

# Mídias & conexões latinas.

## Tradição e modernidade no cinema espanhol

Elementos para um debate sobre a sociedade da comunicação  
na perspectiva da latinidade

Cláudio Cardoso de Paiva\*  
Universidade Federal da Paraíba

### Resumo

Focalizamos a arte tecnológica do cinema espanhol, como uma estratégia de comunicação que revela os paradoxos, as contradições, o vigor e a exuberância da cultura espanhola. Para isso miramos algumas séries de imagens cinematográficas, revisitando Luis Buñuel, Carlos Saura e Pedro Almodóvar, e apreciando também outros autores como Bigas Luna e Manuel Gutierrez Aragon, além das obras recentes dos cineastas Alejandro Amenábar, Julio Medem e Fernando León de Aranoa, porta-vozes das conexões e interculturalidades latinas. Encontramos, então, as raízes e antenas da cultura hispânica atualizada pelas hibridações estéticas dos audiovisuais. Esta empresa se mostra relevante na medida em que pode iluminar algumas arestas da diversidade cultural latina e ao mesmo tempo apresenta alternativas à hegemonia cinematográfica norte-americana.

---

\*claudiocpaiva@yahoo.com.br

### Introdução

A arte tecnológica do cinema consiste num campo privilegiado, em que se projetam as representações individuais e coletivas, e ao mesmo tempo, um poderoso motor de imagens que desencadeia a memória involuntária dos indivíduos e as pulsões subterrâneas da cultura, gerando experiências de choque, catarse e arrebatamento. A sétima arte pode servir como uma lente de aumento para contemplarmos a Espanha, a sua arte, o seu povo, a tradição e a história, e o cinema, particularmente, pode exibir uma visão profunda do espírito espanhol, no contexto mais amplo da alma latina.

Os audiovisuais e as hipermídias (cinema, televisão, DVD e internet) nos permitem reterritorializar uma história da Espanha, acessando - por exemplo - as páginas eletrônicas da Web, explorando os sítios dos artistas, pintores, músicos, cineastas; mas, sobretudo, tais meios nos possibilitam um acesso irrestrito a diferentes discursos e imagens espanholas, através dos *fóruns de discussão* constituídos por curiosos, diletantes, assim como historiadores, geógrafos, artistas e fi-

lósofos. Usando a Internet como meio e o cinema como finalidade, perseguimos algumas séries de imagens do cinema espanhol, encontramos títulos, roteiros, trilhas sonoras e até mesmo conseguimos capturar filmes raros, relíquias cinematográficas, que mergulham fundamentalmente no segredo e na psicologia da sociedade.

Assim, recorrendo aos hipertextos da internet, seguindo as trilhas do cinema refizemos o percurso de uma pré-história da Espanha, desde o tempo dos fenícios, inaugurando a era da comunicação escrita e chegamos aos primórdios, às origens antigas e mitológicas, quando Hércules teria movido o Estreito de Gibraltar, separando a África da Península Ibérica. Passamos pelos conflitos seculares dos povos de etnia espanhola, remontamos os tempos de glória e decadência da sua história e assim reencontramos o gênio do paganismo hibridizado com a mística cristã; identificamos uma história da vida privada dos reis, senhores, generais e caudilhos manipulando o poder e controlando o espaço público, uma experiência que persiste no contexto atual da Espanha e dos países latino-americanos. Num outro registro, em grandes planos e em sintonia com o espírito do tempo, com a atualidade do III milênio, o cinema espanhol exhibe o humor e o horror, o sublime e o grotesco, o belo e o extraordinário da cena pública contemporânea.

