

NOVAS PERSPECTIVAS PARA O CINEMA LATINO-AMERICANO ATUAL: A proposta realista de Víctor Gaviria¹

Naira Reinaga de Lima²

Resumo: Propomos aqui a análise dos filmes colombianos *Rodrigo D. No futuro* (1989), *La vendedora de rosas* (1998) e *Sumas y restas* (2004), do cineasta Víctor Gaviria, discutindo a originalidade de sua proposta realista no cinema latino-americano atual ao abordar a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na Colômbia. O uso de atores não-profissionais que participam da construção do roteiro dos filmes e trazem suas histórias para serem representadas na ficção irá caracterizar uma narrativa particular, onde o cinema aparece também como processo de conhecimento e busca de identidade. Nossa análise tenta mostrar como esse realismo problematiza as transformações pela qual passou a Colômbia nos últimos anos, trazendo importantes reflexões sobre a realidade latino-americana.

Palavras-chave: cinema latino-americano, realismo, marginalidade e violência urbana.

Considerando as reflexões sobre o cinema latino-americano na atualidade, uma das possibilidades de se pensá-lo é tomando como referência o denominado *cinema da retomada*, que irá marcar as produções fílmicas em vários países latino-americanos a partir do final dos anos 80 e sobretudo durante a década de 90. De acordo com o texto *1990 - Retomada do cinema latino-americano* (2009), a década de 80, caracterizada pela abertura política e inserção da América Latina na economia mundial, acarreta na crise dos nossos modelos cinematográficos, expressa na diminuição do fomento ao cinema e no desinteresse pelos filmes latino-americanos nos festivais internacionais. Neste quadro, se destaca a acentuada redução da produção de longa-metragens em praticamente todos os países, o que estaria relacionado com a crise econômica que afeta o continente no período.

No entanto, esse cenário caracterizado pela crise da representação começa a mudar no final dos anos 80, com a retomada da representação como fenômeno global, com uma forte produção de documentários e do cinema como possibilidade de reflexão. Na América Latina, é o período marcado pelos processos de redemocratização e abertura política, além de crises econômicas que abarcam praticamente todo o continente. Os resultados dessas transformações também levarão suas marcas para o

¹ Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de Marília. E-mail: nairareinaga@yahoo.com.br.



campo artístico, e neste contexto se abre espaço novamente para a produção de um cinema político e de denúncia social, que tenta recolocar a função social da arte. É assim que o cinema latino-americano dos anos 90 retoma alguns dos pressupostos da cinematografia realista já lançada nos anos 60, reconhecido internacionalmente pelo movimento do *Nuevo Cine*³. Entretanto, a principal diferença entre esse cinema de *retomada* pode ser apontada na sua tentativa de fazer as contas com a atual conjuntura do continente, além de uma maior diversificação tanto de suas propostas como dos países produtores, que deixam de se concentrar no clássico eixo Argentina – Brasil – México (Birri, 2006).

De acordo com Birri (2006), a novidade da produção atual estaria relacionada com essa maior diversidade, que daria espaço para a não-separação entre técnicas de filmagem, estética e reflexão teórica, tornando possível a inter-relação entre gêneros que antes eram colocados como opostos pelas velhas classificações do cinema clássico, como o documentário e a ficção.

Dentre as diversas propostas do cinema latino-americano atual, encontramos no trabalho do cineasta colombiano Víctor Gaviria uma proposta original, pela nova forma com que seus filmes lidam com a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na periferia de uma grande cidade latino-americana, a cidade de Medellín nas décadas de 80 e 90. Seus filmes tiveram repercussão nacional e internacional, participando de vários festivais importantes, como o reconhecido Festival de Cannes, projetando e dando destaque à Colômbia na produção cinematográfica latino-americana recente.⁴

A Colômbia, como sabemos, é um país com pouca tradição cinematográfica, apesar do cinema lá ter chegado em 1897, ou seja, apenas um ano depois de chegar ao Brasil. Apesar da produção cinematográfica colombiana ter se expandido nos últimos anos,⁵ quase nenhum desses filmes chegou aos espectadores brasileiros, salvo em algumas mostras de público restrito, o que nos evidencia a distância cultural com o país vizinho, apesar do contexto atual de integração econômica e política pelo qual passa o continente.

