ser atribuído aos animais aspectos humanos, pois os animais não possuem

[5] O termo rosto adquire na filosofia de Lévinas um caráter holístico. Não podemos reduzir o rosto – quando o termo usado por Lévinas- ao fenômeno físico, ele usa dito termo como referente a uma relação para além do face-a-face, isto é, uma relação de alteridade. Em Lévinas, o termo rosto está ligado à revelação, e revelação significa que o outro fala por si, sem qualquer mediação. O rosto revela a alteridade como significância ética na relação.

ética, os seres humanos possuem ética, e daí vem toda a filosofia da Alteridade de Lévinas: devemos ser responsáveis pelo *outro* e é dessa reciprocidade essa intersubjetividade.

Lévinas escreveu a obra *Totalidade do Infinito* (1980) onde trabalha na passagem da totalidade para o infinito a partir de dois passos. Essa passagem se dá numa primeira etapa com a constituição do *sujeito*, com o surgimento do *sujeito*, da subjetividade, pois não temos como falar de ética se não falarmos inicialmente do *sujeito*. E como o segundo passo é a saída do eu rumo ao *outro*, portanto é uma espécie de surgimento da Alteridade, é quando nós tratamos de fato da ética. Então a ética, conforme já vimos, apenas é possível quando há Alteridade nesse segundo passo (o primeiro passo é o surgimento do eu, da subjetividade) que é a passagem do eu para o *outro*, da relação do eu para com o *outro*. Então, diz Lévinas que, se no primeiro passo é quando nós nos ocupamos de nós mesmos, com a nossa sobrevivência e a nossa permanência no mundo, isso não significa que nós somos humanos, pois a humanidade surge quando nós nos tornamos capazes de responsabilidade perante o *outro*, quando nos sensibilizamos diante da fragilidade do *outro* e a responsabilidade é anterior à própria liberdade. Podemos pensar assim, de acordo com Lévinas, que antes da razão temos a sensibilidade, e antes da liberdade temos a responsabilidade, e a humanidade somente surge quando há ética, e a ética nada mais é do que quando nós nos tornamos capazes de nos sensibilizarmos diante da fragilidade do *outro*.

De acordo com os critérios de Olaya Fernández Guerrero em seu artigo "Lévinas e A Alteridade: Cinco Planos" (2015), a partir de uma leitura atenta da obra de Lévinas, podem destacar-se cinco níveis ou aspectos da Alteridade.

A própria autora nos afirma que:

> O rosto do *outro*, na colocação de Lévinas, é sempre uma epifania[6] da Alteridade, ante a que somente é aceitável adotar uma postura ética que leva a um indivíduo a desdobrar suas capacidades comunicativas, a falar e deixar-se falar, a escutar a palavra, a chamada que o *outro* lhe lança, e a responder com seu compromisso a essa chamada. (GUERRERO F., 2015, p. 442).

[6] Lévinas utiliza o termo epifania para destacar o caráter de revelação que expressa o rosto do outro.

Tabela 9 - Alteridade na ética lévinasiana			
AUTOR	LIVRO	CLASSIFICAÇÃO	DESCRIÇÃO
Emmanuel Lévinas	GUERRERO, Olaya Fernández. Lévinas y la Alteridad: Cinco Planos. Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica, v. 39, 2015.	Alteridade em Plano metafísico	Alteridade que possibilita uma compreensão do ser, muito mais além do que a lógica do Um e do 'eu'.
		Alteridade em Plano religioso	Se manifesta como infinita, como totalidade cujos limites se mostram inatingíveis e que, não obstante, aspiramos alcançar.
		Alteridade em Plano individual	Forma parte da própria identidade, em tanto que aquilo que nos particulariza e descreve como indivíduos, o que denominamos personalidade ou caráter, é precisamente uma soma de acontecimentos heterogêneos, uma síntese concreta, única e intransferível.
		Alteridade em Plano intersubjetivo	Através do dialógico, nos abrimos à Alteridade, uma interpelação que o 'outro' me lança e a que eu respondo ou, ao menos, tenho o imperativo ético de responder. Essa resposta supõe, já do começo, uma tentativa de compreender sua Alteridade, de me aproximar dela sem anulá-la.
		Alteridade em Plano ético	Capto ao 'outro' como Alteridade que não possuo nem posso possuir, e isto me induz a respeitar ao 'outro' em sua diferença e especificidade. A ética aflora, pois, da confrontação direta com o rosto do 'outro' e a atitude receptiva frente à interpelação direta que esse rosto me lança. Gera um novo projeto de relação interpessoal apoiado no dialógico, o respeito, a tolerância, e da diferença e não só da semelhança.

A seguinte tabela mostra o resultado de aplicar os níveis de Alteridade, segundo Lévinas às narrativas e ambientes dos filmes em análise.

Tabela 10 - Alteridade Lévinasiana nos filmes		
Classificação	Filme	Análise
Alteridade em Plano metafísico	*Guantanamera*	Burocracia Dogmatismo ideológico Socialismo Crise econômica Morte Machismo Promiscuidade Amor
	Fresa y Chocolate	Extremismo politico Amizade Homossexualidade Intolerância Socialismo Marginalização Amor Religião
	Central do Brasil	Amor Família Pobreza Empatia Contraste social Urbano-rural Religião
	Terra Estrangeira	Emigração Desarraigo Identidade cultural Discriminação Marginalidade e Violência

Tabela 10 - Alteridade Lévinasiana nos filmes		
Classificação	Filme	Análise
Alteridade em Plano religioso	*Guantanamera*	O Comunismo como utopia Morte onipresente Amor transcendente
	Fresa y Chocolate	Sociedade inclusiva Revolução socialista como utopia Amizade
	Central do Brasil	Necessidade do amor Afeto familiar
	Terra Estrangeira	Identidade cultural Nação Busca da felicidade

A Alteridade, segundo Lévinas, não é algo pensado num plano da regras aprendidas e preceitos para cumprir, aplicado a partir de seus princípios em casos concretos, assim a ética da Alteridade não é *principalista*. É justamente na originalidade da experiência de cada encontro, que nunca se repetirá que se dá a ética, cada encontro guarda uma inteira originalidade, é face a face que a ética se mostra, não há regras estabelecidas previamente no plano da razão, é no encontro e na linguagem que se inaugura a ética.

Outro ponto central na ética Lévinasiana da Alteridade é que nela não há a exigência da reciprocidade e ela não pode ser pensada a partir de um contrato – lembrando os *contratualistas* da modernidade defendiam a ética por meio de um contrato social, existia a ideia base da reciprocidade, ser ético contigo se tu fores ético comigo – essa exigência da reciprocidade contratual, já na ética da Alteridade não existe a possibilidade de que a reciprocidade tem que se dar de forma gratuita e não a partir de uma troca. Se o *outro* for responsável pelo *sujeito* cabe a ele verificar isso; eu tenho que ser, por ser humano e para ser ético, eu tenho que ser responsável pelo *outro*, sem essa exigência do *outro* ter que ser responsável por mim. Então é o sentido do humano o que configura o que constitui a humanidade e não é a questão biológica psíquica, mas a questão de relacionamento, de convivência, de ética. Lévinas defende que a responsabilidade é incondicionalmente nossa frente ao rosto do *outro* e o humano somente existe quando se faz presente a ética, se não tem

ética não tem humanidade. Assim quando falamos de humanidade para Lévinas estamos falando de ética, de sujeitos éticos.

Lévinas afirmou que o poder que o outro tem sobre a existência do eu é um mistério para o próprio eu. Segundo Livia Mathias Simão (2010, p. 247) esta é uma das questões relevantes para o diálogo entre o construtivismo semiótico-cultural e a teoria da Alteridade que não denota desconhecido, mas incognoscível e que significa que o outro não é um outro eu.

O ponto-chave, explica Simão (2010), da perspectiva Lévinasiana, é "a abertura do eu para a relação com o desconhecido, que nunca poderá ser totalmente apreendido. Aí, o outro é emblemático desse mistério, que justamente faz a Alteridade para o eu" (SIMÃO, 2010, p. 250) porque na relação intersubjetiva "a condição do tempo é a relação entre os seres humanos, a história" (LÉVINAS, 1993, p. 121) não acontece no isolamento.

> A ideia do porvir independente do sujeito é substituída pela ideia de vir a ser em relação com o outro como Alteridade. Mas, como já assinalamos, a relação com o outro como Alteridade implica abertura para o desconhecido, disponibilidade para o envolvimento com o diferente, desejo de apreendê-lo (SIMÂO, 2010, p. 250)

No curso cotidiano, diz Lévinas, o *sujeito*, tem aquelas relações em que solidão e Alteridade encontram-se comumente veladas pelas normas socioculturais, caso no qual o campo relacional *eu-outro* rende-se preponderantemente no *outro* como alter ego.

> [...] mesmo nesse tipo de relação não há reciprocidade eu-outro de maneira completa: o outro será sempre aquele que não sou eu, quanto menos por suas manifestações psicológicas diferentes das esperadas por mim, por sua posição sociocultural que percebo ou atribuo como diferentes da minha (SIMÂO, 2010, p. 252)

Nesse sentido, pode-se afirmar que o espaço intersubjetivo jamais é simétrico. É essa a condição primordial da ética Lévinasiana.

> [...] nunca minha relação para com o próximo é a recíproca daquela que vai dele a mim, pois nunca estou quite para com o outro. A relação é irreversível. Eis uma desneutralização do ser que deixa enfim entrever a significação ética da palavra bem. Eis uma irreversibilidade que sugere uma aproximação entre o *em-face-de-outrem*, socialidade originária e temporalidade (SIMÂO, 2010, p.12)

Assim fica estabelecido, para Lévinas, que a Alteridade se realiza no movimento para o não cognoscível. Tomando essa perspectiva, pode-se falar do:

> [...] diálogo entre dois lugares: o do cognoscível (que supõe um sujeito que está constantemente reconstruindo sua relação cognitivo-afetiva com o *outro*) e o lugar do incognoscível (que supõe um *sujeito* que vive a experiência da impossibilidade de completude em sua relação cognitivo-afetiva com o *outro*) (SIMÃO, 2010, p. 254).

Assim, temos a base para derivar entre a filosofia da Alteridade e o construtivismo semiótico-cultural, tal como foi desenvolvido por SIMÃO (2010):

> Como a relação com o outro como Alteridade demanda que o eu ultrapasse a si mesmo na tensão entre o que cada um deles é, o que cada um deles não é e o que cada um deles pode ou não vir a ser naquela dada relação, passamos a tocar na dimensão da responsabilidade por si mesmo e pelo outro no futuro (SIMÃO, 2010, p. 254)

O conhecimento da teoria filosófica de Lévinas expandiu os limites desta tese sobre a noção de Alteridade. Após ter estudado esse filósofo, ficou claro que seria necessário ir além da concepção de Alteridade voltada para a observação do contato sociocultural entre grupos diferentes e dos conflitos consequentes que se desenvolvem sob diferentes perspectivas. Ao tentar aliar os níveis de Alteridade de Lévinas às narrativas e aos ambientes dos filmes analisados, ficou, para nós, claro o entendimento de que com os passos dados até este ponto este estudo estava apenas à altura de um nível ainda insuficiente do plano intersubjetivo. Foi mais que evidente a necessidade de recorrer a outras teorias que levassem a outra análise para conseguir um trabalho mais completo. Era preciso superar aquela noção de Alteridade que se entende apenas como o encontro com o outro, marcado pelo medo e pelo fascínio, pela distinção clara entre o que é estranho e o que não é. As ideias de Lévinas nos deram o impulso preciso para ir em frente com a busca da noção de Alteridade como interação, como intersubjetividade, de que o chamado plano individual só existe diante do contraste com o mundo do outro. Então foi possível compreender que era preciso pesquisar Alteridade como uma condição que se efetiva através das dinâmicas intersubjetivas, fonte permanente de tensão e conflito. E muito mais notável foi entender que seria necessário encontrar um caminho, alguma ferramenta ou método que nos possibilitasse chegar à análise do plano ético. Foi aí que assumimos os teóricos que se seguem, Merleau-Ponty e Greimas.

3.2. A Alteridade na filosofia de Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty, entre os filósofos contemporâneos, foi quem mais longe levou a questão da Alteridade:

> Se meu corpo for uma sinergia onde dois olhos veem, duas mãos tocam, realizando a experiência de um único corpo diante de um único mundo, graças à possibilidade de reversão de um no *outro*, graças a uma relação do sensível consigo mesmo e o que me transforma em senciente — este círculo que não faço, mas o que me faz [...], por que essa generalidade o que faz a unidade de meu corpo não se abriria para outros corpos? Por que não existiria a sinergia entre os diferentes organismos, se ela for possível no interior de cada um? Minhas duas mãos são as mãos de um só corpo: Elas são presentes. Será por extensão dessa Co-presença que o *outro* aparecerá [...]. No apuro de mãos, a mão de outrem deve ocupar o lugar deixado por uma de minhas: posso me sentir meio doido ao mesmo tempo que monte [...]. Abertos um para o *outro*, os corpos se entrelaçam. Instaurando-se entre eles o circuito lhe reflitam, abre-se, então, a possibilidade de uma inter-corporeidade. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 137- 138).

Segundo Frayze-Pereira (1994), para Merleau-Ponty a experiência do outro é acessível se é tomada, não como uma ideia, mas como uma experiência iminente. Se ontologicamente fica declarada a relação com o outro, faltaria saber como essa relação irá se consumar: na modalidade do conflito e da luta mortal, quando o *eu* só reconhece o *outro* para escravizá-lo, para reduzi-lo ao papel de testemunha e de espelho, ou, da modalidade da simpatia e do encontro. O certo é pensar que a experiência do *outro* e o conhecimento com o *outro*, amplia nossos horizontes, nos proporcionando incessantes revelações.

> E sem essa possibilidade de relação com o outro, seria impossível ao homem compreender a mulher e vice-versa; aos adultos, o menino; ao branco, o negro; ao civilizado, o primitivo; ao jovem, o idoso; ao médico o doente; ao leitor, a obra; ao espectador, o criador e assim por diante. E na impossibilidade desse reconhecimento, também seria impossível pensemos na possibilidade de uma convivência das diferenças, da multiplicidade de perspectivas no plano das ações práticas e teóricas, da interdisciplinaridade no plano do conhecimento e da pesquisa. (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 16).

Merleau-Ponty assegura que o *eu* encontra ao *outro* na experiência vivida. Somos duas consciências em situações comuns. Graça às manifestações existenciais e à possibilidade que tem minha consciência de reagir, pode acessar a do outro sobre um fundo intersubjetivo, embora o conhecimento lógico e absoluto da conscientiza do outro seja, por isso mesmo, impossível de conceber. Deste modo, reconhece a impossibilidade de uma completa

explicação do fenômeno intersubjetivo. Este filósofo considera central o fenômeno do corpo[7] próprio para explorar a intersubjetividade.

> Assim, a paisagem que vejo se cruza com a do *outro*: volta-se nossa, e não minha. Para confirmá-lo, basta que, ao contemplá-la, dela fale com alguém — então, graças à operação lhe concordem de seu corpo com meu, o que vejo passa a ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos lhe invade a visão sem abandonar minha; reconheço em meu verde seu verde.... Eu e outrem comungamos sobre um mesmo panorama que vemos por dois pontos de vista diferentes. Vejo que ele vê. Reconheço que meu mundo sensível é também dele, pois atiro a sua visão: meu verde passa nele e o dele em mim — experiência iminente que vejo na tomada do espetáculo por seus olhos (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 440).

Consciência e corpo estão inter-relacionados no comportamento. A consciência que temos de nosso corpo constitui um esquema corporal, quer dizer, uma percepção de minha posição com relação às coordenadas de seu meio envolvente. Através da imagem visual do outro percebo que este é também o envoltório visível de outro esquema corporal semelhante ao meu.

A psicologia evolutiva nos demonstra esta tese e nos confirma que, quando a criança aprende a objetivar seu corpo, começa a constituir ao outro e suas diferenças com respeito a ele. Para Merleau-Ponty, há correlação entre a consciência do corpo próprio e a percepção do *outro*, ou o que é o mesmo, a experiência de meu corpo e a experiência do *outro* formam uma totalidade. "Às filosofias subjetivistas faltava pensar a Gestalt como unidade do interior e do exterior, da natureza e da ideia" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 292). O mundo vivido é um mundo no que o outro nos dá com evidência; Merleau-Ponty, toma outras subjetividades como um dado pré-estabelecido. Isso é assim porque a fundação da intersubjetividade, segundo ele procura a intersubjetividade na percepção do *outro* mais que em suas condições transcendentais de possibilidade, porque a percepção não é, fenomenologicamente falando, apreensão de um objeto por um sujeito, mas sim, nela, o corpo apreende a significação dos fenômenos que formam seu mundo. A percepção das condutas de um corpo não tem que

[7] O corpo, pilar da filosofia de Merleau-Ponty, supera os impasses ocasionados pelas filosofias que estabelecem a consciência ou a subjetividade como ponto de partida. A noção de corpo de que este filósofo fala, não é aquele do qual falam as ciências positivistas: não é uma matéria, um objeto de estudo, não é um punhado de ossos, músculos e sangue, não é o suporte para uma alma ou para uma consciência. Todas essas características são projeções que fazemos a posteriori em relação ao corpo. Corpo, para Merleau-Ponty é a forma de nossa imersão no mundo, o modo fundamental de sermos e estarmos no mundo, de nos relacionarmos com ele e ele conosco. Nosso contato primeiro com o mundo é sensível, e isso só é possível porque somos um corpo, porque compartilhamos, com ele, de uma mesma carne.

constituir-se como percepção de outro eu na vida do eu, mas sim como uma manifestação da vida do outro.

O fenômeno do corpo do *outro* se apresenta como uma espécie de duplicado de minha vida corporal. A presença do *outro* não se compreende a partir da aparição de um objeto frente ao sujeito consciente, isto não esclareceria como um objeto percebido pode converter-se também em um sujeito perceptor. Deste modo, a presença do *outro* é o último termo desta propagação. Os outros lhe dão diretamente ao eu. A percepção do *outro* não é uma apresentação da subjetividade através da apresentação de aspectos que são fenomenais jogo de dados, a não ser a posição do *outro* implicada em uma *copercepção*. "A percepção não é uma ciência do mundo [...] a não ser o fundo sobre o que se destacam todos os atos e que todos os atos pressupõem" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 10). A abertura a uma presença comum que faz possível o entrelaçamento da experiência do corpo próprio e sua repercussão na percepção de outro. Há algo que precede a intersubjetividade, mas que não pode distinguir-se dela; nesse nível, não há individuação nem distinção numérica de indivíduos. A constituição do outro não segue à constituição do corpo, mas sim o outro e meu corpo nascem conjuntamente.