Verificamos que hoje os atores sociais, artistas, intelectuais, jornalistas, formadores de opinião são ativamente críticos, quanto à hegemonia política, militar, econômica e cultural norte-americana. É reconfortante observar como os cineastas assumem um discurso lúcido contra a Guerra no Iraque, fazendo denúncia da conivência do governo espanhol e engajados na luta pela paz, ao mesmo

tempo em que expõem as mazelas sociais, como faz Fernando León de Aranoa, o premiado autor de *Segunda feira ao sol* (*Las lunas ao sol*, 2002). Num contexto em que a globalização dos mercados regressivamente concentra a produção simbólica nas mãos de grupos minoritários, como o PRISA (setor dominante da mídia espanhola, ao qual pertence o jornal *El País*), além de outros conglomerados latinos como TELAVISA (México) e Rede Globo (Brasil), paradoxalmente as redes de comunicação atualizam a língua, a arte e a cultura hispânica no mundo globalizado, através dos filmes clássicos e contemporâneos. A sétima arte não cessa de dramatizar as pequenas tragédias cotidianas, como as tensões e os conflitos com o ETA (grupo separatista basco espanhol), mostrados em filmes como *El Lobo* (Miguel Courtois, 2004, com Eduardo Noriega).

O desafio que se coloca é fazermos um mapeamento seletivo dos filmes espanhóis à guisa de uma leitura interpretativa da sua forma e sentido, no contexto das culturas contemporâneas do século XXI, enfatizando o seu papel como atrator das diferentes culturalidades latinas e sublinhando a maneira como a Espanha têm demonstrado a sua potência no contexto recente da Comunidade Européia.

Focalizamos o cinema hispânico, observando como este realiza um trabalho de atualização da história e simultaneamente como registra e influencia as experiências do cotidiano pelo prisma da língua e sensibilidade latina, assimilando a poética das canções, a potência da oralidade, da palavra falada e também no resgate da beleza das artes pictóricas, encontrando as suas fontes de inspiração freqüentemente em Velásquez, El Greco, Goya, Miró e Salvador Dali.

## 1 A arte, a filosofia e as imagens do cinema

Um grande *insight* da filosofia de Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), é a sua contemplação do quadro espanhol *Las Meninas*, como pretexto para discutir o problema da representação. O pensador lança um olho de águia sobre as identidades e alteridades da cultura, mas, sobretudo, decifra as formas do poder e sua visibilidade que emanam a partir da iconografia na grande tela de Velásquez. E justamente seguindo este fio, que perpassa a filosofia, a ciência, a arte, a tradição, a modernidade, percebemos como a história do cinema espanhol, desde Luis Buñuel & Salvador Dalí (*Um chien andaluz*, *A idade do ouro*), passando por Carlos Saura (*Ana e os Lobos*, *Cria Cuervos*, *Mamãe faz cem anos*), Pedro Almodóvar (*A lei do desejo*, *Fale com Ela*, *La mala educación*) até os cineastas mais recentes, faz-se marcada por uma relação muito íntima com a temática do poder, seja em termos da ciência política tradicional (focalizando o Estado, os “aparelhos ideológicos” e as instituições dominantes), ou no enfoque de uma “micropolítica”, exaltando as “minorias ideológicas”, cujas representações no cinema têm contribuído para o exercício da ética, cidadania e as estratégias de politização do cotidiano.

## 2 Conexões latinas na cultura cinematográfica

A disposição para lançar uma mirada sobre o cinema hispânico remete-nos às imagens da Espanha profunda, mas também à grande diversidade da cultura hispânica, considerando as permanentes rerritorializações

tramadas além dos limites geográficos da Península Ibérica. Logo, apreciamos como Buñuel (*O fantasma de liberdade* e *O discreto charme da burguesia*) se revigora assimilando as emanções latinas das culturas francesa e mexicana, e como Almodóvar (*A lei do desejo* e *Habla com ella*) tempera a sua narrativa com os elementos da cultura brasileira (canções de Caetano Veloso, Maísa, Tom Jobim), assim como a obra do chileno-espanhol Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*, *Los otros*, *Mar adentro*) dialoga com os seus duplos no cinema norte-americano, como o “remake” de *Abre los ojos* (2004), *Valila Sky* (de Tom Cruise e direção de Cameron Crowe, 2001).