Assim, justificamos nossa escolha pelo cinema colombiano por ser pouco conhecido entre nós, pensando também na originalidade que representa para o cinema

³ Para uma análise sobre os principais expoentes do *Nuevo Cine* latino-americano, ver a obra de José Carlos Avellar, *A ponte clandestina* (1995).

⁴ Apesar de não haver ganhado a Palma de Ouro, Gaviria é o único diretor latino-americano que participa duas vezes da Seleção Oficial de Cannes concorrendo ao prêmio de melhor filme (em 1990, com *Rodrigo D*, e em 1998, com *La vendedora de rosas*).

⁵ Uma média de 10 longa-metragens foram lançados anualmente nos últimos 5 anos (dados retirados de: *Filmografía del cine colombiano* <www.enrodage.net>).

latino-americano atual o trabalho de Gaviria. Escolhemos para nossa análise os três longa-metragens produzidos pelo cineasta, *Rodrigo D - No futuro* (Colômbia, 1989), *La vendedora de rosas* (Colômbia, 1998) e *Sumas y restas* (Colômbia, 2004).

Rodrigo D - No futuro conta a história de Rodrigo e seus amigos, retratando o mundo dos jovens marginalizados nos bairros periféricos da cidade de Medellín no final da década de 80, marcado pelo uso de drogas, música *punk* e violência. Rodrigo ainda não completou 20 anos de idade e quer ser baterista de uma banda *punk*. Como sugere o título, o protagonista é um entre muitos jovens marginalizados conhecidos pela expressão *sem futuro*, referindo-se à falta de expectativas do personagem, desempregado e condenado à vida marginal, que em um momento de angústia acaba optando pelo suicídio diante da falta de possibilidades para mudar de vida.

La vendedora de rosas tem como protagonista Mónica, uma menina de treze anos, que junto com as amigas vende flores em bares noturnos da cidade de Medellín, além de realizar pequenos roubos para poder sobreviver. Junto com sua história é retratado o cotidiano de jovens marginalizados e crianças de rua que participam da mesma vida da personagem, roubando, vendendo drogas e cheirando cola de sapateiro. Mónica não tem pai nem mãe e vive num pequeno quarto de pensão alugado com suas amigas, que tiveram que sair de casa por diversos motivos, como violência doméstica, falta de afeto e comunicação com a família, casos de assédio ou abuso sexual dentro da própria casa, e assim por diante. Toda a filmagem ocorre nas zonas periféricas da cidade de Medellín, nos mostrando o cotidiano dessas crianças, especificamente um dia na vida de Mónica e suas amigas.

Com uma proposta que se distancia um pouco dos outros dois filmes, *Sumas y restas* conta a história de Santiago, um jovem engenheiro de classe média que se envolve com o tráfico de drogas. Seduzido pela idéia de ganhar muito dinheiro participando apenas transitoriamente do narcotráfico, Santiago acaba se tornando vítima de um sequestro, e sua família perde tudo o que tem para livrá-lo da armadilha em que caiu.

De acordo com o texto *1990 - Retomada do cinema latino-americano* (2009), Gaviria estará ao lado de uma geração de jovens cineastas, com grande domínio técnico e narrativo, que promovem uma transformação do cinema latino-americano nos anos 90, em resposta ao período de crise do cinema anterior. Um dos aspectos desse cinema de retomada será a abordagem das populações marginais através da construção de narrativas pungentes, e não mais pelo tratamento sociológico, como no caso de *Rodrigo*

D, ainda de acordo com o texto. O trabalho de Gaviria também pode ser inscrito na reflexão levantada por Birri (2006) sobre a diversidade da produção latino-americana atual, que permitiria a inter-relação de gêneros, como o documentário e a ficção.