Segundo Merleau-Ponty (1971), pela percepção do outro, encontro em relação com o outro, com as mesmas características que o eu. Do fundo de minha subjetividade, vejo aparecer outra subjetividade com idênticos direitos, outro comportamento que eu compreendo e que atua, igual ao meu, como centro das intencionalidades para o mundo. Quando observo outro corpo em seu comportamento, apreendo uma estrutura bipolar, como a minha, que vive continuamente em um intercâmbio dialético entre sua consciência interior e o mundo exterior. Isto significa que o comportamento vivido e o observado no outro tem o mesmo estatuto fenomenológico. Do mesmo modo que próprio corpo, como sistema de minhas apreensões do mundo, capta a unidade dos objetos que percebo, o corpo do outro, em tanto que portador de condutas simbólicas, confere *meus objetos* a dimensão nova do ser intersubjetivo. Por isso para este filósofo, intersubjetividade equivale a objetividade. Entretanto, não acredita que seja a introdução do outro a que produza a transcendência objetiva, mas afirma que o mundo já estava aí antes, antes de qualquer análise, antes de nossa própria reflexão sobre ele.

Merleau-Ponty (1971) reconhece que a ambiguidade é inevitável quando tentamos compreender aos outros, porque a própria condição humana é ambígua: o homem é um interior inseparável de um exterior, um sujeito-objeto-no-mundo. Há contínua reciprocidade entre o *eu* e o *outro*: o sujeito se constitui em sociedade, essa se inaugura na *intercorporeidade* e na percepção. A experiência da *intercorporeidade* é experiência de

intersubjetividade, já que há uma transgressão intencional que, através da percepção do corpo do outro, leva-me a totalidade homem sem necessitar uma mediação intelectual entre o eu e o outro. A raiz do social se acha na dialética entre interioridade e exterioridade. Dita dialética é o que define ao homem mesmo.

> A experiência do outro é sempre a de uma réplica de mim, de uma réplica minha. A solução deve ser buscada no campo dessa estranha filiação que faz do outro, para sempre, meu segundo, mesmo quando o prefiro a mim e sacrifico-me a ele. É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se excluí; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 221)

Temos uma experiência direta do outro através de seu comportamento. “Ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo [...] e os outros, ser como eles, em vez de estar ao lado deles. ” (MERLEAU-PONTY, 1985). Estamos em relação com o outro por mediação do corpo. Entretanto, o corpo não é algo objetivo. Entre o *eu* e o *outro* há perpétua comunicação carnal dentro de um mundo comum. A diferença do objeto, que é apreensível, o outro nunca o é, sempre segue sendo outro. O que sim é apreensível é a experiência que eu tenho dele. Para apreender ao outro tenho que o distinguir do eu, tenho que situá-lo no mundo das coisas e, ao mesmo tempo, tenho que pensá-lo como consciência. A evidencia do outro é possível, segundo o Merleau-Ponty, porque meu corpo não me permite contemplar o mundo como pura objetividade. Ao não considerar o corpo como objeto, mas sim como comportamento, a percepção do outro como tal se impõe sem problemas a minha consciência. A subjetividade transcendental *merleau-pontyana* supõe a existência empírica do eu e do outro e se constrói com respeito a estes. Precisamente a existência – categoria fundamental para a fenomenologia – consiste em *estar-no-mundo-e-com-os-outros*. Isto quer dizer que minha existência implica, sem mais, a dos outros objetos e sujeitos.

> Experimento meu corpo como poder de certas condutas e de certo mundo, não estou dado a mim mesmo mais que como uma certa presa no mundo; pois bem, é precisamente meu corpo o que percebe o corpo do outro e encontra nele como uma prolongação milagrosa de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar com o mundo; [...] como as partes de meu corpo formam conjuntamente um sistema, o corpo do outro e o meu som um único todo, o anverso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima, da que meu corpo é, em cada momento, o vestígio, habita em adiante estes dois corpos de uma vez. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 365)

Além disso a existência se define como sair de si, como transcendência iminente ao mundo intersubjetivo ou mundo das coexistências situadas no único universo existente. Nele descubro que as coisas não estão aí só para o eu, que este mesmo mundo que se ordena para o eu de uma maneira peculiar, organiza-se de outra (desde outro ponto de vista) para o outro. Nossa concepção do *eu* e do *outro* deriva de um campo de experiências parcialmente intersubjetivo que abre a um mundo comum. Os outros são um horizonte permanente de minha existência individual. Desta forma, sublinha-se a coexistência *eu-outro* sem priorizar nenhum dos polos desta relação. A existência própria se caracteriza por sua *descentralização*, quer dizer, por estar situada entre a generalidade e a individualidade e a experiência se abre a outras experiências que, é obvio, incluem as dos outros.

As experiências do *outro* são ações, são um indício de sua existência, embora a prova evidente seja seu comportamento. Além disso, o outro não é, como os objetos, apenas para mim, portanto que é para mim, o outro também é já para si. Penetro nele através de seu comportamento, quer dizer, através de sua participação ativa em nosso mundo. Poderíamos dizer que Merleau-Ponty prova a existência do outro por analogia com o comportamento do eu; não obstante, a analogia *merleau-pontyana* não é um argumento ou um raciocínio absoluto. Sob seu ponto de vista, a intersubjetividade é, no fundo, *intercorporeidade*: meu corpo é o que me oferece a presença do outro.

> O corpo do outro está diante de mim - mas, quanto a ele, leva uma singular existência: entre mim que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim, a meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, ele antes frequenta meus arredores do que neles aparece, ele é a resposta inopinada que recebo de alguma parte, como se, por milagre, as coisas se pusessem a dizer meus pensamentos, é sempre para mim que elas seriam pensantes e falantes, uma vez que são coisas e eu sou *eu*. O outro, a meus olhos, está, portanto, sempre à margem do que vejo e ouço, está a meu lado, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo "interior" todo outro é um outro eu mesmo. Ele é como esse duplo que tal doente percebe sempre a seu lado, que se parece com ele como um irmão, que ele jamais poderia fixar sem fazê-lo desaparecer, e que visivelmente não é, senão um prolongamento externo dele mesmo, já que um pouco de atenção é suficiente para reduzi-lo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 219)

A filosofia do Merleau-Ponty é uma filosofia da relação, filosofia do encontro; sua categoria central, a existência, só se realiza em comunicação com os outros; a mesma percepção é uma forma de intercâmbio entre o sujeito e o mundo, é o chão natal do sentido. Por isso o *outro* é meu complemento no mundo; é mais, o ser só pode ser definido em termos

de intersubjetividade; a possibilidade da subjetividade pressupõe a intersubjetividade e não a inversa. Efetivamente, o ponto de partida do Merleau-Ponty é a relação como algo já dado. Assim, por exemplo, afirma que para instaurar significações, o corpo necessita do *outro*. A pluralidade de percepção não supõe nenhuma inferência, simplesmente se experimenta de maneira direta e irreflexa. Pluralidade não equivale, porém, a reversibilidade: que possamos ser vários não significa que possamos ser o *outro*, não podemos penetrar totalmente nele, porque vivemos como formas peculiares de nos comprometer com a situação. Do mesmo modo que meu corpo é, de uma vez, objeto para o *outro* e *sujeito* para o *eu*, há dialética entre a existência individual e a coexistência social. Essa dialética não implica contradição, a não ser tensão entre dois existências que se afirmam negando-se. O *outro* não é a negação do *eu*, a não ser a entrada deste na constelação da Alteridade. Por isso o social se diferencia do natural: não existe em terceira pessoa, a não ser no seio de um âmbito de coexistência. O social não é uma coisa, mas, uma forma. O ser do *outro* não consiste em ser constituído por o *eu* na síntese de minhas vivências. Não há sujeito transcendental fora do mundo, não há cogito separado de uma situação.

Desse modo, Merleau-Ponty dá carne à intersubjetividade: os outros são carne de minha carne. Ao começar reconhecendo aos outros, afirma-se que se é *outro* que os outros, demonstra-se o *eu*. O *eu* guarda uma relação distante com os *outros*, mas verdadeira, somos capazes de sair de nosso reduto, mas o outro sempre continua sendo tal. É esse um novo exemplo da tensão que caracteriza toda a filosofia *merleau-pontyana*. Inclusive meu próprio pensamento me fala da existência do outro. Isto nos demonstra que o ego é um sujeito construído e não um dado de nossa experiência. A verdadeira e transcendental solidão só tem lugar se o outro for inconcebível e não existe um ego capaz de afirmar isto. A esfera solipsística não pode postular-se absolutamente porque seria ininteligível: anteriormente a qualquer julgamento há um mundo social, dialógico no que a Alteridade é constitutiva. A solidão da que emerge o eu e que o conduz à vida intersubjetiva não é uma mônada. A existência do outro é um fato, mas um fato para eu, está entre minhas próprias possibilidades e só tem o valor de fato porque é vivida e compreendida por eu. Resulta-me impossível viver a presença do outro tal como é para ele mesmo. Só o experimento através de meu corpo, mas isto não significa que eu seja quem o constitua. O *outro* existe para o *eu* como meio de coexistência irrenunciável; o outro e eu, solidão e comunicação são momentos de um único fenômeno. É preciso que minha experiência me dê de alguma forma ao outro, porque, do contrário, a mesma palavra, solidão, careceria de sentido.

Merleau-Ponty (1985) não acredita que o *outro* surja simplesmente da experiência que eu tenho dele, mas está convencido de que somente desta, nasce o sentido que esse outro tem para o eu. Presencia-a do outro é um dado irrefutável, mas, tem a interrogante de como saio de eu para acessar ao outro. Para responder a esta interrogante, não é suficiente a ideia da relação eu-outro como uma alienação reciproca, sendo que cada um é meramente um objeto para a consciência do outro. Segundo Merleau-Ponty não há solidão absoluta, mas tampouco comunicação total. Nossa existência tem uma dimensão social porque existimos num mundo cultural, porque o sentido de minha vida depende do meu presente, do meu passado e também das relações que estabeleço com os outros. Há uma correspondência global e não parcial entre a imagem do corpo do outro e a imagem *introceptiva* de meu próprio corpo. Se considerarmos o caráter intencional da consciência, ficam superadas as dificuldades da psicologia clássica, já que constatamos que a consciência é um contínuo inter-relacionamento com o mundo e com os outros. Assim, o mundo social é nosso horizonte sempre presente. Antes de qualquer objetivação ou de qualquer reflexão, já estamos no social.

> Portanto, assim como nossa percepção dos outros seres vivos depende afinal da evidência do mundo sentido, que se oferece a condutas outras e, no entanto, compreensíveis, assim também a percepção de um verdadeiro alter ego supõe que seu discurso, no momento em que o compreendemos e sobretudo no momento em que se protege de nós e ameaça tornar-se não sentido, tenha o poder de nos refazer à sua imagem e de nos abrir a um outro sentido. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 233)

O verdadeiro transcendental de Merleau-Ponty é essa vida plena de ambiguidades, que não é o ser puro, a não ser o sentido que se tece na intercessão de minhas experiências e no nó de minhas experiências com as do outro. Os outros são, pois, as coordenadas permanentes de nossa vida. É ainda mais: a verdade é o eu com os outros no mundo, no suceder incessante da história e da sociedade. Embora a verdade se encontra presente de modo relativo no sujeito singular, seu berço está na intersubjetividade.

Certamente o estudo das teorias de Lévinas e Merleau-Ponty nos permitiu complementar e completar o entendimento do ser humano como *ser em relação,* ser que *está no mundo, ser em Alteridade,* assim como apreender a noção de Alteridade desde um nível mais aprofundado do que ideia concebida pelos estudos positivistas, socioculturais e antropológicos. A partir de agora contamos com mais elementos para a análise sobre o *eu* ou *sujeito* e as implicações da Alteridade nas teorias cinematográfica. Ao olhar filmes sob o prisma dessas teorias, reafirmamos uma das definições de cinema de Arlindo Machado “arte

da multiplicação do olhar e da audição, que pulveriza olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma ‘sintaxe’, [...] uma intrincada rede de relações” (MACHADO, 2007a, p. 95).

Essa ideia de *uma intrincada rede de relações* é confirmada na aplicação da noção de Alteridade na análise cinematográfica, pois comporta ir além daquelas leituras mais convencionais que partem ingenuamente da ideia de que o espectador projeta do seu *eu* nos personagens relevantes do filme e mantém essa identificação do começo ao fim do filme. Muito pelo contrário, a análise não pode ser feita independentemente do contexto social e político, nem desde o preconceito de um espectador *passivo e programado*. Acreditamos que a apreensão da noção de Alteridade contribui para discutir a automatização na interpretação da forma-conteúdo cinematográfica, a *imersã*o no espaço; o corpo como intrincada rede de relações, de interface entre o sujeito, a cultura e a natureza.

4. A ALTERIDADE E A SEMIÓTICA GREIMASIANA EM FILMES DO BRASIL E DE CUBA

A importância de aproximar a semiótica de Algirdas Julius Greimas da noção de Alteridade, está nas origens do pensamento semiótico, quando Greimas, esporadicamente, fazia alusão à presença das teorias de Maurice Merleau-Ponty em seus princípios teóricos. Há aspectos fenomenológicos no conceito semiótico do objeto, “na medida em que o sentido, neste caso, deve ser sempre considerado como imanente à expressão, seja esta de natureza verbal ou não verbal, e, mais que isso, na medida em que esta concepção supera definitivamente a dicotomia entre pensamento e linguagem. ” (TATIT, 1995, p. 161). Porém, mais do que a apreensão do objeto como um todo, a aproximação da semiótica aos fundamentos da fenomenologia verifica-se “no modo de aderência do sujeito ao objeto e vice-versa” (TATIT, 1995, p.161). A fundamental convergência entre as duas áreas de pensamento “está na adoção do conceito de corpo” (TATIT, 1995, p. 161)

“As coisas coexistem no espaço porque estão presentes ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 371) disse Merleau-Ponty, reafirmando que, para sua filosofia, corpo e mundo constituem um campo de presença de onde se depreendem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. “A partir dessa concepção de Filosofia e de mundo fenomenológico, compreende-se que não é por acaso que uma das primeiras e permanentes preocupações de Merleau-Ponty tenha sido com a estrutura, do comportamento, da consciência e do ser-no-mundo. ” (TATIT, 1995, p. 166)

Desde a noção de corpo é que se verifica a noção de Alteridade, pois estabelece uma estrutura simbólica extinguindo a concorrência do objetivo e do subjetivo jamais melhor expressado que nas próprias palavras do filósofo:

> Eis o enigma: meu corpo é simultaneamente vidente e visível, ele que olha todas as coisas, também pode olhar-se e reconhecer naquilo que vê o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. E um si, não por transparência, como o pensamento que só pode pensar assimilando o pensado, constituindo-o, transformando-o em pensamento, mas um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê naquilo que vê, daquele que toca naquilo que toca, um "si", portanto, que é tomado entre as coisas, que possui uma frente e um dorso, um passado e um porvir... Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas, mas porque vê e se move, mantém as coisas em círculo ao seu redor, são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 89)

A estrutura simbólica, estrutura de percepção, articula a reversibilidade do sujeito e do mundo como um relacionamento expressivo segundo o qual não se pode mais falar em coisas puras, objetivas, o mundo fenomenologicamente compreendido surge, então, como uma totalidade ambígua de visível e invisível, de coisas e de ideias, do eu e do outro, em suma, do sujeito e do mundo, e Greimas sabiamente na sua semiótica, chega a se aproximar desta imperfeição, deste inacabamento fundamental dos seres. È isso precisamente o que definimos como Alteridade.

> Com a questão da unidade dos diferentes modos de existência sensível, abrindo-se mais para o mistério do ser que se esconde e que se mostra, ser de manifestação e de ocultamento, tecido conjuntivo que liga internamente todas as coisas mistério tematizado por Merlau-Ponty. É o próprio mundo que surge aí, pondo-se sempre mais além de nossas interrogações e despertando em nós um desejo tão velho quanto o próprio homem. Que desejo será esse? Como escreveu Greimas, ao terminar o livro, evocando Goethe: "Mais luz". (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 159)

Portanto não podemos entender a semiótica greimasiana como uma moldura na qual devemos colocar os actantes das narrativas, mas como uma espinha dorsal que equilibra valores e discurso, não engessando a análise, mas explicando as relações lógicas que o discurso manipula a fim de produzir efeitos de sentido. Temos aqui o ponto onde conflui com a noção de Alteridade. A semiótica oferece modelos convocados pelo exercício de perceber. O sentido imanente agrega valores a oposições semânticas, no nível mais abstrato e profundo, permitindo estabelecer pontos de referência nas sequências lógicas do nível semio-narrativo. Os modelos semióticos servem de suporte não apenas aos temas e figuras do discurso dentro de um universo de possibilidades semânticas, concretizadas no tempo, espaço e pessoas, e em relação ao mundo dinâmico das coisas e dos seres e também à enunciação discursiva e textualizada. Vista dessa forma, a análise semiótica não mais aparece como estrutura estática, mas como um sistema dinâmico produtor de sentidos. Assim, a semiótica bebe nas fontes da noção de Alteridade antropológicas e fenomenológicas, longe do puro formalismo o que lhe permite atuar em espaços tão diferenciados, desde a ciência à poética.

4.1. Semiótica Greimasiana e Alteridade

É comum referir-se ao personagem como a uma instância obrigatória da invenção dramática, que de algum jeito toma sua fonte de inspiração na pessoa humana. Não obstante, este componente narrativo, este efeito de texto, não deve ser confundido com o ser humano

como sujeito. Para corrigir este assunto na nossa tese a utilizaremos o Modelo actancial. Este modelo entende o personagem em dois níveis:

1) A ação pura em ato ou em potência;
2) Um feixe de atributos.

Em ambos níveis o personagem tem que ser construído em relação dialética com seu ambiente, que se trabalhem seus vínculos e suas contradições internas e externas, e que além disso o personagem construído seja capaz de crescer, com força de caráter em torno da unidade de opostos: isto é, indubitavelmente, analisar Alteridade. A unidade de opostos, implica a coexistência irredutível de duas forças em conflito. Assim através de tal unidade, o personagem, será capaz de modificar-se. Podemos afirmar que um personagem de filme é uma simulação, além de uma simplificação de uma pessoa, não se trata de um verdadeiro ser humano.