Para apreciarmos o cinema espanhol e a sua projeção no mundo globalizado é importante considerarmos a sua contextualização face aos fluxos econômicos e mediáticos e decifrar tanto as conseqüências imprevistas da globalização como as estratégias inteligentes do pós-colonialismo. Ou seja, apreciamos como o cinema espanhol se situa diante da inflação anglo-saxônica no panorama cinematográfico mundial e ao mesmo tempo como assegura a permanência e circularidade do repertório lingüístico, na cultura mediatizada, através da qual milhões de espectadores têm acesso à cultura ibero-americana. Convém observarmos como se perfazem as interrelações e reciprocidades, por meio da cultura audiovisual, entre os vários países iberofônicos, incluindo os latino-americanos, que constituem uma imensa comunidade afetiva e simbólica.

A perspectiva teórica e pragmática do pós-colonialismo é relevante porque nos permite dar um salto de tigre avaliando criticamente a tradição, incorporando as reminiscências da história e as expressões atuais na cons-

trução do imaginário cotidiano. Logo, convém observar como se representam mediaticamente as imagens da colonização, desde o século XVI, no auge do mercantilismo e apogeu da Península Ibérica, mas a partir de uma perspectiva vigilante e atualizada, examinando como os povos ibéricos ritualizam, permanentemente, no cinema, os desejos e as representações individuais e coletivas; portanto, cabe averiguar como se relacionam as matrizes culturais com as matrizes industriais que tornam possível o vigor do cinema espanhol.

Para entendermos a história da cultura e da comunicação, assim como a história das idéias e das estratégias éticas, políticas, estéticas e comunicacionais na Península Ibérica, é útil recorrer a memória histórica, observando os processos internos das tensões e lutas políticas, passando pelas navegações e grandes descobertas, o Santo Ofício, as cruzadas, as conquistas e dominações, a guerra civil espanhola e a ditadura militar; mas - sobretudo - é fundamental compreender os modos como os estilos de oralidade e visibilidade vão se adequando às tecnicidades dos meios de informação e comunicação; cumprir decifrar a maneira como as artes tecnológicas do cinema (incluindo o rádio e a televisão) contribuem para uma reterritorialização do espaço público, do princípio democrático e da cidadania, na própria espessura e efervescência da vida cotidiana.

### 3 Luis Buñuel e as imagens subterrâneas da cultura

Quando falamos de cinema espanhol, já é clássico referir os grandes filmes realizados por Luis Buñuel, como *O anjo extermina-*

*dor* (*El Angel exterminador*, 1962), *A bela da tarde* (*Belle de jour*, 1967), *O estranho caminho de S. Tiago* (*La voie Lactée*, 1969), *Tristana* (1970), *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *O fantasma da liberdade* (*Le phantome de la liberté*, 1974), *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscure objet du désir*, 1977). Primeiramente porque reflete o itinerário de um cineasta espanhol (nascido em Aragon, 1900), naturalizado mexicano em 1948, cuja obra representa uma subversão dos dogmas repressivos da Igreja Católica, por exemplo, em *Nazarin* (1959) e *Viridiana* (1961), depois porque demonstra as influências do movimento surrealista francês (com Louis Aragon, André Breton, Salvador Dalí), fornecendo os elementos para a desmontagem dos valores burgueses, dos mitos racionalistas europeus e instigando o nascimento de um novo olhar sobre as artes visuais através do corte simbólico no olho ocidental, em *Um cão andaluz* (1930), e finalmente, porque registra as modalidades de um cinema indignado, passando pela representação alegórica de *A idade do ouro* (*L'age dor*, 1930) e *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950) até o grande susto da Europa com os atentados terroristas, a partir dos anos 70, como mostra a cena explosiva no final de *Esse obscuro objeto do desejo* (1977).