A proposta do cinema de Gaviria caracteriza-se pelo uso de atores não-profissionais (ou os denominados *atores naturais*), que participam da elaboração do roteiro do filme juntamente com o cineasta. No caso de *Rodrigo D* e *La vendedora de rosas*, os atores são jovens marginalizados e meninas e meninos de rua de fato, provenientes quase sempre de famílias desestruturadas, que roubam, traficam e são usuários de drogas, vivendo do que a rua pode lhes oferecer, assim como é retratado nos filmes. No caso de *Sumas y restas*, a história central do filme é inspirada em um caso real ocorrido a um amigo do diretor. O filme também conta com os relatos de pessoas que estiveram envolvidas com o narcotráfico em seu auge nos anos 80, trazendo essas histórias para serem representadas nas telas. Deste modo, os relatos baseados em experiências vivenciadas por estas pessoas são incorporados assim à ficção, caracterizando a proposta realista do cineasta colombiano.

É assim que em *Rodrigo D - No futuro*, por exemplo, o ator que interpreta o protagonista irá decidir pelo suicídio de seu personagem ao final do filme, argumentando que na ética do mundo marginalizado ao qual estava inserido, somadas às circunstâncias pela qual passou, ele não poderia permanecer vivo, detalhe que não fora planejado no roteiro original do filme. Do mesmo modo, nos outros filmes várias histórias vivenciadas pelos sujeitos que participaram das filmagens foram reinterpretadas, reproduzidas e incorporadas à ficção.

A tentativa de incorporar os sujeitos marginalizados ou envolvidos com a criminalidade também pode ser expressa na linguagem dos atores, presente nos três filmes de Gaviria. As gírias constantes, que principalmente em *Rodrigo D* e *La vendedora* tornam os diálogos quase ininteligíveis, seriam decorrentes de uma linguagem utilizada pelas camadas sociais mais marginalizadas da cidade de Medellín, e a dificuldade de entendimento deixa os espectadores deslocados diante do universo representado. Lembramos que mesmo para os colombianos, o entendimento desses filmes não é fácil, pois as gírias pertencem, mais do que a uma região geográfica específica, a um estrato social específico, relacionado aos sujeitos marginalizados que vivem nas zonas periféricas da cidade.

De acordo com Ruffinelli (2003), houve uma preocupação por parte do cineasta, o que lhe rendeu inúmeras críticas por parte do público colombiano, em não colocar

legendas e muito menos em alterar a linguagem e modo de falar dos atores para que se tornasse mais inteligível para seus espectadores, pois isso não atenderia às pretensões de Gaviria de manter um diálogo com estes sujeitos. A linguagem e as gírias de rua correspondem à parte da história e identidade dessas pessoas, e seria impossível, para o cineasta, falar delas sem sua linguagem, como nos informa o autor.

O diálogo dos personagens de *Sumas y restas* é marcado pela linguagem usada pelos traficantes de droga, trazendo para a representação traços do que ficou conhecido na Colômbia como a cultura do narcotráfico. Analisando como o narcotráfico no país se converte em um fenômeno cultural, Salazar (2002) irá afirmar que a cultura do narcotráfico, limitada em seu surgimento a determinados setores da periferia social, passa a penetrar em diversos setores sociais, disseminando inclusive o modo de falar específico dos narcotraficantes.

Neste sentido, *Sumas y restas* faz uma leitura do que significou o narcotráfico para a sociedade, questionando as perdas de valores tradicionais que caminharam lado a lado com os ganhos materiais que o negócio oferece, como sugere o título do filme. Ao problematizar os resultados da riqueza proporcionada pelo narcotráfico, o filme faz uma crítica a um fenômeno que desde a década de 80 permeou praticamente todos os setores da sociedade colombiana. É importante destacar que a crítica realizada pelo filme o diferencia dos demais que abordam o mesmo tema, onde o narcotráfico é enaltecido e espetacularizado, reafirmando o estigma criado em seu entorno.