O tema do modelo actancial é muito amplo e provavelmente o mais conveniente seja começar por uma elucidação do conceito de modelo ou esquema actancial para logo passar a expor a evolução histórica desta noção tão utilizada hoje em dia em semiótica cinematográfica.

O objetivo de modelo actancial é reconstituir um objeto, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento desse objeto. Assim, o termo narrativa é utilizado para designar um discurso de caráter figurativo, contendo personagens que realizam ações. Cada narrativa, dessa maneira, corresponde a um texto semiótico concreto com suas particularidades, mas também com suas invariantes. Em vista disso, com este modelo, nos interessamos nos mecanismos internos da narrativa e buscamos estabelecer modelos que, a partir de estruturas mais profundas e abstratas, prevejam as configurações narrativas mais concretas, nesse sentido, no construto teórico greimasiano, a noção de narrativa remonta-se ao nível narrativo do percurso gerativo de sentido.

Para formular seu modelo, Greimas partiu da ideia de que a mais simples frase já é um pequeno drama, implicando processos, atores e circunstâncias. Greimas faz uso do termo actante, que, são os seres ou as coisas que, a título qualquer e de um modo qualquer, e de maneira mais passiva possível, participam do processo.

A noção de modelo, esquema ou código actancial se impôs nas investigações semiológicas e dramatúrgicas para visualizar as principais forças do drama e seu rol na ação. Apresenta a vantagem de já não separar artificialmente aos personagens e a ação, mas de revelar a dialética e o passo progressivo de um ao outro. Sua eficácia se deve à elucidação contribuída aos problemas da situação dramática, da dinâmica das situações e dos

personagens, da aparição e resolução dos conflitos. Designa a configuração das relações entre os personagens e as circunstâncias particulares de seu estado em um momento dado da intriga. A atenção está centrada sobre o personagem tal como o percebe na cena em um momento preciso e, portanto, existirá o perigo de confundir ao personagem com aquele que o interpreta.

O esquema actancial constitui, por outra parte, um trabalho de dramaturgia indispensável na realização de todo filme que tem também por finalidade a de esclarecer relações físicas e a configuração dos personagens.

O modelo actancial, sendo em definitiva um modelo de Alteridade, proporciona uma visão nova do personagem. Este já não é assimilado a um ser psicológico ou metafísico, é considerado como uma entidade que pertence ao sistema global das ações. O actante é, segundo Greimas (1973, p. 3), "aquele que cumpre ou quem sofre o ato, independentemente de toda determinação". Esta noção de Greimas serve para designar aos seres ou coisas que, ao título que fora, ou da maneira que for, ainda a título de simples figurantes e da maneira mais passiva, participam do processo.

Os actantes são, deste modo, personagens em um rol dado. Os actantes designam os róis fundamentais e abstratos, tanto que são suscetíveis de funções específicas, determinadas em uma estrutura actancial de opostos: sujeito/objeto; destinador/destinatário; ajudante/opositor. O actante também pode designar a um coletivo, por exemplo: Os Três Mosqueteiros.

O desenvolvimento deste conceito se deve à aspiração de expressar que o rol, a função e a ação são mais importantes que o personagem, à vontade de evitar a confusão entre pessoa real e personagem, para o qual era melhor trocar o termo de personagem. Ainda mais se se tomar em conta que um mesmo personagem pode ter várias funções e uma função pode ser assumida por vários personagens, ou por uma força de outra natureza: um Deus, o Estado, o Dever.

O actante se define pois, não por um personagem, mas pelos princípios e os meios da ação: um desejo, um dever, um saber, de natureza e de intensidade variáveis. Assim, o uso do termo actante na obra de Greimas passa a ser entendido como um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico. Nesse sentido, a leitura de Greimas do conceito de actante atribui-lhe um grau mais elevado de abstração. (GREIMAS, 2008).

Greimas diferencia os termos actante e ator: o primeiro se refere a um elemento do nível narrativo, de caráter lógico, sintático e abstrato. O segundo, por sua vez, já é revestido figurativamente, encontra-se no patamar discursivo e corresponde àquilo que se denomina,

comumente, personagem. Não se trata apenas de uma mera distinção taxionômica, pois um actante pode corresponder a mais de um ator, por exemplo. Em outras palavras, não existe uma correspondência unívoca entre o actante e o ator.

Embora exista uma aceitação geral do termo actante, a unanimidade está longe de reinar entre os investigadores no que se refere à forma que se deve dar ao esquema e à definição de seus quadros, e as variantes resultantes não são simples detalhes de apresentação. Mas, a ideia fundamental que persiste é a de:

- Repartir os personagens em um número mínimo de categorias de modo de englobar todas as combinações efetivamente realizadas na obra;

- Descobrir, além dos personagens particulares, os verdadeiros protagonistas da ação reagrupando ou dividindo-os.

Greimas construiu o Modelo Actancial, baseado principalmente nas investigações do estudioso de resenhas folclóricas russas, Vladimir Propp (1895 – 1790).

Greimas propôs então um modelo mais universal, uma estrutura actancial (figura 46) reduzida a seis funções: um sujeito (S) deseja um objeto (O) (ser amado, dinheiro, honra, felicidade, poder ou qualquer outro valor); é ajudado por um ajudante (A) e orientado por um oponente (Op); o conjunto dos fatos é desejado, orientado, arbitrado por um destinador (R) em benefício de um destinatário (D) (figura 21).

A categoria de actante supera a de personagem, por isso, no modelo de Greimas, em um texto narrativo, podem existir muitos personagens, mas somente seis actantes. Estes conformam o esquema actancial:

Um sujeito que possui um projeto ou deseja algo.

O objeto, aquilo ao qual tende ou busca o sujeito.

O destinador, que faz possível que o objeto seja acessível ao sujeito.

O destinatário, que será quem recebe o objeto.

O ajudante, que apresentará seu apoio ao sujeito para que alcance seu objeto.

O oponente, que porá obstáculos ao trabalho do sujeito.

Neste eixo destinador – destinatário, se verificam valores frequentemente de natureza ideológica ou moral: a liberdade, o delito, a luxúria, a ambição, um fantasma, a consciência, a justiça. Este eixo destinador - destinatário é o do controle dos valores e, portanto, da ideologia. Quem indica criação dos valores e dos desejos e de sua repartição entre os personagens. Este é o *Eixo do saber*.

O eixo sujeito - objeto traçado a trajetória da ação e a busca do herói ou do protagonista. Está cheia de obstáculos que o sujeito deve vencer para avançar. Este é o *Eixo do desejo*.

O eixo ajudante - opositor facilita ou impede a comunicação. Produz as circunstâncias e as modalidades da ação, e não é representado necessariamente por personagens. Ajudantes e opositores só são, às vezes, as projeções da vontade de atuar e das resistências imaginárias do próprio sujeito. Este *Eixo é do poder*.

Estes eixos constituem eixos de análise de Alteridade. O esquema actancial serve para analisar os personagens narrativos ou dramáticos empregamos o esquema actancial. Para o Greimas os personagens encarnam ações e resistem a ser analisados como seres; quer dizer, não os observamos pelo que são, mas sim pelo que fazem, na medida em que participam dos três grandes eixos que são a comunicação, o desejo e o poder. Assim encontramos:

1. No Eixo do desejo: Sujeito: é o que deseja algo. Objeto: é o que é desejado.

2. No Eixo da comunicação: Destinador: é o que comunica uma ação/desejo/tarefa ao sujeito, é o fundamento de seu desejo, seu porquê enquanto que Destinatário: é o que se beneficia com a ação/desejo/tarefa do sujeito, é a finalidade de seu desejo, seu para que.

3. No Eixo do poder: Opositor: é o que se enfrenta e dificulta a ação/desejo/tarefa do sujeito. E o Ajudante: é o que colabora e facilita a ação/desejo/tarefa do sujeito.

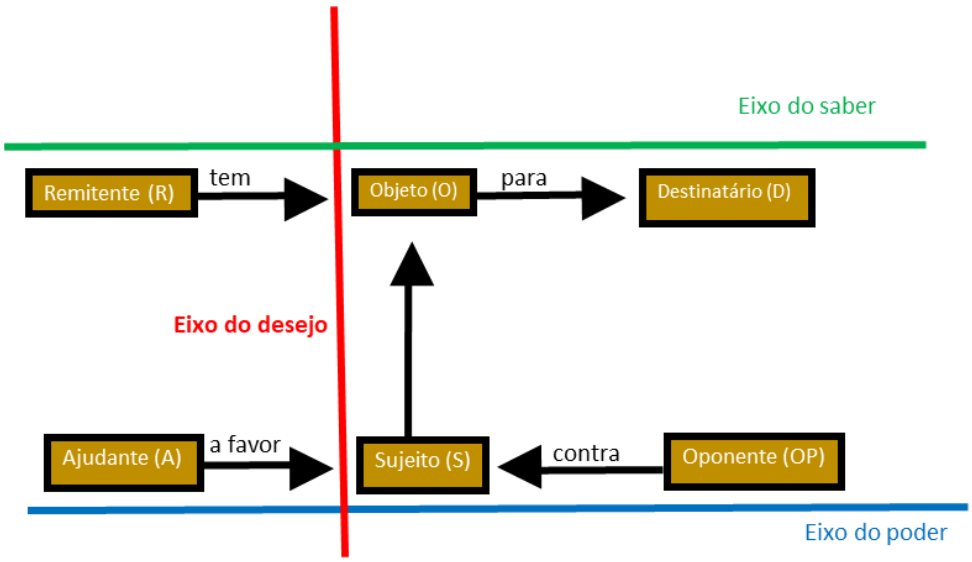


Figura 6 – Modelo actancial de Greimas

Os actantes aparecem como duplas de posições (sujeito/objeto; destinador/destinatário) ou duplas de opostos (ajudante/oponente). O destinador e o destinatário estão em uma relação contratual com o herói: constituem a esfera do intercâmbio. O sujeito e o objeto formam a esfera da busca, sobre um eixo do desejo. O ajudante e o oponente constituem a esfera da luta, e estão sobre o eixo do poder. Os róis não são fixos ou determinados de maneira definitiva, podem ser dinâmicos. Seguindo este modelo conseguimos uma análise de Alteridade.

Greimas concebe a narrativa, fundamentalmente, como uma sucessão de ações. Assim, uma narrativa simples define-se como a passagem de um estado anterior a um estado posterior. Para ele a estrutura narrativa é o modelo de organização acrônica dos conteúdos e deve possuir um alcance e geral. A narrativa constitui-se como uma estrutura polêmica, isto é, dois percursos narrativos opostos: o do sujeito e o do oponente, os quais visam a um mesmo objeto. O esquema narrativo funda-se em tal estrutura elementar, a qual tem, portanto, estatuto necessariamente poliédrico: uma disputa de objeto de valor entre sujeito e oponente. (GREIMAS, 2008)

Conforme Greimas (2008), a identidade é um conceito, não definível, que se opõe ao de Alteridade, que também não pode ser definido, mas, por uma relação de recíproca pressuposição, esse par é interdefinível e necessário para lastrear a estrutura elementar da significação em semiótica. Nesse sentido, numa abordagem semiótica a identidade é um conceito interdefinível, ou seja, compreender um atributo identitário de um sujeito ocorre por meio do entendimento de sua Alteridade, em uma relação de recíproca suposição. Dessa forma, configura-se a estrutura elementar do procedimento semiótico. Esses elementos revelam aspectos de Alteridade, considerando que a identidade se constrói não só com as características de conformidade, mas também em relação ao oposto, ou seja, com as características de desconformidade.

O método mais usual de analisar o modelo actancial consiste em estudar:

- As posições que ocupam os actantes na narrativa.
- As funções que desempenham, que constituem suas formas de atuar, suas ações.
- As qualidades que lhes atribuem, que são todo aquilo que qualifica o actante.

A seguir trata-se de desconstruir e desmontar o texto semiótico gerando uma série de inventários organizados segundo estas categorias para depois reconstruir uma interpretação, apoiada em um processo de objetivação, que leva a conformar o Mundo do Texto, que não é outro nada mais que o resultado da análise total dos actantes e de seus objetos.

Teremos então:

- Objetos míticos: aqueles que requerem uma compreensão conceitual, esforço intelectivo.
- Objetos práticos: os que se captam com os sentidos corporais.

A "somatória" dos objetos míticos conformam o mundo mítico do texto e são o inventário dos elementos conceituais do texto e, por extensão, do universo simbólico ao que se referem. A somatória de objetos práticos conforma o mundo prático, que é o inventário dos elementos do mundo. O procedimento mais usual consiste em desmontar o texto semiótico em actantes distinguindo suas funções, qualidades para conseguir descrever o nomeado mundo do texto, tanto mítico como prático, para logo determinar as relações que se estabelecem neste mundo, o resultado será uma espécie de quebra-cabeças, uma interpretação sustentada nos elementos encontrados.

Para nossa tese fica evidente que a semiótica greimasiana constitui uma das mais completas ferramentas de análise de Alteridade ao possuir recursos extremamente organizados para a análise do contexto, mas levando em conta trabalhar sempre de forma indutivo-dedutiva, sempre num ir-e-vir entre o que a teoria diz sobre o objeto de estudo e o que o objeto diz sobre a teoria sem esperar que os modelos sejam aplicados sem questionamento a novos objetos de estudo. Sempre a teoria poderá ser revisitada para outros objetos e análises, inclusive, a qualquer momento, rever as próprias afirmações.

4.2 Modelo actancial dos filmes em análise

A análise dos filmes a partir do modelo actancial que realizamos nos permitiu uma compreensão de cada uma das narrativas e ambientes, em questão de complexas redes de relações, levando em conta cada personagem desde seu *estar no mundo*, desde as complexas relações *eu-outro*, que marcam não apenas o relacionamento entre dois *eu*, mas a relação de dois corpos desde os níveis mais abstratos ontológicos, metafísicos e transcendentes até níveis mais antropológicos, intersubjetivos e éticos.

4.3 Modelo Actancial do filme *Fresa y Chocolate*

No ambiente cubano dos anos 80 do século XX para onde nos leva o filme *Fresa y Chocolate* os personagens debatem pela liberdade individual e pelo direito à participação e integração no âmbito social. O eixo do poder desta obra se estende entre figuras que agem em diferentes níveis com os personagens de Diego e de David (figura 22).

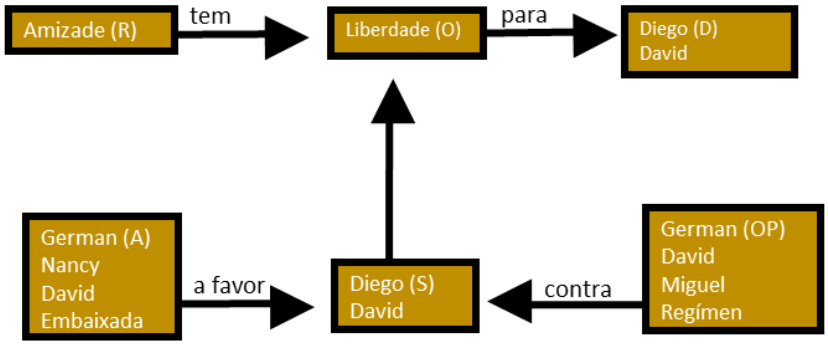


Figura 7 – Actantes no filme *Morango e Chocolate*

Este agir vai desde a duplicidade moral camaleônica de Germán, que é capaz de trair, inclusive suas próprias concepções e essências com o objetivo de conseguir determinadas vantagens; até Vivian, que se move como uma raposa naquele escuro e hostil ambiente onde vai descendo até níveis morais mais baixos (figura 23).

Neste filme, é interessante visualizar o que acontece no eixo do poder com respeito aos vilões, os oponentes. Mesmo que exista o personagem de Miguel, e muito da oposição está nas ações dele, a mais forte oposição está nos próprios Diego e David, que acometem ações no sentido negativo, como quando David se dispõe para vigiar e denunciar Diego. Os enfrentamentos mais fortes e mais definitivos do filme são aqueles que Diego e David são como opostos, e aqueles que acontecem entre eles no seu interior; as provas e os enfrentamentos mais fortes são eles mesmos (figura 23) .

Figura 23 - Ajudantes e Oponentes no filme *Fresa y Chocolate*

Significativo é o rol que o regime político que impera exerce como oponente. Diego e David têm transgredido, desobedecendo a proibição mais do que clara de se aproximar um do outro. Eles deviam se comportar como inimigos irreconciliáveis, mas cometem a inobediência de se aproximar. Porque eles são heróis e vítimas ao mesmo tempo; os dois sofrem na própria carne as crueldades do regime e ambos procuram o resgate, a reivindicação. Muitas são as provas que eles têm que vencer, mas se expor socialmente é a pior de todas.

David ascende durante a trama pela superação e a empatia num relacionamento com Nancy, que chega a sentir o amor como algo puro que ainda não apodreceu dentro dela. David é o ser que sobe desde os baixos degraus de praticar discriminação e marginação para chegar a alegar para Miguel: "O *maricón* (*viado)* se chama Diego e tem muito mais princípios que você" (figura 24).

Figura 24 - Miguel, oponente no filme *Morango e Chocolate*

Esse nível de contradição resulta em um verdadeiro crisol para cada um dos passos pelos que o Diego e David evoluem. É bom que se diga que Diego, ao conseguir fugir do Regime pela saída do país através de gestão de certa Embaixada, quando na assunção de uma condição superior configurada no simbólico abraço (figura 25), que denota a consumação da satisfação de estar com o outro sem ser julgado, sem a mediação de condicionamentos, e sem ser violentado nas suas liberdades.

Figura 25 - O abraço de Diego e David

O eixo de desejo de Diego e David não é simplesmente um gosto erótico, também é muito mais que uma simples amizade ou busca de aceitação, eles precisam se encontrar na infinidade do outro, daquele que é carne e ossos, mas ao mesmo tempo significa o além, significa transcender, ir além da essência do ser.

Figura 26 - Diego e David evoluem na sua relação conflitante

Em meio a um ambiente absolutamente conflitante para eles, não apenas pelo fato da homofobia, sobretudo pela coerção da essência humana, Diego e David acertam o caminho para a liberação, em meio da dupla moral, o oportunismo, a traição, a rejeição, a segregação, a aniquilação não apenas nos outros, mas também neles mesmos.

A amizade, na complexa narrativa deste filme, é muito mais do que um simples sentimento ou uma simples condição entre dois seres humanos, aquele abraço da cena final (Figura 26) aparece como símbolo de um crescimento, de uma entrega, uma condição de vida alcançada definitivamente superior, aqui entendida como uma qualidade sublime (Figura 27).