### 4 Carlos Saura: arte, política e mitologias contemporâneas

Concomitantemente, as raízes ibéricas se revelam com grande força estética no cinema de Carlos Saura (Huesca, Aragon, 1932), um cânone do cinema espanhol, que se caracteriza pela narrativa alegórica buscando tra-

duzir esteticamente as tensões dos quase 40 anos de ditadura do General Franco (1939-1975), como se mostram em *Ana e os lobos* (1973), *Cria Cuervos* (1976) e *Mamãe faz cem anos* (1979). A trilogia, estruturada com base num regime simbólico que denuncia os poderes opressivos dos militares fascistas, da família burguesa e da igreja católica, demarcou um prisma específico no cinema de Carlos Saura, fortemente marcado pelo caráter contra-ideológico, e neste sentido, relembramos ainda *Olhos vendados* (1978), um registro contra o autoritarismo, repressão política, tortura e violência durante os ditos “anos de chumbo”. Contudo, o enraizamento de Carlos Saura não se restringe às formas da resistência política que marcaram a sua produção nos anos 70. A magnitude de sua expressão estética se desvela nos processos intertextuais e intersemióticos, que ele promove no encadeamento com a música, o teatro e, sobretudo, com a dança, conforme atestam as películas *Bodas de Sangue* (1981), *Carmen* (1983), *Amor Bruxo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) e *Tango* (1998).

Num exercício de contemplação das artes pictóricas, Carlos Saura realiza um mergulho profundo nos matizes extremos, cores aberrantes e tonalidades fortes da pintura de Goya (1746-1828), atualizando os arquétipos que estruturam o imaginário ibérico. E num outro registro, perfaz um rigoroso trabalho de metalinguagem na produção de *Buñuel e a mesa do rei Salomão* (2001), em que resgata a importância dos grandes mestres, na virtualidade de um encontro formidável entre Luis Buñuel, Salvador Dalí e Garcia Lorca.

## 5 Pedro Almodóvar, subversão e consagração do cinema latino

Junto com Buñuel e Carlos Saura, Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, La Mancha, 1951) é certamente um dos cineastas mais prestigiados da Espanha. A estréia do seu primeiro longa metragem *Luci, Pepi, bon y otras chicas del montón* (1980) coincide com o nascimento da democracia na Espanha. Todavia não se instaura um processo democrático por decreto; em verdade, a nação espanhola está despertando de um longo transe autoritário e é nesse contexto de “abertura política”, num país tradicionalmente marcado pela repressão da Igreja Católica, extremamente machista e patriarcal que Almodóvar irá disseminar a sua iconoclasta filmografia, incluindo *Laberinto de pasiones* (1982), *Maus hábitos (Entre tinieblas)*, 1983), *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986); *A Lei do Desejo (La Ley del deseo)*, 1987); são filmes exageradamente kitsch, transgressivos, apresentando uma estética que incorpora o grotesco e o escatológico, fazendo do cineasta o “enfant terrible” do cinema madrileño. Mas será com *Mulheres à beira de um ataque dos nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*, 1988) que vai ultrapassar os limites das produções alternativas e conquistar as platéias internacionais, prosseguindo com *Àtame* (1990), *De salto alto (Tacones lejanos)*, 1991), *Kika* (1993) e *La Flor de mi secreto* (1995). Segundo os especialistas do cinema, das artes midiáticas e “amateurs” da obra almodovariana, a partir daí, os seus filmes serão mais comportados e mais contidos, diferentemente das primeiras realizações, como comprovam as películas *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999),

*Fale com ela (Habla con ella, 2002)* e *La mala educación* (2004).

O cinema de Almodóvar não é político no sentido tradicional do termo, entretanto, realiza-se por meio de uma ética-estética que desmantela os códigos dominantes (principalmente no campo da arte, linguagem, sexualidade) e instiga uma reflexão sobre as identidades/alteridades e as relações complementares entre os gêneros masculino e feminino; logo o autor dramatiza “involuntariamente” a questão da “micropolítica” (Foucault, 1979), ou no sentido empregado por Félix Guattari (1986), evidencia as “cartografias do desejo” que conferem dinâmica às relações afetivas na vida cotidiana.

Enfatizando explicitamente uma temática gay, Almodóvar focaliza de maneira radical o universo feminino, isto é, no centro da cena estão as paixões, emoções e sentimentos das mulheres. Muito embora ressalte os encontros e desencontros homossexuais, as inversões mais extremas e os estilos de comportamento dos “outsiders”, suas lentes ampliam angulações inusitadas das relações humanas e, sobretudo, o problema da incomunicabilidade. Em todo caso, Almodóvar será um divisor de águas não só no contexto do cinema espanhol, mas de maneira abrangente no conjunto dos filmes ibero-americanos, sinalizando caminhos para a nova geração de cineastas hispanofônicos. À sua maneira, o cinema de Almodóvar - simbolicamente - atualiza as modalidades de *rebelião das massas*, no sentido empregado na obra do filósofo Ortega y Gasset (1929).

## 6 A quarta geração: cinema pós-moderno com matizes latinos

Se considerarmos Buñuel, Carlos Saura e Almodóvar como representantes de três gerações de cineastas espanhóis, procede fazer um mapeamento dos novos agentes que constituiriam a chamada “quarta geração” de cineastas. Assim, nesta direção encontramos mais diversidade do que homogeneidade e percebemos que aqui também, como em outros países e outros pólos culturais, há os cineastas mais integrados ao mercado, como Alejandro Amenábar (oscar de filme estrangeiro com *Mar Adentro*, 2004), autor de filmes esplendidos como o pós-moderno *Preso na Escuridão* (1997), que tem uma versão americana com Tom Cruise (*Vanilla Sky*, 2001), assim como há aqueles que - mesmo integrados no contexto mercadológico - definem um estilo específico de subjetividade (como Julio Medem, autor de *Os amantes do círculo polar* e *Lúcia e o sexo*); encontramos cineastas críticos, inconformistas, contestadores que assumem o seu *métier* como um exercício de arte engajada nas causas sociais (como Fernando León de Aranoa, mostrando o problema do desemprego no norte da Espanha, em *Segunda Feira ao Sol*) e também temos cineastas empenhados na politização das imagens e discursos por meio de uma estética mais intimista (como Icíar Bollain, explorando as questões de gênero e a violência contra a mulher, em filmes de títulos irônicos como *Dou-te meus olhos*). Assim, encontramos uma multiplicidade de propostas que atestam o vigor do cinema espanhol e talvez falar em nova geração implique num tipo de injustiça para com os vete-

ranos, que embora sem ocupar um lugar de destaque no mercado internacional, persistem na elaboração e atualização de um trabalho consistente, como Víctor Erice, autor de *O espírito da colméia* (1973) e Alex de la Iglesia, diretor de *El dia de la bestia* (1995), *Perdita Durando* (1997) e *800 balas* (2002).

Quando mencionamos a quarta geração buscamos entender como os cineastas hispânicos contemporâneos enfrentam o problema da globalização, o desemprego, a violência, o terrorismo, enfim os desajustes e desequilíbrios atuais nos tempos da “nova” Comunidade Européia. Sem cobrar uma representação mais realista, naturalista ou engajada nas causas sociais, procuramos explorar como os cineastas, enquanto artistas, estetas, intelectuais, visualizam as modalidades de subjetividade, sociabilidade, comunicabilidade e os tipos de representação das identidades e das diferenças, como assimilam e exibem a as formas de exclusão dos indivíduos e atores sociais no contexto histórico, social, político, econômico e cultural do século XXI.

## 7 Vertigens poéticas na obra de Alejandro Amenábar

Alejandro Amenábar é um cineasta chileno, nascido em 1972 (e naturalizado na Espanha), que tem despontado como um dos autores latinos mais proeminentes, contando em seu currículo filmes expressivos como *Morte ao vivo* (*Tesis*, 1996); *Preso na Escuridão* (*Abre los ojos*, 1997); *Os outros* (2001); *Mar adentro* (2004).