Figura 27 - A sublime Amizade de Diego e David.

4.4 Modelo Actancial do filme *Guantanamera*

É muito significativo que o personagem mais destacado na trama do filme Guantanamera seja Adolfo, cuja motivação está diretamente ligada à morte. Ele não é um anti-herói (figura 28) qualquer, está enquadrado num setor da sociedade cubana identificado com a vanguarda da Revolução, porém não é bem assim (figura 29).

Figura 28 – Adolfo um anti-herói pertencente à vanguarda social cubana

Adolfo não lida com a morte apenas para demostrar suas descabidas ideias, mas porque representa um macabro mundo em decadência de dogmatismo, extremismo, burocracia e tirania.

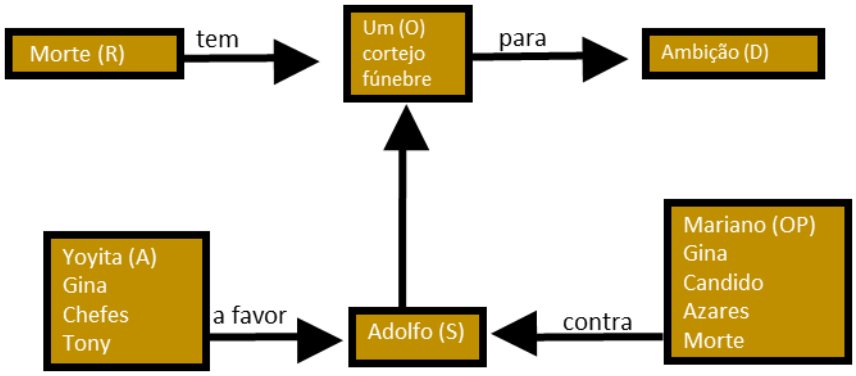


Figura 29- Modelo actancial do anti-herói no filme *Guantanamera*

É muito chamativo que, em um período como a crise da década de 90, a dupla Alea/Tabio decidiu realizar uma obra onde a classe dirigente da Revolução sejam personagens que lidam com a morte. A elite da sociedade marxista é apresentada no filme como uma elite de agentes funerários (figura 30).

Figura 30 - Um funerário representa a elite politica

Por esta razão, temos que frisar que o modelo actancial do filme *Guantanamera* lembra uma paisagem agressivamente estéril em meio da qual sobrevive a esperança da vida.

Figura 31 - O cortejo fúnebre se abre passagem ao longo da ilha

O cortejo fúnebre liderado por Adolfo desfila entre as lutas de seres que buscam a felicidade, porque acreditam que a merecem e porque já a viveram um dia (figura 31). Os actantes, que incumbidos para a macabra missão neste filme, são seres de luz, tanto Yoyita como Gina já conheceram uma vez a felicidade e voltaram a ela por destinação. Em meio à sinistra missão de levar o cadáver até sua última morada, se sobrepõe uma estória de amor, de paixão, que sobrevive ao tempo, à distância e corrobora a ideia de que o amor vence tudo, por mais brega que nos pareça essa frase. Não é um amor abstrato, senão o contrário, é um amor concreto e simples: o de Yoyita e Cándido, o de Gina e Mariano (figura 32).

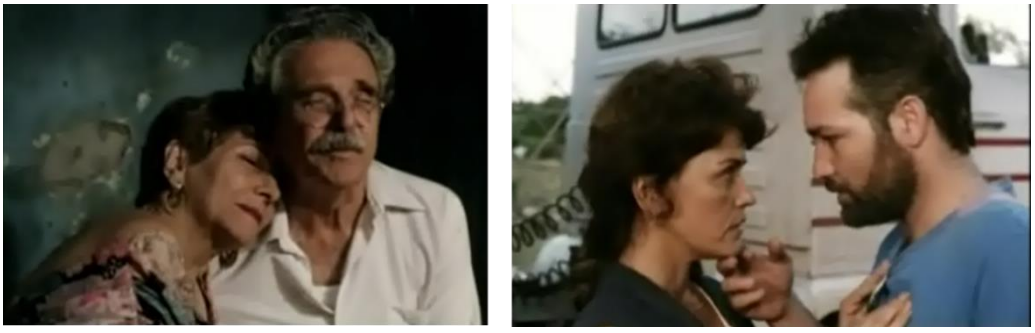


Figura 32- O amor concreto e simples de Yoyita e Cándido, de Gina e Mariano

Se olhamos a rede de personagens desde a perspectiva da felicidade e o amor, temos Gina e Mariano tecendo uma urdidura que a cada momento mais parece chegar a um final feliz porque, sob todas as luzes, a sorte já está jogada (figura 33).

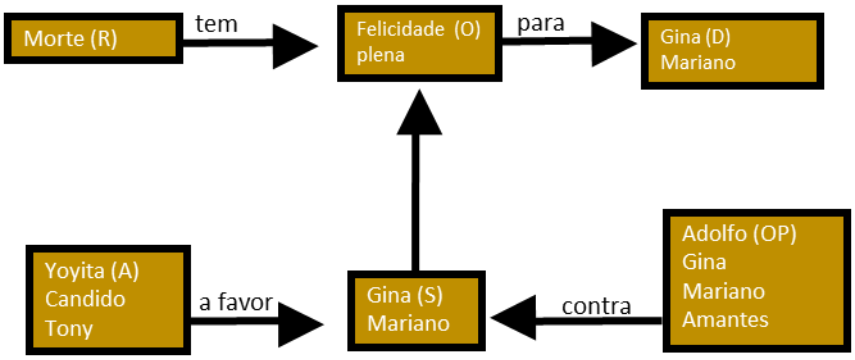


Figura 333 - Modelo actancial no filme *Guantanamera*

Avesso a todos os dogmas, a morte não é uma imagem macabra, mas uma charmosa e brincalhona menina (figura 34). A morte que acabará com tudo o que ficou anquilosado, mediante a *dialética* que troca tudo, pois a progressão dramática de *Guatanamera* insiste em apoiar-se na metáfora da lei marxista de unidade e luta de contrários: os que desejam a felicidade e os que desejam controlar a morte andam juntos, porém isso não significa que tenham o mesmo destino.

Figura 34 - A morte é uma charmosa e brincalhona menina.

Há personagens deste filme que agem no eixo do poder na dinâmica da sobrevivência: Tony, o taxista; Pedro, o caminhoneiro; as amantes; Mariano e Gina - são aqueles seres que, em meio às situações, aprendem a pleitear na vida, aprendem a defender aquilo que é essencial; talvez pratiquem até ilegalidades, extorsões, atos que talvez não sejam muito bem vistos pelas regras da sociedade, porém não são os verdadeiros vilões da trama,

mesmo que sejam os que mediante seu agir ajudam na conquista da felicidade e do amor (figura 35).

Figura 35 - O eixo do poder configura a dinâmica da sobrevivência

A rede de relações neste filme se complica ao cruzar seus fios ao redor da morte que, para Adolfo e seus colegas, é uma entidade que pretendem controlar, para que tudo continue como era antes; entretanto para outros, ela é bússola na estrada que conduz ao ponto onde todo vai ser purificado, renovado. Como diz Gina: “Já nada vai ser como antes”, porque a morte acaba como dogma, o inamovível, o eterno, e da passagem a um ciclo onde todo se transforma. *Guantanamera* é o filme onde a morte acaba com o tempo onde ninguém morria.

4.5 Modelo Actancial do filme *Central do Brasil*

A busca do pai, da família, da Nação como família maior é o ponto para onde confluem as vontades, as ânsias, os desejos dos actantes do filme Central do Brasil. Uma trama delineada com surpreendente equilíbrio, mas onde as energias de oposição têm suas origens significativamente no interior dos próprios personagens que agem a favor. A vida é isso, as forças do bem e do mal estão dentro de nós mesmos, como estão dentro de Dora, que

vai se metamorfoseando, abrindo-se para a vida no seu interagir com o menino Josué. Josué não é um menino quaisquer, ele perdeu a mãe e deseja buscar o pai (figura 36).

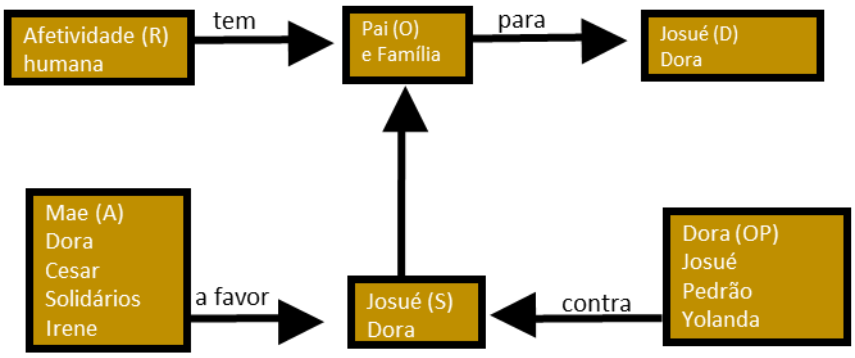


Figura 36 - Modelo actancial do filme *Central do Brasil*

Se no começo do filme Dora lembra aquelas mulheres de útero seco, terra estéril, em contraposição, quando Ana, a mãe de Josué, morre e ele fica abandonado, alguma sede brota dentro de Dora, no mais fundo das suas entranhas; anseia se dar para outros, virar o ninho morno onde germina o amor. Há uma Dora antes e uma Dora depois; uma Dora que sente desdém por aqueles que lhe ditam cartas na Estação Central e outra que sente empatia pelos seus clientes em São João; uma Dora que joga as cartas no lixo e uma Dora que faz questão de colocaras no correio; uma Dora que não usa batom e outra que se maquia ante o espelho, iluminada de felicidade (figura 37).

Figura 37 - Há uma Dora antes e uma Dora depois

Central de Brasil figura um entremeado complexo que é tecido através dessa estrada que em alguns dos seus cantos resulta um caminho extraviado, sem saída, entretanto, em outros cantos, se abre para o porvir como nas cenas quando César parece ser a família sonhada, ou quando Jesse parece ser o pai de Josué, mas, não era o de fato, ou em outra cena, que é o espelho daquela quando Dora se oferece para o acolher, mas então aparece a verdadeira família de Josué (figura 38).

Figura 38 - Entremeado complexo que é tecido ao longo da estrada

Na sua pretendida estrutura de parábola, este longa é uma estória que não fecha nenhum caminho; o fio desenrolado por cada personagem fica como fio solto para a nossa livre leitura. Ao longo da trama, há fios que são enlaçados como o peão que Josué perde durante morte da mãe e recebe um novo dos irmãos, ou o retratinho que eles tiram no santuário e que resulta ser o elemento escolhido para fechar a promessa de jamais se esquecer um do outro (figura 39).

Figura 39 - A sequência do retratinho

Por isso, há momentos onde os seus caminhos vão se juntando, surgindo entre eles uma empatia que os une, que faz com que eles realizem ações mancomunadas, ações de dois que procuram um mesmo objetivo, que agora tem um sentir mútuo. Sabemos disso quando ela recolhe o lenço da mãe do menino, percebemos então que ela está predestinada a acolhê-lo e protegê-lo, mas ela não sabe, não entende, não quer (figura 40).

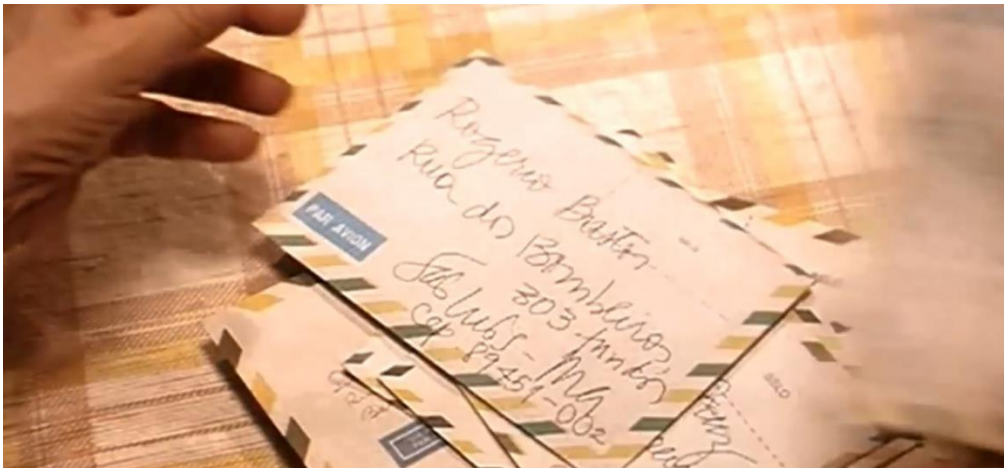


Figura 40 - Dora recolhe o lenço quando a mãe do menino morre

Os desejos de ambos nascem num vórtice do enfrentamento de ações num eixo do poder onde para cada ato do bem aparece um ato do mal. A fome, o perigo da morte, a impunidade do crime, a pobreza, a desesperanças são, entre muitas, as adversidades enfrentadas por Dora e Josué (figura 41).

Figura 41 - No eixo do poder muitas adversidades são enfrentadas por Dora e Josué

Essas são também as desventuras do Brasil, não meramente representado num grande mapa ou uma bandeira nacional, mas encarnado nos personagens sem nome que ditam cartas para Dora numa busca que nasce desde as profundezas das suas existências (figura 42).

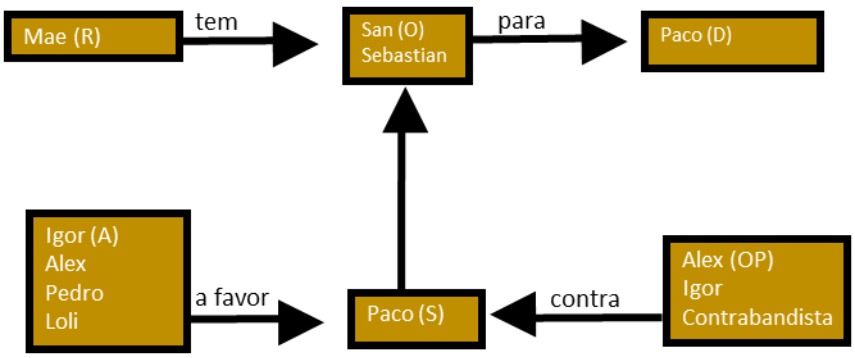


Figura 42 - Brasil está representado nos personagens sem nome que ditam cartas para Dora

4.6 Modelo Actancial do filme *Terra Estrangeira*

Há quem diga que o filme *Terra Estrangeira* é sobre a emigração brasileira nos anos 90. Porém é claro que também conta singularmente a estória de Paco e Alex, dois personagens (figura 43) que ou não conhecem o sentido para suas vidas, ou encontram-se perdidos na sua busca.

Figura 43 – Paco e Alex, dois personagens desarraigados

Ambos têm suficientes motivos para se sentir desarraigados, ambos perderam coisas importantes e abandonaram a casa, a terra, a Nação. Paco já não tem mais família: sua mãe Maria está morta. Ele parecia não saber que a mãe era sua bússola, porque não é o destino que o levará para San Sebastián, mas a falta de destino que perde o sentido (figura 44).

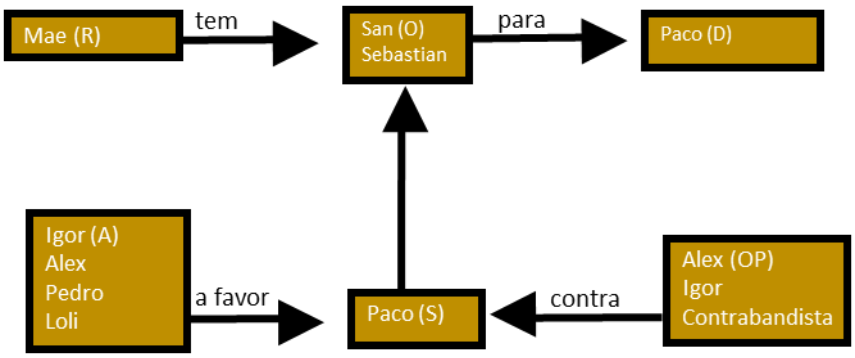


Figura 44 - Modelo actancial para Paco

O Igor aparece como um ser generoso, mas a verdade é que Igor é aquele que vai perturbar sua vida, que vai trazer a desgraça para seus dias. Igor é uma ajuda falsa, porque na verdade é um trapaceiro, mesmo que seja um enganador necessário, que entrega para Paco as "dádivas" com as que poderá seguir adiante. Mas é claro que um doador de tal índole daria problema (figura 45).

Figura 45 - Igor: um doador de tal índole só da problema

A partir de então, Paco se converte em emigrado. Não se trata de um complemento, mas de um elemento que passa a fazer parte inseparável dele mesmo, de sua essência. Ainda por esse caminho Paco conhece o amor. Conhece Alex. Ou melhor, Paco encontra Alex e será como beber um doce veneno.

Alex também é emigrada e também não tem um sentido próprio para sua vida. A crise que levou esses personagens à emigração pende sobre suas cabeças como uma espada de Dâmocles, como uma força fatal que os empurra para o fracasso sem exceção. Eles têm viajado para o lugar para onde os levou o eixo de seus desejos, entretanto o eixo do poder configura um mundo obscuro de traficantes, drogas e violência. Aquele outro mundo é uma extensão de sua sina funesta, por isso todo é uma mistura de amor e desamor (figura 46).

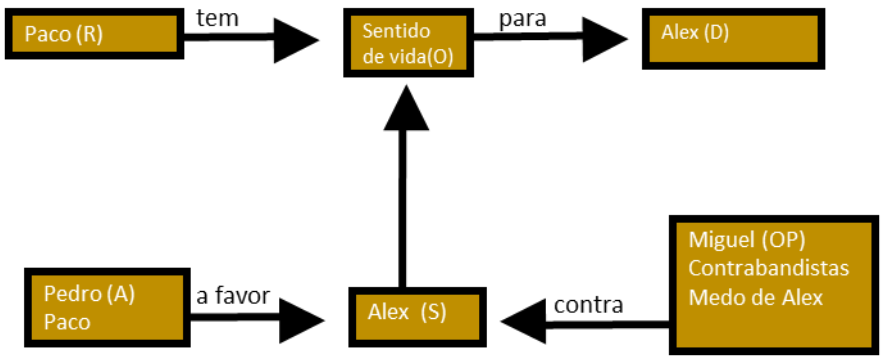


Figura 46 - Alex no modelo actancial

Alex é um ser repugnantemente desejável. A sua ferida é tão profunda que só consegue ferir quando tenta dar amor. Esse é um dom importante que ela entrega a Paco, um outro elemento para se somar à fatalidade que então se converte no infortúnio dos dois (figura 47).