Amenábar antecipa no cinema hispanofônico a estética pós-moderna de filmes como *Matrix*, em películas como *Abre los ojos* (1997) e sinaliza os caminhos para entender-

mos como tirar bom proveito da globalização cultural. Ou seja, trata-se de um cineasta com uma percepção aguçada para as linguagens das tribos urbanas; um autor sensível às demandas simbólicas dos jovens, as atrações e recusas das novas gerações orientadas pelas referências imagísticas e sonoras dos audiovisuais. Sua obra inscreve os termos de uma transnacionalização do gosto, mostrando como se realizam os modos de sociabilidade através de dispositivos transitórios e descartáveis. Amenábar apresenta uma poética tecnológica fidedigna aos estilos de nomadismo e atemporalidades do século XXI, respondendo às expectativas das platéias urbanas, em que os seres erram pela cidade em busca de identidade, num cenário minado pelos desencontros, clonagem e realidade virtual. Ao mesmo tempo lança uma mirada ácida sobre a exacerbação da violência na mídia, sem perder o senso do mistério como fio condutor da obra, em filmes como *Morte ao Vivo* (*Tesis*, 1996). O autor exercita um trabalho delicado na simulação das sensações de medo, angústia, solidão, que incorporadas pelos personagens (em filmes como *Os outros*), provocam experiências surpreendentes de catarse como uma vigorosa expressão da grande arte. Todavia, sua perspicácia reside em sintonizar com os estilos de singularidade universais, encenando a vontade de viver, o culto da beleza e da juventude, assim como a liberdade extrema, incluindo o direito de morrer, como o faz em *Mar adentro*.

## 8 A arte tecnológica e o espírito do cinema

Uma cultura milenarmente religiosa e com enraizamentos místicos profundos, como a espanhola, não poderia deixar de projetar os seus fantasmas e assombrações no cinema. Muitas vezes faz isso, através do realismo mágico, como Buñuel (*Um cão Andaluz*), outras vezes, o faz de maneira irônica, “feliniana”, como Manuel Gutierrez Aragon, em *Demonios en el Jardin* (1982); *La Mitad del Cielo* (1986); *Visionarios* (2001). As relações do cinema espanhol com as representações da morte estão ligadas tanto à simbologia universal que remete ao mito da vida indestrutível quanto à escatologia cristã, cujas expressões são abundantes de Goya a Salvador Dali e reaparecem em Guillermo del Toro, autor de *Espinha do diabo* (2001), uma ficção inteiramente atravessadas pelos fantasmas históricos, coletivos e individuais.

Num país amadurecido pelas experiências de guerra, em que as viúvas configuram um contingente importante, tanto historicamente quanto simbolicamente, a simulação cinematográfica apresenta os matizes de luto e melancolia, como nas películas *La Casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1986), *La Madre Muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993) e *Os outros*. Porém, é neste mesmo cenário de virtualidade do cinema que vão explodir o vigor e a exuberância de obras musicais e épicas revigorantes, como *Flamenco e Tango* (Saura) e *Dom Quixote de La mancha*. Mas, a parte dionisiaca, vigorosa e entusiasmada, que diz sim à vida, faz-se marcante tanto nos filmes de Almodóvar (*Carne Trêmula*) e Bigas Luna (*A teta e a lua*), quanto na sensualidade das obras de Julio Méden,

fazendo uma apologia da vida em *Lúcia e o sexo* e *Os amantes do Círculo Polar*.

## 9 Expressões do grotesco, o cinema e a clínica da comunicação

O cinema tem grande importância na formação do imaginário social, tem o poder de decifrar enigmas primordiais desde a mitologia antiga, desvendando o belo, o sublime e o lírico das obras clássicas e concomitantemente tem também o poder de abrir a caixa de pandora, liberando a parte maldita, os monstros e os fantasmas que povoam o inconsciente coletivo. Assim, atualizando a estética do barroco, o cinema pode engendrar novas modalidades do grotesco, expondo as irregularidades da vida orgânica e social. Tudo aquilo que fora reprimido em nome do princípio civilizatório retorna à luz do dia no escurinho do cinema, atendendo aos desejos mais profundos e às expectativas das massas. Na história do cinema espanhol encontramos um repertório formidável de imagens extremas, que causam experiências de choque e estranhamento. Toda e qualquer classificação moral neste sentido seria irrelevante, em todo caso, podemos listar algumas passagens importantes que permanecem na imaginação do público como imagens impertinentes, cujos efeitos não podemos subestimar; dentre as quais citaríamos *Ana e os Lobos* (Carlos Saura), *Viridiana* (Buñuel), *Jamón, Jamón e Ovos de ouro* (Bigas Luna), *El dia de la bestia* e *Perdita Durando* (Alex de la Iglesia), *A lei do desejo*, *Maus hábitos* e *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar).