Figura 47 - Eixo do desejo e eixo do poder: uma mistura de amor e desamor

No mundo onde eles têm chegado é tal sua adversidade, que os personagens bons sofrem ou são afastados devido a suas boas intenções, como no caso do Loli, cujas intenções de amizade acabam amassadas entre preconceitos racistas; e no caso de Pedro, cujo altruísmo, amor e generosidade não parecem ter fim ante o abuso da própria Alex, inclusive expondo-se a ser violentado (figura 48).

Figura 48 - Loli e Pedro, os personagens bons sofrem

O destino de Paco e Alex se juntou para virar desventura; ela mentiu, o enganou com raiva e com aquela mesma raiva se entregou a Paco. O destino dos dois virou fuga e ali nada será recuperado, nada será restituído, eles estão a caminho de um destino incerto, mas pelo menos, agora são dois (figura 49).

Figura 49 - O destino deles dois virou fuga

Uma comparação dos modelos actanciais destes quatro filmes revela o interesse ainda forte no legado narrativo concentrado no causalismo e a omnisciência, a informação que o receptor pode obter vem dos personagens. Os relatos contam a sede de um sujeito por um objeto desejado, de acordo com as regulações que certas leis mediam o fluxo nesse eixo. Nestes filmes importa mais os personagens e suas ações, por isso eles merecem a condição de actantes, sendo que seu perfil aparece a partir de seu rol nos planos funcionais da trama. Neles se dá muita força à linearidade e à verossimilhança da diégese, pois são filmes com um começo, um meio e um final nessa mesma ordem, nos quais se potência o significado sobre o significante.

Em todos estes filmes a largura da estrutura diegetica é tal que pode se corresponder com a democratização, no sentido de pluralidade, da voz fílmica que não se consegue apenas através do sujeito, mas pela pluralização e constante deslocamento do nível protagônico que deixa de ser único e definitivo, para se trocar de identidade e se diversificar conseguindo compor uma narrativa como um poliedro de pressuposições protagônicas a partir do lugar, o rol e a relevância do sujeito no campo actancial que ao mesmo tempo podemos relacionar com a natureza conceitual dos personagens, caracterizados por sua projeção temática desde a noção sociocultural de Alteridade. O modelo semiótico e a análise temático/dramatúrgico estão inerentes um ao outro nas obras analisadas. De modo que no eixo do saber, podemos encontrar actantes que não são idênticos a personagens, mas que se deslocam entre o nível temático e o nível dramático do propriamente actancial.

Mesmo que não seja possível falar de uma absoluta pluralização dinâmica do protagonismo nas obras estudadas, se apreciam notáveis estratégias para lidar com a dupla identidade-Alteridade simulando protagonismo em um coral de vários personagens, quando na verdade assistimos a um jogo de refração, uma sorte de jogos de espelhos entre certos personagens até outros solapados na força dos diversos eixos. Esta é uma estratégia semiótica-dramatúrgica recorrente nos modelos actanciais dos quatro filmes analisados.

Nas obras analisadas concebe-se a narrativa, fundamentalmente, como uma sucessão de ações. Assim, uma narrativa simples define-se como a passagem de um estado anterior a um estado posterior. A estrutura narrativa é o modelo de organização acrônica dos conteúdos e possui um alcance geral. A narrativa constitui-se como uma estrutura de dois percursos narrativos opostos: o do sujeito e o do oponente, os quais visam a um mesmo objeto. O esquema narrativo funda-se em tal estrutura elementar, a qual tem, portanto, estatuto necessariamente de disputa de objeto entre sujeito e oponente. (GREIMAS, 2008)

Conforme Greimas (2008, p. 251), a identidade é um conceito, não definível, que se opõe ao de Alteridade, que também não pode ser definido, mas, por uma relação de recíproca pressuposição, esse par é interdefinível e necessário para lastrear a estrutura elementar da significação em semiótica. Nesse sentido, numa abordagem semiótica, a identidade é um conceito interdefinível, ou seja, compreender um atributo identitário de um sujeito ocorre por meio do entendimento de sua Alteridade, em uma relação de recíproca suposição. Dessa forma, nos filmes em análise, configura-se a estrutura elementar do procedimento semiótico. Esses elementos revelam aspectos de Alteridade, considerando que a identidade se constrói não somente com as características de conformidade, mas também em relação ao oposto, ou seja, com as características de desconformidade.

Examinada a estrutura actancial de cada filme, a ancoramos em três pares de categorias. A primeira categoria opõe um sujeito a um objeto, de modo que A deseja B. A segunda categoria repousa sobre uma relação de comunicação: um Destinador que se opõe a um Destinatário. O terceiro eixo, opõe um sujeito a um oponente, ou seja, se combinam três relações: de desejo, de comunicação e de ação, repousando cada qual em uma oposição binária.

Na análise dos filmes selecionados do modelo de Greimas, verifica-se que as estruturas narrativas regem as estruturas discursivas. Em outras palavras, as estruturas narrativas, sendo mais abstratas, dão conta das complexidades e concretizações das estruturas discursivas que são mais próximas à manifestação textual. Sob as estruturas narrativas, encontram-se as estruturas fundamentais ou profundas, nas quais situam-se as oposições semânticas de base. Assim, tais patamares passam a compor, cada qual com sua sintaxe e semântica, os níveis do chamado percurso gerativo de sentido.

A narrativa aparece como o princípio organizador de qualquer discurso e, em última instância, do próprio imaginário humano. A estrutura actancial aparece cada vez mais como apta a dar conta da organização do imaginário humano, pois Greimas tinha por objetivo encontrar por trás do texto a sistemática que ordena o seu funcionamento (GREIMAS, 2008).

Cabe perguntar-se se cada um destes filmes é um texto monológico ou dialógico. Se a narração se focaliza amplamente sobre um personagem, descrevendo um mundo que é como seu espelho, teríamos um discurso monológico. Mas, nos filmes analisados, se observarmos o nível das ações, descobrimos que na realidade os verdadeiros participantes são os personagens e suas ações. O discurso da narração se desenvolve a partir de um diálogo entre estes. Eles são os que lhe dão sentido ao nível das funções. Desde esta perspectiva podemos dizer, então, que estas obras são profundamente dialógicas, nela a Alteridade está bem marcada. Estas obras

analisadas emolduram uma interação externa e vital que tem um objeto e uma resolução, que busca dissipar todas as contradições e pontos de vista.

Outras leituras poderiam expressar profunda contradição com a análise aqui exposta, se entendermos que ambas as leituras são corretas e que podem até complementar o ponto de vista desta tese, podemos supor a possibilidade de uma leitura diferente, a qual o modelo actancial contenha símbolos que agrupam os signos de outra forma, produzindo novos sentidos.

Os modelos de Greimas nos permitem analisar as questões da relação intersubjetiva, sendo que, o Outro não é outro Eu, mas o Outro tem poder sobre o Eu, mesmo que a Alteridade implica desejo de aprender o outro. Os modelos *greimasianos* nos revelaram como se comporta o campo relacional Eu-Outro, como o movimento para o não conhecível, um diálogo entre os corpos, a questão do diálogo entre a teoria da Alteridade com o construtivismo semiótico cultural. Nesta análise temos constatado o que cada um dos personagens é e o que cada um deles não é, esse ponto nos leva à relação semiótica deste assunto. Os modelos *greimasianos* nos levam a estender a teoria do corpo segundo Merleau-Ponty como corpo relacional, sinergia de relações, entender a *intercorporeidade* como um encontro do Eu-e-o-Outro numa experiência vívida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao colocar o ponto final neste trabalho de tese, asseveramos uma aproximação com uma forma abrangente da análise de filmes que ao vincular as ideias sobre a noção de Alteridade desde diferentes compreensões como são os estudos socioculturais, a filosofia e a semiótica, fazendo entender o cinema como a *rede intrincada de relações* da que falou Arlindo Machado.

Nos primórdios do caminho deste estudo sobre a noção de Alteridade, aplicada ao cinema, tivemos a prazerosa oportunidade de ponderar quase 30 filmes das cinematografias de Cuba e Brasil na década de 1990, com luzes e sombras, e também com o carimbo de mudanças significativas tanto na estética e quanto na narrativa fílmica, numa época na qual saíram à luz novas tecnologias que colocaram em xeque a autenticidade do celuloide como suporte, e se abriram as portas para enrevesadas formas narrativas. E, sobretudo, foi muito significativo corroborar o espectro multicultural da década de 90, uma ideia tão cara às teorias de Alteridade, mesmo que os limites deste trabalho não permitam circunscrever-se a detalhes mais profundos. Estudar o contexto da década de 90 nos abriu as portas de uma busca artística cada vez menos elitista, cada vez mais comprometida com colocar no espectro artístico todas as vozes corretas e não corretas, transparentadas na rede de personagens, mesmo que em estudos com outros focos poderiam também ir para além dos limites dos personagens. Desde os mais recentes enfoques filosóficos e socioculturais de Alteridade, já não podemos apenas entender o sujeito como personagens físico ou metafisico, mas numa condição que banha todos as instancias da vida, desde a hibridez, até a miscigenação de real.

Analisar o contexto dos 90 e escolher diante de dezenas de obras, os filmes para enquadrar o nosso trabalho de pesquisa constituiu mais uma vez a comprovação de que a ficção do cinema é uma expressiva refração da realidade e ao mesmo tempo uma *mise en scène* do real onde a hegemonia escapa. É fugaz, num contexto no qual a crise do real começa a ser um fato concreto. A sistematização da produção de realidades a partir da década de 90 mesmo que corrobore a Alteridade como predominância neste período, poderia convocar um outro estudo sobre a produção de realidades no cinema que ultrapassa os objetivos deste trabalho.

Em meio à verificação dessa *multiculturalidade* na época recortada por esta tese, e a sua correspondente refração nos filmes, nos quais fomos nos adentrando, notamos que foram quantitativas as remissões nas narrativas dos filmes analisados para corroborar que nos anos 90 a cultura deixava de se pretender como absoluta e uniforme para dar lugar a uma

complexidade reforçada na apresentação de personagens nos quais, como disse Rancière, "o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica" (RANCIÈRE, 2009, p. 47). Os processos desta tese permitiram observar em toda sua largura o espectro de categorias de Alteridade que a produção cinematográfica dos anos 90 incluiu nas suas produções.

Os filmes estudados em ambas filmografias alcançam a noção de Alteridade com uma crítica social, com certo pessimismo e determinismo, quase afirmando que é impossível escapar das condições sociais imperantes. Estes filmes conseguem desde diferentes abordagens descrever comportamentos do ser humano, interpretar a vida mediante a descrição do entorno social e revelar leis que regem a conduta humana em condições de Alteridade.

Os filmes selecionados foram indiscutivelmente não apenas sucessos da produção cinematográfica do período estudado, mas também paradigmas de boa realização cinematográfica. As análises específicas de cada uma das quatro obras estudadas mostraram como essa Alteridade, na democratização dos sujeitos no cinema, responde também, e não por acaso, a uma notória pluralização, assim como um constante *deslocamento* dos níveis das relações eu-outro, que marcaram o agir dramáticos das narrativas em cada caso.

Estudar as relações de Alteridade segundo teorias filosóficas que denotam intersubjetividade, ou ainda *intercorporeidade,* tal como foi induzida a partir das ideias de Merleau-Ponty, leva à decorrência de que a análise narrativa de um drama é muito mais efetiva se levarmos em conta a Alteridade como qualidade para interagirmos, para estarmos no mundo, imersos nele, e sim uma caraterística que não permite análise unívoca do sujeito ou do protagonista, e fazer isso é plenamente mutante e diversificado.

A aplicação do modelo semiótico dos actantes de Greimas para a análise da noção de Alteridade nos filmes estudados nesse trabalho constituiu uma ferramenta eficaz para entender a Alteridade como campo de relações, com uma infinita audácia estrutural que até poderíamos interpretar como espécie de processo de *transmutação*, ou *transubstanciação* que se empenha em alcançar as dimensões de uma estrutura movediça, metáfora da qual se desprende afirmar, após a análise dos poliédricos modelos actanciais que não *linealizam* nem *geometrizam* a noção de Alteridade e sua aplicação às narrativas dos filmes, mas pelo contrário, *pensam* a narrativa como um mosaico nada estático, deixando um entendimento como de uma malha, como um poliedro de Alteridades, de corpos – diria Merleau-Ponty – superpostos a partir das funções, do lugar e relevância dos actantes envolvidos nas narrativas cada uma com um nível ético de dita Alteridade –segundo o raciocínio de Lévinas –. Neste

ponto acompanhamos a opinião de que no cinema contemporâneo, a análise fílmica é inseparável da interpretação semiótica.

O nosso estudo tem nos permitido verificar nestas obras da filmografia cubana e brasileira dos anos 90, na noção de Alteridade nas narrativas se configura a pluralização dinâmica da narrativa, que suprime toda distância entre sujeitos que interagem desde a prodigalidade do diálogo. Também conseguimos constatar que dita configuração de pluralização se estabelece mediante notáveis engenhos dramatúrgicos ou narrativos para dimensionar o par eu-outro funcionando como a refração do campo de relações de uns sujeitos com outros.

Ao fim, o nosso processo de análise permitiu a compressão de como a ideias dramáticas e temáticas do filme são canalizadas através de uma dimensão de Alteridade que nem sempre de apresentados de forma linear ou direta na narrativa do filme, mas que permite a concepção abrangente e exaustiva dos diversos elementos de Alteridade que configuram entendidos na *actancialidade.*

Certamente o nosso lucro mais significativo neste estudo é a compreensão de que a narrativa é muito mais do que a geometria de uma estrutura linear, e sim é sustentada sobre as mais profundas e intrincadas complexidades, estrutura distendidas com vários núcleos de conflito, é a implosão das estruturas de geometria nítida, a absolta liberdade para percursos sinuosos, sendo a figura do labirinto a que melhor consegue dimensionar a noção de Alteridade.

BIBLIOGRAFIA

ARANGO, Arturo. Pensar el cine desde lo otro. *La Gaceta de Cuba*. La Habana, n. 1, jan/fev, 2000.

AUTRAN, Arthur. Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90. *Revista Mnemocine*, 2008. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/98-arthur-autran

AYUSO, Pilar. Guión y dramaturgia del nuevo cine cubano. *Coordenadas del cine cubano 2*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.

BARON, Guy. *¿La mujer perfecta en un cine imperfecto?* Posibilidades para una visión alternativa. Revista Cine Cubano on line, jul/dez, 2010.

BARON, Guy. La ilusión de igualdad: machismo y cine cubano de la Revolución. *Revista Cine Cubano on line*, jul/dez, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=782897. Acesso em: 22/03/2015

BORREGO, Natividad Guerrero. Género y diversidad: desigualdad, prejuicios y orientación sexual en Cuba. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 14, abr/jun, 1998.

BORRERO, Juan Antonio García. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)?. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano X, número 10, p. 76 – 79, 2003

CABALLERO, Rufo; DEL RÍO, Joel. No hay cine adulto sin herejía sistemática. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 3, jul/set, 1995.

CAETANO, Daniel. *Cinema brasileiro 1995-2005*: revisão de uma década. Azougue Editorial, 2005.

CALDERÍN, Jesús Rodríguez. Los otros necesarios o el sueño por cumplir: Una mirada al discurso de la otredad en el cine cubano de los noventa. *Enfocarte*. Disponível em: http://www.enfocarte.com/5.25/cine2.html Acesso em: 13 abr. 2015

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Editora Sumos, 2009.

DEL RÍO, Joel. *Cine cubano ante el nuevo milenio*. In *La Dictadura de los críticos. Memorias del 10mo Taller de Crítica Cinematográfica de Camagüey.* Camagüey: Editorial Ácana, 2003.

DEL RÍO, Joel. Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n., p. 41 – 42, 2005a.

_____. Infortunios y profundas levedades en Juan Carlos Tabío. *Coordenadas del cine cubano 2*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005b.

DEL RÍO, Joel. No tan nueva y rosada ola. *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana: Época IV, n. 6, nov/dez, 2000.

DÍAZ, Desirée. La Mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 27, out/dez, 2001.

D´LUGO, Marvin. Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y Chocolate. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 27, out/dez, 2001.

DOUGLAS, María Eulalia. Etapas temáticas del cine cubano. *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.

DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. 3 ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 2008

DUPRAT, Nathalia. Cinema gay e Estudos Culturais: como esse babado é possível. In: *Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2007. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NathaliaDuprat.pdf. Acesso em: 13/06/2016

ECO, Humberto. *Lector in fábula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Lumen S. A, 1993.

ESPINOSA, Julio García. Por un cine imperfecto. In: _____. *Un largo camino hacia la luz.* La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

FIELD, Syd. *Fundamentos do roteirismo*. Curitiba: Arte e letra, 2009.

_____. *Manual do roteiro*. São Paulo: Objetiva, 1982.

FORNET, Ambrosio. *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

FOSTER, Hal. El Postmodernismo en paralaje. *Criterios*. La Habana: Cuarta época, n. 32, jul/dez, 2002.

_____. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, p. 136 - 151, 2005.

FRANÇA, Vera. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. *Na mídia, na rua*: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, p. 61-88, 2006.

FRAYZE-PEREIRA, João. A questão da Alteridade. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, 1994. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 jan. 2018.

FRAYZE-PEREIRA, João. Greimas e a Fenomenologia. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível.* São Paulo: Educ, 1995.

GARCÍA ALONSO, Maritza: Una aproximación al pensamiento discursivo latinoamericano sobre la identidad cultural. In: Pensamiento y tradiciones populares: estudios de identidad cultural cubana y latinoamericana. La Habana. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, 2000.

GONZÁLEZ, Henry Geddes. Las Estrategias visuales de la construcción de la diferencia en Las Américas. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 14, abr/jun, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. Semiótica das paixões. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semântica estrutural. Tradução H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GUERRERO, Olaya Fernández. Lévinas y la Alteridad: Cinco Planos. Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica, v. 39, 2015.

GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales S. L, 2003.

HEREDIA, Fernando Martínez. *En el horno de los 90*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2005.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

HUSSERL, Edmund. Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia. Madras, 2001.

KROTZ, Esteban. *La otredad cultural entre utopía y ciencia*. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

LA FERLA, Jorge. *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 2009

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Totalidade e infinito.* Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições70, 1980.

_____. *Entre nosotros*. Ensayos para pensar en otro. Valencia: Pré-textos, 2001.

_____. Humanisrno do Outro hornern. Trad. por Pergentino S. Pivatto e outros. Petropolis, RJ. Vozes, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. Editora Iluminuras Ltda, 2007.
_____. *O Sujeito na Tela*: modos de enunciação no cinema e no Ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007a.

_____. Pré-cinemas & pós-cinemas. 6 ed. Campinas: Papirus, 2011.

MALUF, Sônia Weidner. A antropologia reversa e "nós": Alteridade e diferença. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 12, n. 1 e 2, jan/dez, p. 41-58, 2010.

MALUF, Sônia Weidner; ANTAKLY DE MELLO, Cecilia; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema. In: MULVEY, Laura. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MANDOKI, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica l. Siglo XXI, 2008.

MCKEE, Robert. *Substância, estrutura, estilos e princípios da escrita de roteiros*. São Paulo: Editora Arte e letra, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. *Textos Escolhidos* (O olho e o Espírito). São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Textos estéticos*. São Paulo: Civita, 1985.

_____. The Merleau-Ponty Reader. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 2007.

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

MIRANDA, Olivia. Visión histórica del análisis psicosocial del cubano (siglo XIX). *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*. Ciudad de La Habana. Ediciones Pontón Caribe, S. A, 2003.

MITA, Aleksandr. El cine entre el infierno y el paraíso ediciones. La Habana: ICAIC, 2009.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio. *Cinema e antropologia*: horizontes e caminhos da antropologia visual. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

MORAWSKI, Stefan. Reflexiones polémicas sobre el postmodernismo. *Criterios*. La Habana: Cuarta época, n. 32, jul/dez, 2002.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds). *Film Theory and Criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP, 1999.

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

PADRÓN, Frank. El cuerpo del otro. *Más allá de la linterna*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.

PADRÓN, Frank. Fresas (no tan) silvestres: el gay en el cine cubano. *Revista La Jiribilla*. La Habana, año V, set/2006.

PARSONS, Michael J. *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitiva evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Editorial Paidos Arte y Educación, 2002.

PASTRANA, Mayra; CABALLERO, Rufo. El rostro de Clark Gable (En la arena). El sujeto y el otro en el cine contemporáneo. *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana: Época IV, n. 5, set/out, 1998.

PINTADO, Margarita del Olmo. Una teoría para el análisis de la identidad cultural. *Arbor*. Madrid, n. 579, 1994.

PRATT, Mary Louise. Modernidades, otredades, entre-lugares. *Casa de las Américas*. La Habana: Año XLV, n. 236, jul/set, 2004.

PRIETO, Alfredo. *El otro en el espejo*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, 2004.

PRIETO, Rodrigo Espina; RUIZ, Pablo Rodríguez. Raza y desigualdad en la Cuba actual. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 45, jan/mar, 2006.

RANCIÉRE, Jacques. *Espector Emancipado.* Lisboa: Orfeu Negro, 2010

_____. *A partilha do sensível*: estética e política. 34 ed. São Paulo, 2009.

RABIGER, Michael. *Direccion de cine, técnica y estética*. Barcelona: Editorial Server, 2007.

RODRÍGUES, Antonio. Todos los demás son el otro. Macunaima o la alteridad absoluta. *El Correo de la UNESCO*, Paris, 1990.

ROJAS BEZ, José. El arte del Cine. *Formas e Conceptos.* Pueblo y Educación, Habana: 2014.

ROJAS BEZ, José. *Audiovisualidad, Artes y cultura contemporanea*. Cuba: Pueblo y Educación, 2014.

ROLIM, Cristhine Lucena. Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. *Temática*, v. 11, n. 10, 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. Revista *FAMECOS*: mídia, cultura e tecnologia, n. 27, p. 96-104, 2005.

RUFFINELLI, Jorge. La cámara inquieta de los años noventa. *Revolución y Cultura*. La Habana: Época IV, n. 2, mar/abr, 2000.

RUIZ DE LA PRESA, Javier. Alteridad: Un recorrido filosófico. *Tlaquepaque*. Jalisco: ITESO, 2007.

SILVA, Franklin Leopoldo. *O Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIMÃO, Livia Mathias. *Ensaios dialógicos*: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro. São Paulo. Editorial Hucitec. 2010.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. *Experiência do outro, estranhamento de si: dimensões da Alteridade em antropologia e psicanálise*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TATIT, Luiz. A semiótica e Merleau-Ponty. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível*. São Paulo: Educ, 1995.

VEGA, Sara; SARRÍA, Ivo. El otro que somos nosotros. *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.

VILLARREAL, Lourdes Pérez. *Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano.* In *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de identidad cultural cubana y latinoamericana*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, 2000.

WEST, Cornel. Las Nuevas políticas culturales de la diferencia. *Temas*. Ciudad de La Habana: Nueva época, n. 28, jan/mar, 2002.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia*: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. 2012.

ZANELLA, Andréa Vieira. *Sujeito e Alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural.* In Psicologia & Sociedade, v. 17, n. 2, p. 99-104, 2005.

Filmografia

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. 1998. Cor. 113 min. Coproduçao franco-brasileiro.

FRESA Y Chocolate (Morango e Chocolate, em português). Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. 1994. Cor. 111 min. Coprodução cubano-mexicano-espanhola.

GUANTANAMERA. Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. 1995. Cor. 96 min Coprodução cubano-germano-espanhol.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. 1996. P&B. 110 min. Coprodução luso-brasileiro.

APÊNDICE

Apêndice A - Projeto de curta-metragem de ficção

O roteiro aqui apresentado como uma obra autônoma, que é o resultado de um processo de trabalho baseado nos dados estudados, utilizando as mesmas ferramentas e variáveis desenvolvidas durante o prescurso de estudo da presente tese. Esta obra ainda não esta em proceso de pré-produção nem de captação de recursos financeiros, que como se sabe é previa à totalidade do procesos de produção. Não existe, portanto, a pretenção de apresetar este roteiro como parte de uma obra fílmica em proceso, mesmo que resulta obvio que todo roteiro é, em potência, uma obra cinematográfica.

> O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. [...] pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o voo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta [...] entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva." (CARRIÈRE, 1996, p. 58)

Tuya para siempre
Autor: Jorge Ribail Reyes González

- **Ideia (Story line)**

Uma mulher, incuravelmente doente, inventa uma estória de amor para mostrar à posteridade sua imagen vital em fotos.

- **Sinopse**

Cuba. Ano 1915. As falsas aparências. A mulher como representação da ilha, da pátria. Num povoado na beira do mar, Maria, uma moça que padece uma doença em fase terminal imagina uma estória melodramática de amor, da qual é a protagonista, essa é a forma que ela encontra para se eternizar vital, saudável e charmosa em fotos que se faz tomar. Inspirado no poema homónimo de Virgilio Piñera[8]. Qual é a verdade? A vida real de María ou a que nos deixa nas fotos?

MARIA VIVAN (Poema original de Virgilio Piñera)

Maria Viván cuyo deseso de resulta de uma tisis galopante
ocurrió el 10 de abril de 1915
había dedicado su foto a su novio com esta dedicatória:
"Tuya para siempre".
en esta foto hecha pocos dias antes de su muerte
María Viván adoptó la pose de la mujer llena de vida,
se puso um traje floreado,
un sombrero com no-me-olvides,
un broche con siemprevivas,
desplegó una sonrisa encantadoramente cursi
y miró con *elam vital.*
Hizo colorear la foto.
También dejó caer una gota de sangre al pie de la dedicatória,
le puso la fecha
y en una de esas tardes hechas a la medida de los amantes,
Maria Vivan se la dio a su novio
en el jardin donde el fotógrafo la inmortalizó para siempre.
Maria Vivan fue una tísica fotogénica.

[8] Dramaturgo e poeta cubano (1912 - 1979), considerado o pai de teatro Cubano contemporâneo. A partir da década de 60 foi marginalizado e excluído de publicação, bibliografias e bibliotecas até ser restituído a começos do século XXI.

Tabela 11 - Personagem Maria	
Objetivo Geral	Transcender à posteridade, eternizar-se.
Objetivo Específico	Se fotografar, se sentir vital.
Como age?	Pela emoção, pela razão.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Padece de uma doença letal.
Origem	Interior de Cuba.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Ser esquecida, ser lembrada como uma doente, não ter a vivencia do amor, não viver a plenitude.
Talentos	Para criar uma fantasia, se enfeitiçar.
Interesses	Amar, viver a plenitude.
Aspectos Sociais	
Classe	Alta.
Formação	Culta.
Religião	Católica.
Finanças	Ótimas possibilidades financeiras.
Vida Sexual	Heterossexual solteira com muita vontade de se apaixonar e viver o amor.
Família/Amigos	Belisario (pai), Patrocinia e Fernando (namorado imaginário).

Tabela 12 - Personagem Patrocinia	
Objetivo Geral	Fazer o bem.
Objetivo Específico	Proteger Maria.
Como age?	pela razão.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 70 anos.
Estado Físico	Idosa, saudável.
Origem	Interior de Cuba.
Aspectos Psicológicos	
Medos	De um final fatal para Maria.
Interesses	Cuidar da Maria.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa, raça negra.
Formação	Serviço em casa de rico.
Religião	Santeria (Regra de Ocha).
Finanças	Pobre.
Vida Sexual	Heterossexual, solteirona.
Família/Amigos	Maria (Babá, servente).

Tabela 13 - Personagem Belisario	
Objetivo Geral	Uma vida melhor para todos.
Objetivo Específico	Uma realidade melhor para Cuba, felicidade de sua filha.
Como age?	pela razão.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Idoso, saudável.
Origem	Interior de Cuba.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Corrupção da política, sofrimento da filha doente.
Talentos	Política.
Interesses	Política e Família.
Aspectos Sociais	
Classe	Alta.
Formação	Culta.
Religião	Maçon.
Finanças	Ótimas possibilidades financeiras.
Vida Sexual	Heterossexual, viúvo.
Família/Amigos	Maria e Patrocinia.

Tabela 14 - Personagem Fernando	
Objetivo Geral	Melhorar sua situação de vida.
Objetivo Específico	Namorar com Maria, crescer socialmente.
Como age?	pela razão.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Interior de Cuba.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Da pobreza, da sua condição social.
Interesses	Amor, prosperidade.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa, raça negra.
Formação	Vendedor de carvão.
Religião	Santería (Regra de Ocha).
Finanças	Pobre.
Vida Sexual	Heterossexual, solteiro.
Família/Amigos	Namorado imaginário da Maria.

Tabela 15 – *Tuya para siempre* – Categorias de outros		
Classificação	**Personagem**	**Descrição**
Outro sexual	Maria	Mesmo na sua imaginação quanto na vida real Maria é uma mulher que se rebela. Ela sai à conquista da sua felicidade. Mas isso não acontece instantaneamente. Ela vai evoluindo da mulher que se entrega voluntaria sexualmente para o homem que ama até a mulher que na solidão, ante o abandono e a traição decide continuar sozinha adiante e assumir sua vida. Enquanto na vida real decidiu se impor com inteligência à morte que iminente
	Patrocinia	Há uma dupla condição nela como mulher que a faz muito interessante. É a mulher que parece submissa ante a figura masculina, mas se solidariza com Maria que também é mulher, que vai ser mãe. Nessa solidariedade termina se rebelando contra a hegemonia masculina
Outro racial	Fernando	Percebemos no seu olhar, na sua atitude de automarginar-se, de se considerar indigno de namorar com uma moça branca e rica. Ele é a típica pessoa que devido a seus complexos, age contra si mesmo.
	Patrocinia	Tem aprendido a reivindicar-se desde o gesto de paz, desde a firmeza, desde a resistência. Mesmo que não se subjuga também não podemos achar que está emancipada pois ela acredita-se inferior ainda que age com rebeldia e coragem.
Outro religioso, dissidente político	Fernando Patrocinia (religião afrocubana)	Apenas são revelados alguns detalhes da fé religiosa de estes dois personagens nos seus pulseira e colares de Orixás e quando Patrocinia realiza um ritual na cabana.
	Belisario (Político Liberal)	Ainda acredita na condição de político honesto, do líder que não procura seu próprio benefício, mas o Bem Comum. Representa a luta contra a corrupção, contra o totalitarismo, contra o conservadorismo. Sendo um personagem no qual aparecem justapostos o que ele é e o que ele não é. Um jogo de espelhos.

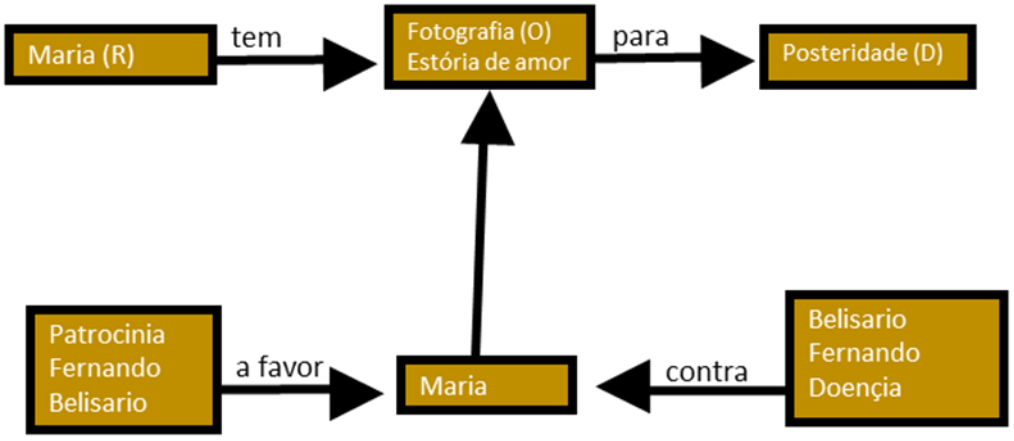


Figura 71 – Modelo actancial de “Tuya para Siempre”.

I. A primeira sequência transcorre na vida real. Um paralelo entre a Maria Viván que oculta sua real deterioração física e o discurso do pai, Dom Belisario contra as aparências. A justaposição destes dois actantes expressa durante todo o roteiro a luta pela salvação da protagonista. Destaca-se uma pista: o álbum. E um sinal que será recorrente em toda a história: o espelho.

II. A mulher oferece sua virgindade. A sequência nos introduz na história imaginada pela Maria: confluem amor e dor, entrega e separação. Emerge a figura despótica do pai e com ele, o isolamento e a violência.

III. O pai lhe arrebata o fetiche de seu amor e a reprime. Justapõe-se o discurso do pai na realidade: fala de uma nação de direitos: pura, forte e digna.

IV. A mulher vítima da imposição e do engano para coação de seu futuro.

V. A atitude do pai chega à intervenção. A mulher tira sua única carta de triunfo: impõe-se como se fora um homem e confessa não ser virgem

VI. A mulher é expulsa. Sua partida talvez é liberadora

VII. O discurso do Belisario é esperançoso, exige a restituição da paz e a dignidade. A mulher sofre, mas em seu ventre cresce o fruto do amor

VIII. Patrocinia joga seu rol de desmascarar ao pai e abrir a brecha da volta ou da conciliação.

IX. Consuma-se a salvação através da foto

ROTEIRO LITERÁRIO

MONTAJE PARALELO EN PLANOS BREVES

01 - Int. Día. Habitación de María Viván.

MARÍA VIVÁN (23 años) se viste frente al espejo de la cómoda. Se maquilla con el cuidado de ocultar su deterioro físico. Encima de la cómoda, entre joyas, perfumes y otros: está el álbum de fotografías que, por momentos, ella mira y acaricia insistentemente con sus dedos.

02 -Ext. Día. Plaza del pueblo

BELISARIO (52 años) pronuncia un discurso político en el centro de la plaza. Un grupo de personas se congrega a su alrededor.

> **Belisario**
>
> No podemos vivir de apariencias. Basta ya de falsedad. La verdad es que por dentro nos pudren la corrupción y la ruina. Compatriotas, si ofrecemos al mundo una imagen de país saludable corremos el peligro de envenenar la historia. Construyamos una nación pura y fuerte.

03 -Ext. Día. Jardín de la casa de María Viván.

Maria Viván posa para el FOTÓGRAFO (40 años): lleva un vestido floreado, con lindas joyas, un sombrero con adornado con flores, todo muy colorido. Adopta ante la cámara una pose de mujer jovial, feliz, saludable y despliega una sonrisa.

04 -Ext. Noche. Calles

María Viván mira a todos lados como buscando a alguien. Va con paso rápido. Alguien la sigue. Ella lo presiente y mira hacia atrás. Descubre que es FERNANDO (28 años). El se esconde. Ella le sigue el juego. Corre por la calle que va hasta el mar. Él la sigue.

05 -Ext. Noche. Malecón

Frente al muro del malecón, Fernando, la alcanza, la abraza por la espalda. María Viván intenta soltarse y no lo consigue.

María Viván

Puedes hacer conmigo lo que quieras, pero, por favor, no me abandones.

Fernando

María, no puedo llevarte conmigo. Voy a los Estados Unidos, a probar suerte.

María Viván

No entiendo por qué tienes que irte.

Se abrazan mirando al mar.

Fernando

Soy pobre, así no puedo casarme contigo.

María Viván

Yo solo te pido amor.

Fernando

Cuando regrese montaré mi propio negocio.

Fernando la besa en el cuello. Le susurra al oído

Fernando

Mira, te traje algo.

La toma de la mano. Se sientan sobre el muro del malecón, mirando hacia el mar. Saca del bolsillo una foto. Lo pone entre las manos de María.

Fernando

Para que me recuerdes.

María acaricia la foto

María Viván

Espérame aquí.

Maria se levanta súbitamente y corre hacia la playa.

Fernando

María, ¿adónde vas?

María Viván

Yo también tengo algo para ti.

06 -Ext. Noche. En la playa.

En la orilla está la ropa de María. Ella está dentro del agua.

María Viván

Ya puedes venir, Fernando

Fernando llega corriendo a la arena. Se quita los zapatos y la camisa. Entra al agua y avanza hacia María.

María Viván

Soy una isla virgen. (RÍE RUIDOSAMENTE)

Fernando llega a su lado. Intenta hablarle. Ella lo besa en la boca. Se aparta y se zambulle. Emerge con su ropa interior en la mano. La lanza hacia la orilla.

María Viván

Para que no me olvides.

Fernando se desnuda. Lanza su ropa.

07 -Int. Noche. Casa de María.

Belisario despierta, se levanta de la cama. Sale del cuarto. Va hacia la sala. Se sienta en un butacón. Enciende un tabaco. Fuma. Mira la hora. Son pasadas las doce de la noche.