## 10 Hollywood, os arquétipos e clichês da Espanha

Desde os anos 40, o rádio e o cinema têm irradiado os clichês e estereótipos dos espanhóis; nas sessões da tarde, animando as diferentes gerações de televidentes, os ícones latinos se consagraram com os melodramas cantados por Sarita Montiel, as comédias de Cantinflas, *Marcelino, Pão e Vinho*, as aventuras de Pinóquio, Gepeto e o Grilo Falante e os desenhos de Pepe Legal. Hollywood muitas vezes mostrou a Espanha mitificada com o temperamento quente, mediterrâneo, sensual. Os simulacros da indústria cultural criaram uma infinidade de imagens estereotipadas, mas ao mesmo tempo propiciaram aproximações outrora impossíveis. O cinema de Hollywood, de um lado e as indústrias culturais locais, do outro, construíram imagens exóticas, pitorescas, ideologizadas da Espanha, mas é inegável que contribuíram para a permanência e atualização do legado histórico espanhol. Este país ficou celebrizado no cinema pelos filmes de tourada, as epopéias de Zorro, as narrativas fabulosas de capa e espada. Como um dispositivo formidável de registro e revelação da história, o cinema tem decupado com justiça os espectros da Inquisição, a exterminação dos povos incas e astecas, assim como a ditadura de Franco, a violência urbana e o terrorismo político; logo, funciona como uma psicanálise da cultura, revelando as dimensões subterrâneas da história. No caso específico da história da Espanha, mostra a dimensão bárbara da civilização Ibérica, mas mostra também a sua contribuição iluminada, tanto pela aparição de Dom Quixote, os temas bíblicos, as visões de Picasso, a poética de Garcia Lorca, arquitetura de Gaudí. Na ecologia

sonora dos audiovisuais, a Espanha resplandece vigorosa, ao som vibrante das castanholas, o ritmo arrebatador do flamenco, os acordes vigorosos dos instrumentos de corda. A parte cristã, moura, oriental, fenícia e estrangeira, que compõem o hibridismo cultural hispânico, misturado com as influências célticas, teutônicas e nórdicas, constituem fragmentos étnicos, nem sempre em harmonia, mas que terminam por configurar um *ethos* multifacetado e remarcável no contexto multicultural do século XXI. Assim, ficam garantidas as suas modalidades de circulação nos mercados globais da arte e da cultura na sociedade da informação. A prova disso está no numeroso contingente de milhares de pesquisadores na internet, procurando informações sobre a cultura espanhola, hispano-americana, cultura ibérica, cinema espanhol e latino-americano.

Os mitos, emblemas e sinais que estruturam o imaginário latino da Espanha têm sido permanentemente difundidos pela indústria do cinema, em níveis locais e globais; este é um acontecimento histórico, desde a primeira metade do século XX. Nessa conjunção luminosa, há signos que traduzem experiências mais espessas, profundas e essenciais, como a visibilidade cinematográfica da descoberta da América, o filme *1492, a conquista do paraíso* (Ridley Scott, 1992) e as versões internacionais de *Dom Quixote* (sob a direção de Manuel Gutierrez Aragon, 2002; Orson Welles & Jess Franco, 1992; Arthur Hiller, 1972), há outros signos, cuja representação designa as experiências mais efêmeras, transitórias, cotidianas e são igualmente importantes, seja como fruição estética, comunhão simbólica ou gratificação dos espectadores em êxtase face às imagens dos “seres imaginários” que conferem sen-

tido à banalidade da sua existência. Há algo de sensível e inteligente num filme desprezioso como *Albergue Espanhol* (de Cédric Klapisch, 2003), uma produção franco-espanhola, que desnuda o cotidiano de uma tribo de jovens de nacionalidades diferentes, partilhando uma comunidade estudantil, em Barcelona.