08 -Ext. Noche. Jardín

Maria y Fernando se besan.

Fernando

Cuando vuelva nos casaremos.

María Viván toca con cuidado a la puerta de servicio. PATROCINIA (67 AÑOS) la entreabre.

Patrocinia

Entra rápido, tu padre está despierto.

María hace por entrar. Fernando la detiene tomándole la mano.

Fernando

Promete que vas a esperarme.

María Viván

Odio ese mar que va a separarnos.

María entra.

Patrocinia

Váyase, joven

Patrocinia cierra puerta. Fernando se queda un instante ante la puerta cerrada y se va.

10- Int. Noche. Habitación de María Viván.

En un maletín, María, recoge alguna ropa. Se nota nerviosa. Entra Patrocinia.

Patrocinia

¿Que haces, María?

María

Me voy a los Estados Unidos con Fernando

Patrocinia

Ustedes están locos

María

Es cosa mia. Fernando no sabe nada.

Belisario entra en la habitación. María y Patrocinia quedan congeladas del susto. Belisario, furioso, le arrebata el maletín. Lo revisa.

Belisario

¿Qué es esto, María?

Se para frente a ella. La mira fijo

Belisario

¿pensabas fugarte?

María Viván

Quiero ir a la finca… por unos días

Belisario va sacando cada una de las ropas y se las lanza a María y le grita

Belisario

Mentirosa, mentirosa…

Belisario levanta el brazo para darle una bofetada a María Viván. Ella permanece impasible. Patrocina se interpone. Belisario la mira fulminante. Patrocinia sale del cuarto. Belisario acaricia a María Viván.

Belisario

Nunca podrás salir de aquí, María.

Belisario sale y cierra la puerta con llave.

11 -Ext. Día. Plaza del pueblo.

Amanece. Fernando atraviesa la plaza con una maleta. Belisario lo intercepta. Saca dinero y se lo da a Fernando.

14 -Int. Día. Habitación de María Viván

María Viván sentada en el alfeizar de la ventana acaricia la foto de Fernando entre sus manos. Escucha el barco partir. Besa la foto. Llora. Belisario entra al cuarto. Maria oculta las lágrimas y esconde la foto en su pecho.

Belisario

Dame eso que escondiste.

María Viván, sin dudarlo, le entrega la foto. Belisario la mira y la rompe

Belisario

Te prohíbo volver a pensar en este infeliz.

MONTAJE PARALELO DE PLANOS BREVES

01 - Int. Día. Habitación de María Viván.

María sentada en la cama hojea el álbum. Se le nota la fatiga. Tose

15 - Int. Día. Plaza del pueblo.

Belisario sigue su discurso político en el centro de la plaza. Cada vez más personas se congregan a su alrededor.

Belisario

Queremos y esperamos una republica en la que todos podamos disfrutar de los mismos derechos, en la que todos y cada uno se sientan tratados con dignidad.

MARIA IMAGINA

16 - Ext. Día. Portal de la casa de María Viván.

Belisario en el portal de la casa. Llega el cartero y entrega una carta. Belisario se fija en el remitente. La abre y lee.

17 -Int. Día. Habitación de María Viván.

Belisario entra. María Viván escribe sentada en la cama. Lo ignora

Belisario

Dicen que Fernando regresa a casarse con la hija menor de Prudencio

María no deja de escribir.

Belisario

Olvida a ese joven. No te merece, María. Yo mismo le pagué para que se fuera.

Sale pasándole llave a la puerta. María queda escribiendo. Recuerda momentos de juegos de amor con Fernando en una playa

María (off):

… soy una isla ahogada por la incertidumbre.

Abandonada, desecha, sola. Con la mirada en el horizonte esperando que regresen los que partieron, y en el pecho, la arena, sepultándome toda esperanza.

Tuya para siempre,

Dobla la hoja con cuidado. La guarda en un pequeño cofre donde hay otras cartas

19 - Int. Día. Habitación de María Viván

María Viván se mira al espejo. Belisario entra.

Belisario

Esta noche quiero que te arregles. Vendrán los Sánchez a cenar con nosotros

María Viván

Desde que murió mamá no recibimos visitas.

Belisario

Hoy será especial.

María Viván

¿Especial?

Belisario

Formalizaremos tú compromiso… con el hijo de los Sánchez.

María Viván

No, eso nunca.

Belisario

En esta casa se hace lo que yo disponga.

María Viván

Soy tu hija, no tu esclava.

Belisario la sacude firmemente por los hombros.

Belisario

Yo digo que te casarás y no se habla más del asunto.

Patrocinia entra y se interpone.

María Viván

No me casaré, aunque me mates.

Belisario se detiene en la puerta.

Belisario

Dentro de una hora vendré a buscarte.

Cierra la puerta con llave. María queda sola y sentada ante el espejo. Toma unas tijeras y comienza a cortarse el pelo. Llora. Recuerda los momentos felices con Fernando en el malecón.

20 - Int. Noche. Habitación de María Viván

Belisario entra al cuarto de María. No la ve.

Belisario

María.

María responde desde el baño.

María Viván

Ya salgo.

Belisario se sienta ante el espejo. A través del espejo ve a María Viván que sale del baño vestida de hombre.

Belisario

¿Qué haces vestida así?

María Viván

No puedes casarme con nadie. Ya no soy virgen.

Belisario

Escúchame bien, María Viván, desde hoy no eres mi hija.

Belisario furioso la agarra por el brazo, le quita el sombrero y el saco, la empuja, la arrastra

hasta fuera de la verja.

Belisario

Eres una deshonra.

Belisario entra en la casa. María llora en el suelo. Patrocinia la levanta.

21 -Ext. Día (tarde). En el mar.

En un bote, María mira a Patrocinia que le dice adiós desde la orilla

MONTAJE PARALELO CON PLANOS BREVES

22 - Ext. Día (tardenoche). Rancho.

María llega a un rancho solitario en la orilla. Entra.

23 - Ext. Día. Plaza del pueblo

Belisario sigue su discurso político en la plaza. Cada vez más personas se congregan a su alrededor.

Belisario

Se avecinan días de ardua, delicada y laboriosa entrega. Ha llegado ya la hora de la emancipación, de la soberanía: fija la mirada en la patria, con la firme decisión de prestarle un mejor servicio

24 - Int. Día. Rancho.

María deambula por el interior del rancho. Se acurruca en un rincón. Acaricia el vientre. Tienen nauseas de mal embarazo. La barriga le ha crecido

25 -Ext. Día. Frente de la casa.

Belisario a caballo sale de viaje, Patrocinia, lo despide. Llega el cartero, entrega a la criada una carta. Patrocinia mira el sobre. Entra a la casa corriendo.

26 -Int. Día. Habitación de Belisario.

Patrocinia registra en el cuarto de Belisario. Encuentra una gaveta con varias cartas de Fernando.

27 - Ext. Día. Rancho.

Patrocinia llega al rancho, empuja la puerta y entra.

24 - Int. Día. Rancho.

Maria y Patrocinia sentadas en el camastro. Patrocinia le entrega las cartas a María. Ella abre una y lee. A medida que lee se acaricia el vientre y recuerda la noche de despedida con Fernando

Carta de Fernando

Fernando (off)

… cuando a tus manos llegue esta misiva recibirás con ella un beso que destruya la inmensidad de ese mar que ahora nos separa. Ahora estoy listo para regresar. He ganado lo suficiente como para devolverle a tu padre el dinero que me prestó y además montar algún negocio propio. Te pido perdón si te hecho sufrir. No dejo de pensar en ti. Espérame en solo unos días más. Sé siempre mía, María. Tu Fernando.

Maria tiene lágrimas en los ojos. Patrocinia la ayuda a levantarse.

Patrocinia

Vámos

María

¿Adonde…?

28 - Int. Día. Habitación de María.

Maria sale al portal. Patrocinia la ayuda con el álbum. La joven tiene el halo demacrado de la enfermedad: suda, tose, se fatiga. Patrocinia le entrega el álbum. Maria tiene entre sus manos la última foto de ella. Intenta abrir el álbum. Se le cae la foto. Entra el padre y recoge la foto del suelo. Ella sonríe.

María

Papá ¿cómo te fue hoy?

Belisario

Parece que al fin la gente comienza a comprender que el gobierno va a llevar este país a la ruina

Ella le extiende la foto a su padre.

María

Creo que esta será la última

Belisario

Maria, Maria, a veces no sé si hago bien o mal alimentando estas fantasías tuyas.

Maria hojea el álbum

María

El amor que guardo en estas fotos, aunque sea una fantasía, me ayuda a enfrentar.

Belisario observa la foto y acaricia a su hija.

Belisario

Quedaste hermosa, hija mía, muy hermosa.

Un carbonero abre la verja y se queda en la escalinata. A pesar de tener el rostro manchado por el carbón, es hermoso.

Carbonero

Buenas tardes. ¿Dónde dejo el carbón, don Belisario?

Belisario

Ya le indico, joven

Belisario besa a su hija en la frente, le entrega la foto y se marcha con el carbonero que vuelve la mirada de soslayo hacia Maria. Ella le mira furtivamente y escribe sobre la foto: “Abril de 1915. Tuya para siempre. María Viván.” Se pincha el dedo índice y deja caer sobre la dedicatoria una gota de sangre. Coloca la foto en el álbum.

FIM

ANEXOS

Anexo 1 - Informações gerais sobre os filmes analisados

Fresa y Chocolate. 1994 • Cor • 111 min (Morango e Chocolate, em português).

Coprodução cubano-mexicano-espanhola

Diretores: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío

Baseado no conto *El Lobo, el bosque y el hombre* do escritor e roteirista cubano Senel Paz

Prêmios:

1994 - Nominada ao Oscar: Melhor filme língua não inglesa.

1994 - Goya: Melhor filme estrangeiro de língua hispana.

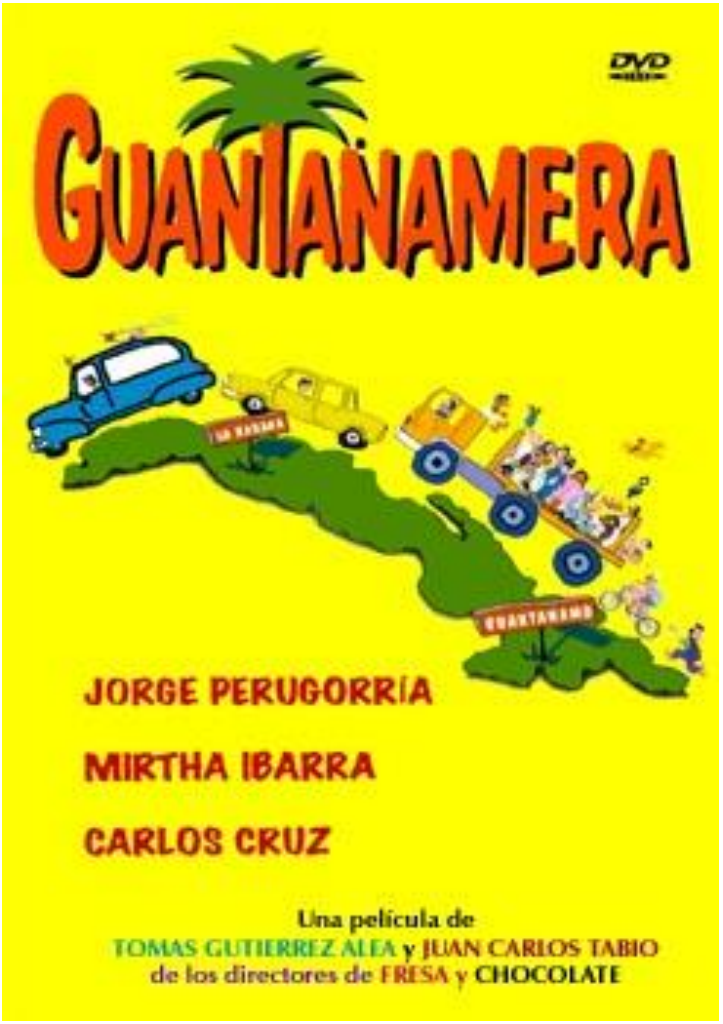
1994 - Festival de Berlim: Urso de Prata - Prêmio Especial do Júri.

1994 - Festival de Chicago: Hugo de Plata - Mejor actor (Perugorría).

1995 - Sundance: Prêmio especial do Júri.

1993 - Festival de Cine Latinoamericano de La Habana: Melhor Filme.

Guantanamera. 1995 • Cor • 96 min



Coprodução cubano-germano-espanhol

Diretores: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío

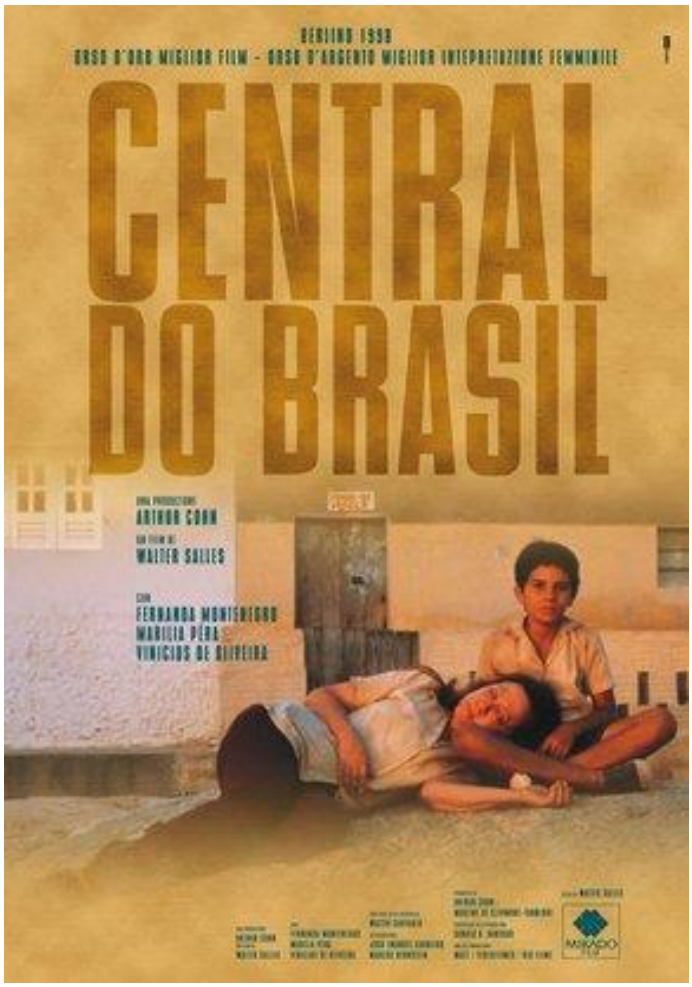
Prêmios:

1995 - Festival de Veneza: Nomeada ao Leão de Ouro.

1995 - Festival de Cine Latinoamericano de La Habana: Premio Gran Coral.

1996 - Festival de Sundance: Especial Cinema Latinoamericano.

Central do Brasil. 1998 • Cor • 113 min



Co-produçao franco-brasileiro

O filme foi inspirado em *Alice nas Cidades*, de Wim Wenders.

Prêmios

1998: Oscar: Nomeada Filme de língua não inglesa e melhor Atriz;

1998: Globo de Ouro: Filme de língua não inglesa e melhor Atriz;

1998: Prêmios BAFTA: Filme de língua não inglesa;

1998: Festival de Berlim: Urso de Ouro e Urso de Prata - Melhor atriz;

1998: Festival São Sebastião: Prêmio do Público. Prêmio da juventude;

1998: Festival de Sundance: Melhor Roteiro;

1998: Prêmios Cesar: Nomeada a Melhor filme estrangeiro;

1998: National Board of Review: Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) e filme estrageiro;

1998: Círculo de Críticos de Nueva York: duas nomeações. Melhor atriz (Montenegro);
1998: Prêmios Independent Spirit: Indicado a Melhor filme estrangeiro.

Terra Estrangeira. 1996 • P&B • 110 min

Coprodução luso-brasileiro

Dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas.

Prêmios:

1996 - Prêmio Golden Rosa Camuna: Melhor Direção;

1996 - Grand Prix: Melhor Filme Estrangeiro;

1997 - Margarida de Prata: Melhor Filme;

1996 - APCA: Melhor Roteiro.

Anexo 2 – Análise tridimensional dos personagens

Persoagens do filme *Fresa y Chocolate* (1994)

Tabela 16 - Personagem David	
Objetivo Geral	Encontrar a felicidade.
Objetivo Específico	Ser escritor, ter sexo e adquirir conhecimentos sobre arte e cultura.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Saudável
Origem	Interior de Cuba
Aspectos Psicológicos	
Medos	Homofobia, que vai superando no decorrer do filme.
Talentos	Escrever.
Interesses	Escrever, Arte, literatura e a militância da revolução cubana.
Aspectos Sociais	
Classe	Estudante interno
Ideologia	Comunista, de mente aberta, politicamente ativo.
Formação	Universitário, cursando Ciências Políticas.
Religião	Ateu materialista dialético.
Finanças	Estudante
Vida sexual	Heterossexual solteiro, que perde a virgindade com Nancy.
Família/amigos	Diego, Miguel e Nancy são amigos de David.

Tabela 17 - Personagem Diego	
Objetivo Geral	Liberdade.
Objetivo Específico	Sair do regime, fugir. Conviver com a sociedade, de maneira plural.
Como age?	Pela Vontade/Emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 35 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano, de Havana.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Solidão, ser silenciado pelo regime, não poder se expressar livremente.
Talentos	Articulado, senso artístico refinado, culto e extremamente eloquente.
Interesses	Artes, cultura e política.
Aspectos Sociais	
Classe	Artista, intelectual.
Ideologia	Anti-comunista, nacionalista.
Formação	Graduado em artes.
Religião	Religião sincrética entre catolicismo e religiões africanas.
Finanças	Independente economicamente.
Vida Sexual	Homossexual.
Família/Amigos	Amigo de Nancy e David, diz que tem familiares, porém não aparecem.

Tabela 18 - Personagem Germán	
Objetivo Geral	Reconhecimento artístico.
Objetivo Específico	Viajar pela apresentação da exposição.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Repressão do Estado.
Talentos	Artista plástico.
Interesses	Homens e viajar.
Aspectos Sociais	
Classe	Média.
Ideologia	Oportunista.
Formação	Graduado em artes.
Vida Sexual	Homossexual.
Família/Amigos	Amigo de Diego.