Logo, um olhar sobre o mundo hispânico representado no cinema deve considerar a importância dos ícones cinematográficos para o imaginário dos fãs e telespectadores - nos contextos locais e globais - encarnados por astros e estrelas como António Banderas, Vitória Abril, Javier Barden, Penélope Cruz, Eduardo Noriega e Benício Del Toro. Partimos do pressuposto que a consagração dos latinos no panteão das “personas mediáticas”, possui uma dimensão afirmativa, pois assegura modalidades de reconhecimento e identificação dos homens e mulheres, velhos e crianças latinas diante dos seus mitos. Não se pode desconsiderar a importância antropológica da relação entre os homens e os seus símbolos; em diferentes modalidades, as estrelas, os homens e mulheres imaginários do cinema, reencarnam as figuras lendárias da mitologia antiga, que - como diz Edgar Morin (1998) - são os “novos olimpianos”; isto explica o poder do mito de Picasso, Salvador Dalí e também Pedro Almodóvar e António Bandeiras no imaginário latino.

## 11 Para concluir

Propusemos um estudo sobre a comunicação e cultura espanhola, colocando em perspectiva a arte tecnológica do cinema, visando reunir elementos que possam contribuir para o debate sobre a construção da sociedade da comunicação. Mirando os aspectos tradici-

onais e modernos que compõem a cultura espanhola, permanecemos atentos às manifestações éticas, estéticas, cognitivas e poéticas das gerações empenhadas em preservar a identidade espanhola e simultaneamente buscamos apreender o sentido das manifestações audiovisuais, artístico-culturais, cinematográficas das novas gerações de cineastas que, sendo atravessados pelos fluxos transnacionais, permanentemente, têm definido os termos das novas identidades e identificações culturais, no contexto da cultura global. Esta empresa nos parece relevante na medida em que pode nortear a discussão sobre a produção cultural (audiovisual e cinematográfica) contemporânea dos países latinos, como o Brasil e a Espanha, os quais - malgrado suas especificidades e caracterizações próprias - encontram o “lugar comum” de suas identidades culturais, na aproximação das suas fronteiras históricas, linguísticas, sócio-políticas, midiáticas e comunicacionais.

## 12 Bibliografia

- BALOGH, A.M. *Conjunções, disjunções, transmutações*. S. Paulo: Anablume, 1996.
- CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997. Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ V. R. (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- FRANCO, Jean. *Historia de la Literatura*

- Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio: DP&A Ed. 2000.
- HUTCHON, L. (1989). *Poética do Pós Moderno*. Rio: Imago.
- HUYSSSEN, A. (1986). *After the Great Divide, Modernism, Mass culture, Post-modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Atica, 1991.
- JOZEF, Bella. *Historia da Literatura Hispano-americana*. Rio: Francisco Alves, 1982.
- LOPES, M.IV. (org.) *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003; \_\_\_ *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. S. Paulo: Loyola, 2004.
- MACHADO, A. (1984). *Arte do vídeo*. Brasiliense; \_\_\_ (1993). *Máquina e Imaginário, O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP; \_\_\_ (2001). *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações, comunicação, cultura e hegemonia*. Rio: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. *Os exercícios do ver, hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. S. Paulo: SENAC, 2001. Trad. Jacob Gorender.
- MATTELART, A. *Comunicação-mundo, história das idéias e das estratégias*. Vozes, 1994.
- MORIN, E. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio: José Olympio, 1989.
- MUNIZ SODRÉ. *Antropológica do Espelho, uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SADOUL, Georges *História do cinema mundial – Vol. I e II*. Trad. Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- SANTOS, M. *Técnica, Espaço, Tempo, Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hcitech, 1997.
- Textos do autor com eixos temáticos pertinentes. In: BOCC. Biblioteca on line de Ciências da Comunicação. Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.  
<http://www.bocc.ubi.pt/>