Figura 54 - Personagem Germán

Tabela 19 - Personagem Miguel	
Objetivo Geral	Ser um militante revolucionário exemplar.
Objetivo Específico	Seguir as regras do regime, denunciado até mesmo seu amigo David.
Como age?	Pela Inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Homofobia.
Interesses	Regime comunista, política.
Aspectos Sociais	
Classe	Estudante interno.
Ideologia	Comunista.
Formação	Universitário, cursando ciências políticas.
Religião	Ateu.
Finanças	Estudante.
Vida Sexual	Heterossexual.
Família/Amigos	Amigo de David.

Figura 54 - Personagem Miguel

Tabela 20 - Personagem Nancy	
Objetivo Geral	Deseja estima, necessita afeto.
Objetivo Específico	Realizar os desejos de todos, encontrar alguém que a ame.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 40 anos.
Estado Físico	Apresenta depressão e tentativas de suicídio.
Origem	Cubana, do interior da ilha
Aspectos Psicológicos	
Medos	Solidão, da repressão do regime.
Talentos	Facilidade com dinheiro, comunicativa, “esperta”, comerciante.
Interesses	Apresenta interesse pelo interesse dos outros.
Aspectos Sociais	
Classe	Comerciante do mercado negro.
Ideologia	Oportunista.
Religião	Religião sincrética entre catolicismo e religiões africanas.
Finanças	Comerciante.
Vida Sexual	Heterossexual, se relaciona com David.
Família/Amigos	Amiga de David e Diego. Família camponesa, do interior.

Figura 55 - Personagem Nancy

Tabela 21 - Personagem Vivian	
Objetivo Geral	Deseja uma vida boa, Riquezas, prosperidade material.
Objetivo Específico	Termina com David, casa-se se por interesse.
Como age?	Pela Inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 20 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubana.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Pobreza.
Talentos	Dissimulada.
Interesses	Dinheiro.
Aspectos Sociais	
Classe	Média alta.
Ideologia	Oportunista.
Finanças	Estudante e depois casada por interesse.
Vida Sexual	Heterossexual, casa-se virgem.
Família/Amigos	Ex namorada de David.

Figura 56 - Personagem Vivian

Personagens do filme *Guantanamera* (1995)

Tabela 22 - Personagem Adolfo	
Objetivo Geral	Voltar a ocupar altos cargos no governo.
Objetivo Específico	Transladar o cadáver de Yoyita de Guantánamo à Havana.
Como age?	Por inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Interior de Cuba.
Aspectos Psicológicos	
Medos, Fobias	Perder o controle da situação. Machista. Misantropo.
Talentos	Arrivista, manipulador, controlador
Interesses	Cargos maiores dentro do regime, política, trabalho.
Aspectos Sociais	
Classe	Alta, chefe do serviço funerário da província de Guantánamo.
Ideologia	Comunista.
Finanças	Não conta com a nova moeda (dólar) que tem valor.
Vida Sexual	Heterossexual, casado com Gina.
Família/Amigos	Sua filha fugiu de Cuba, esposo de Gina.

Tabela 23 - Personagem Cándido	
Objetivo Geral	Acompanhar sua amada à última morada.
Objetivo Específico	Reviver o amor de Yoyita, depois enterrar Yoyita.
Como age?	Com emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 70 anos.
Estado Físico	Idoso (morre no final do filme).
Origem	Cubano, de Guantánamo.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Da solidão e de aventurar.
Talentos	Músico.
Interesses	Amar Yoyita, inclusive no além-túmulo.
Aspectos Sociais	
Classe	Aposentado.
Formação	Músico.
Finanças	Muito baixas.
Vida Sexual	Amor incondicional por Yoyita.
Família/Amigos	Apaixonado por Yoyita e amigo de Gina.

Figura 57 - Personagem Cándido

Tabela 24 - Personagem Gina	
Objetivo Geral	Ser amada.
Objetivo Específico	Enterrar a tia, portar-se bem e manter-se distante do marido.
Como age?	Vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 40 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Interior cubano, Guantánamo.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Tem medo de contrariar o marido Adolfo.
Talentos	Economia e política.
Interesses	Economia.
Aspectos Sociais	
Classe	Intelectual.
Formação	Ex professora universitária de Economia Política.
Finanças	Depende do marido.
Vida Sexual	Se relaciona com Mariano
Família/Amigos	Sobrinha de Yoyita e esposa de Adolfo. Sofre com a ausência da filha.

Tabela 25 - Personagem Mariano	
Objetivo Geral	Encontrar o amor.
Objetivo Específico	Se relacionar com várias mulheres procurando prazer. Conquistar Gina.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 30 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano da capital Havana.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Responsabilidade.
Talentos	Motorista, lida bem com as pessoas.
Interesses	Mulheres.
Aspectos Sociais	
Ideologia	Crítico ao regime comunista.
Formação	Engenheiro – caminhoneiro.
Finanças	Boa situação financeira
Vida sexual	Se relaciona com diversas mulheres, apaixonado por Gina.
Família/amigos	Amigo de Ramón e sua esposa, se relaciona com diversas mulheres pela estrada. Apaixonado por Gina desde a faculdade.

Tabela 26 - Personagem Ramón	
Objetivo Geral	Manter a rotina diária.
Objetivo Específico	Chegar a Havana.
Como age?	Inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano da capital, Havana.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Acidentes.
Talentos	Precavido.
Interesses	Manter as amantes e a mulher na capital.
Aspectos Sociais	
Formação	Caminhoneiro.
Religião	Sincrética.
Finanças	Boas.
Família/Amigos	Amigo de Mariano. Possui esposa e família na capital, e também têm amantes espalhadas pelo país.

Figura 58 - Personagem Ramón

Tabela 27 - Personagem Tony	
Objetivo Geral	Ganhar dinheiro. Ser solidário e generoso com o próximo.
Objetivo Específico	Trabalha como taxista e levantar dinheiro paralelamente.
Como age?	Com inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 40 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Cubano.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Ser pego pelas autoridades.
Talentos	Trato social, extremamente articulado e bom com dinheiro, “trambiqueiro”.
Interesses	Amenizar a dificuldade da situação, ajudar ao próximo.
Aspectos Sociais	
Formação	Taxista.
Finanças	Ótimas.
Família/Amigos	Procura ser divertido, trata a todos como velhos amigos, porém tem reservas com Adolfo.

Figura 59 - Personagem Tony

Tabela 28 - Personagem Tia Yoyita	
Objetivo Geral	Reencontrar o antigo amor.
Objetivo Específico	Voltar a Guantánamo para reencontrar Cándido.
Como age?	Emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	66 anos.
Estado Físico	Idosa (Morre no começo do filme).
Origem	Cubana, de Guantánamo (Guantanamera).
Aspectos Psicológicos	
Talentos	Cantora.
Interesses	Família.
Aspectos Sociais	
Classe	Média – Alta.
Finanças	Aposentada, bem de vida.
Família/Amigos	Tia de Gina, vive bem ao redor dos familiares. Apaixonada por Cándido.

Figura 60 - Personagem Tia Yorita

Personagens de *Central do Brasil* (1998)

Tabela 29 - Personagem Josué	
Objetivo Geral	Encontrar o pai.
Objetivo Específico	Encontrar uma família, um lar.
Como age?	Por emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	9 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Carioca, filho de pais nordestinos.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Não encontrar o pai.
Talentos	Honesto; sincero; veemente; insensato; carinhoso; apurado tino comercial.
Interesses	Sonha ser caminhoneiro, deseja manter-se apresentável.
Aspectos Sociais	
Classe	Pobre.
Formação	Analfabeto.
Religião	Crente.
Finanças	Nenhuma.
Vida Sexual	Infantil, começa a apresentar traços da sexualidade.
Família/Amigos	Com a morte da mãe Ana, resta a esperança de encontrar o pai. Com a ajuda de Dora, consegue chegar até a casa dos pais onde encontra os irmãos Isaias e Moisés.

Tabela 30 - Personagem Ana	
Objetivo Geral	Reencontrar Jesus (Esposo).
Objetivo Específico	Voltar para Bom Jesus do Norte e reatar relacionamento com Jesus.
Como age?	Por vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 35.
Estado Físico	Saudável (Morre de acidente).
Origem	Brasileira, Bom Jesus do Norte (Cidade fictícia) – PE.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Não se conciliar com Jesus.
Interesses	Formas de se conciliar com Jesus.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa.
Formação	Analfabeta.
Finanças	Pobre.
Vida Sexual	Procura Jesus.
Família/Amigos	Mãe de Josué, madrasta de Isaias e Moises.

Figura 61 - Personagem Ana (Esquerda)

Tabela 31 - Personagem Pedrão	
Objetivo Geral	Manter a ordem na estação.
Objetivo Específico	Ganhar dinheiro com atividades escusas paralelas ao trabalho de guarda da estação.
Como age?	Por vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 40 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileiro.
Aspectos Psicológicos	
Talentos	Criminoso; assassino; intimidador; esquizoide.
Interesses	Dinheiro.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa.
Ideologia	Criminoso.
Formação	Guarda da estação.
Família/Amigos	Tem contato com os trabalhadores da estação e com Yolanda, traficante.

Figura 62 - Personagem Pedrão

Tabela 32 - Personagem Dora	
Objetivo Geral	Preencher um vazio afetivo, proteger Josué de um futuro incerto.
Objetivo Específico	Ganhar dinheiro escrevendo cartas; recupera Josué, após vende-lo; enfrenta a viagem, criando vínculos com o menino Josué; suprir a necessidade de um círculo familiar.
Como age?	Pela vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileira.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Perder Josué, ser sincera e expressar seus sentimentos.
Talentos	Escrever, mentir, disfarçar, espontânea e de caráter firme.
Interesses	Ganhar dinheiro, ajudar Josué e ser amada.
Aspectos Sociais	
Classe	Aposentada.
Formação	Professora aposentada.
Religião	Católica não praticante.
Finanças	Aposentada.
Vida Sexual	Solteira.
Família/Amigos	Tem apenas a amiga Irene. O pai abandonou a mãe, a mesma se entrega às drogas (pega um “táxi para lua”) e morre, quando Dora tem apenas 9 anos. Sai de casa aos 16 anos.

Tabela 33 - Personagem Irene	
Objetivo Geral	Fazer o bem.
Objetivo Específico	Trabalhar.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 45.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileira.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Ser desonesta.
Talentos	Carinhosa, de raciocínio rápido, honesta.
Interesses	Interessada pelo bem-estar de Josué.
Aspectos Sociais	
Classe	Aposentada.
Formação	Professora aposentada.
Finanças	Trabalha para aumentar renda da aposentadoria.
Vida Sexual	Solteira.
Família/Amigos	Amiga de Dora.

Figura 63 - Personagem Irene

Tabela 34 - Personagem Yolanda	
Objetivo Geral	Lucrar com tráfico de crianças.
Objetivo Específico	Comprar Josué de Dora.
Como age?	Por vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 35.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileira.
Aspectos Psicológicos	
Talentos	Dissimulada; mentirosa; falsa; criminosa.
Interesses	Crianças para comércio.
Aspectos Sociais	
Família/Amigos	Cita um sócio, tem contatos com Pedrão.

Figura 64 - Personagem Yolanda

Tabela 35 - Personagem César	
Objetivo Geral	Manter a sua rotina de trabalho e a sua fé.
Objetivo Específico	Ajuda a Josué e a Dora.
Como age?	Pela vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileiro, Vitória da Conquista – BA.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Intimidade, assumir compromisso.
Talentos	Generoso, esperto.
Interesses	Deseja saber mais sobre Josué e Dora.
Aspectos Sociais	
Classe	Pobre.
Ideologia	Segue a doutrina de sua religião.
Formação	Caminhoneiro.
Religião	Evangélico.
Família/Amigos	Não tem família, porém se aproxima de Josué e Dora.

Figura 65 - Personagem César (frente)

Tabela 36 - Personagem Isaias	
Objetivo Geral	Manter a casa na ausência do pai.
Objetivo Específico	Trabalhar, esperar o pai.
Como age?	Por emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 23 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileiro, Bom Jesus do Norte (Cidade fictícia) – PE.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Teme que o pai não volte do Rio de Janeiro.
Talentos	Sociável, brincalhão.
Interesses	Se interessa por informações do pai.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa.
Formação	Analfabeto – Pedreiro.
Religião	Católico não praticante.
Finanças	Pobre.
Família/Amigos	Mora com o irmão Moisés. Irmão de Josué. Filho de Jesus.

Figura 66 - Personagem Isaias

Tabela 37 - Personagem Moisés	
Objetivo Geral	Manter a casa na ausência do pai.
Objetivo Específico	Trabalha e eleva sua qualidade de vida.
Como age?	Por vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 16 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileiro, Bom Jesus do Norte (Cidade fictícia) – PE.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Teme que o pai volte do Rio de Janeiro.
Talentos	Marceneiro.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa.
Formação	Analfabeto – Marceneiro autodidata.
Religião	Católico não praticante.
Finanças	Pobre.
Família/Amigos	Mora com o irmão Isaias. Irmão de Josué. Filho de Jesus.

Figura 67 - Personagem Moisés

Personagens do filme *Terra Estrangeira* (1996)

Tabela 38 - Personagem Maria Eizagirre	
Objetivo Geral	Ir para Espanha.
Objetivo Específico	Trabalha, acumula dinheiro.
Como age?	Pela inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 70 anos.
Estado Físico	Idosa. Apresenta cansaço desta sua primeira aparição. Morre.
Origem	Nasceu em San Sebastian – Espanha. Vive em são Paulo.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Solidão, teme pelo futuro de Paco, Teme não conseguir ir para Espanha.
Talentos	Costureira.
Interesses	Trabalhar e os estudos de Paco.
Aspectos Sociais	
Classe	Média.
Formação	Costureira aposentada.
Finanças	Renda da costura. Quer fazer um crédito. Sua poupança foi confiscada.
Família/Amigos	Mãe de Paco.

Figura 68 - Personagem Maria Eizagirre

Tabela 39 - Personagem Paco	
Objetivo Geral	Ir para San Sebastian – Espanha.
Objetivo Específico	Ser ator, realizar o sonho da mãe de ir para San Sebastian.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	21 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Brasileiro.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Encarar a vida sem a mãe.
Interesses	Teatro.
Aspectos Sociais	
Classe	Estudante.
Formação	Estuda física.
Finanças	Nenhuma, sustentado pela mãe.
Vida Sexual	Se relaciona com Alex.
Família/Amigos	Filho de Maria, por intermédio de Igor vai para Portugal, onde conhece Alex e Pedro.

Tabela 40 - Personagem Alex	
Objetivo Geral	Encontrar um porto seguro, uma direção para a vida.
Objetivo Específico	Voltar ao Brasil, encontrar um destino, ir para “Europa”.
Como age?	Por emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	28 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	São Paulo – Brasil.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Sente – se estrangeira, tem medo de envelhecer e nunca voltar ao Brasil.
Talentos	Enxerga a vida com poesia.
Interesses	Voltar ao Brasil.
Aspectos Sociais	
Classe	Baixa.
Formação	Garçonete.
Finanças	Pobre.
Vida Sexual	Se relaciona com Miguel e com Paco.
Família/Amigos	Amiga de Pedro e namorada de Miguel, conhece Igor do passado. Se relaciona com Paco.

Tabela 41 - Personagem Miguel	
Objetivo Geral	Triunfar como músico.
Objetivo Específico	Viajar para Europa.
Como age?	Por emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 30 anos.
Estado Físico	Viciado em drogas.
Origem	Brasileiro, vive em Portugal.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Não ser reconhecido pela sua arte.
Talentos	Músico.
Interesses	Música.
Aspectos Sociais	
Formação	Músico – trompetista.
Finanças	Exígua.
Vida Sexual	Heterossexual, se relaciona com Alex.
Família/Amigos	Namora com Alex, é amigo de Pedro e se relaciona com os traficantes da região.

Figura 69 - Personagem Miguel

Tabela 42 - Personagem Mr. Kraft	
Objetivo Geral	Receber os diamantes.
Objetivo Específico	Recuperar sua mercadoria.
Como age?	Inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 45 anos.
Estado Físico	Ok.
Origem	Francês.
Aspectos Psicológicos	
Talentos	Traficante, comanda pessoas.
Interesses	Lucro.
Aspectos Sociais	
Classe	Alta.
Finanças	Rico.
Família/Amigos	Trabalha com Igor.

Figura 70 - Personagem Mr. Kraft

Tabela 43 - Personagem Pedro	
Objetivo Geral	Proteger e fazer Alex feliz.
Objetivo Específico	Pedro protege Alex em todas as situações e, apesar de sua atração por ela, deseja vê-la feliz, mesmo que com outro homem.
Como age?	Pela vontade.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 45.
Estado Físico	Ok.
Origem	Português.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Se envolver na situação de Miguel. Colocar Alex e perigo.
Talentos	Violinista.
Interesses	Música e no bem-estar dos amigos.
Aspectos Sociais	
Formação	Músico.
Finanças	Dono da loja “A Musicóloga”.
Vida Sexual	Ambíguo sexualmente, talvez bissexual.
Família/Amigos	Apaixonado por Alex, é amigo de Miguel e, no passado, se relacionou com Igor.

Figura 71 - Personagem Pedro

Tabela 44 - Personagem Igor	
Objetivo Geral	Ganhar dinheiro.
Objetivo Específico	Traficar.
Como age?	Pela Inteligência.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 50 anos.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Imigrante, vive em São Paulo.
Aspectos Psicológicos	
Talentos	Tráfico, violento, manipulador.
Interesses	História, antiguidades e dinheiro.
Aspectos Sociais	
Classe	Alta.
Formação	Antiquário/traficante.
Finanças	Ótimas, traficante de diamantes.
Família/Amigos	Negocia com Paco e com Mr. Kraft. Tem vínculos com Alex, Miguel e Pedro.

Figura 72 - Personagem Igor

Tabela 45 - Personagem Loli	
Objetivo Geral	Fazer amizades.
Objetivo Específico	Puxa assunto com Paco, se mantêm informado dos assuntos no hotel.
Como age?	Pela emoção.
Aspectos Físicos	
Idade	Aproximadamente 25.
Estado Físico	Saudável.
Origem	Angolano, mora em Portugal.
Aspectos Psicológicos	
Medos	Polícia.
Talentos	Fofoqueiro.
Interesses	Expansivo, gosta de acumular contatos.
Aspectos Sociais	
Família/Amigos	Vive com outros imigrantes, tenta se relacionar com Paco.

Figura 73 – Personagem Loli (esquerda)