É também com a cultura do narcotráfico que irá dialogar o filme *Rodrigo D*. No entanto, a cultura do narcotráfico é retratada desde outra perspectiva, fazendo referência ao fenômeno social do sicariato, que teve seu auge no final da década de 80 e início dos anos 90. Os sicários são os matadores de aluguel, geralmente jovens, procedentes das zonas periféricas, contratados pelos traficantes para resolverem suas negociações. De acordo com Salazar (1990), apesar de ser um produto do narcotráfico, o sicariato não se limitou a ele, sendo usado para realizar acerto de contas também pela classe política e empresarial. Aliás, é após a morte de políticos importantes do país que o fenômeno do sicariato é trazido à tona, colocando o problema desta juventude como a nova protagonista da violência.

Somada ao sicariato, a insurgência de gangues de jovens acaba instaurando uma situação de descontrole da violência, resultando em um altíssimo número de homicídios entre estes jovens, o que irá designar a geração *sem futuro* representada em *Rodrigo D*. O filme retrata o cotidiano desses jovens, mostrando que a cultura da violência já não

abarcando somente a quem está em relação direta com o sicariato, pois os personagens não são assassinos contratados. Participam da violência em sua cotidianidade, onde a morte está sempre presente, e neste sentido há uma preocupação da narrativa em retratar a carga simbólica da violência entre estes jovens, as motivações e os sentidos que os fazem participar e serem protagonistas da cultura da violência.

Já em *La vendedora de rosas*, novamente o mundo marginalizado é trazido para as telas, retratando o lado feminino do universo das crianças de rua. Dentro da proposta realista de Gaviria, podemos dizer que tanto em *Rodrigo D* como em *La vendedora* há uma preocupação em mostrar um mundo marginalizado desconhecido para o espectador, e apesar de serem problemas sociais conhecidos, os filmes vem dar visibilidade a estes sujeitos excluídos, em uma narrativa que permite suas intervenções a partir de seus discursos e de seus espaços, com filmagens que se passam nos lugares onde vivem.

Esta relação de tentar incorporar os sujeitos marginalizados, tornando-os partícipes da elaboração do roteiro do filme, é apontada por Ruffinelli (2003) como a inovação e a originalidade do cinema de Gaviria, implicando em um exercício de liberação de preconceitos e imposições ideológicas no cinema latino-americano.

Entretanto, pensando na originalidade da proposta realista de Gaviria, podemos afirmar que ela não reside na elaboração coletiva do roteiro e nem no uso de atores não-profissionais, pois essa experiência já havia sido realizada antes, tanto no *Nuevo Cine* latino-americano como no neo-realismo italiano. Podemos dizer que a originalidade da proposta do diretor reside nas implicações que acarreta quando inserida no atual contexto cinematográfico latino-americano de retomada da representação.

O trabalho do cineasta colombiano representa importantes transformações na forma como seus filmes criam uma narrativa para tratar das questões sociais que retratam. Para entendermos esta narrativa, devemos levar em conta que uma das bases de sua proposta realista consiste na construção do roteiro juntamente com os sujeitos que se pretende representar, incorporando assim suas histórias e experiências à ficção, como foi dito. É neste sentido que Jáuregui e Suárez (2002) situam tanto o cineasta como os atores como *narradores sociais* dos filmes, onde o ato de representação desafia o esquecimento e a indiferença. E neste ponto podemos notar uma convergência de interesses de ambos narradores, na medida em que um dos objetivos do filme, de acordo com Ruffinelli (2003), era registrar a memória de indivíduos que estavam prestes a desaparecer, referindo-se ao fato de que a maioria dos atores que participaram de *La*

vendedora de rosas e *Rodrigo D* morreram em decorrência da vida violenta na qual estavam inseridos.

Tomando as considerações de Benjamin (1994) sobre a narrativa, podemos pensar que ela aparece também como uma questão de obrigação política, lembrando que para o autor estética e política não podem ser dissociados. Em um contexto de esfacelamento do indivíduo no mundo moderno, o autor aponta para o fim da narrativa tradicional, como a transmissão e compartilhamento de uma experiência, sendo retomada e transformada a cada geração. Podemos pensar que, assim como para Benjamin (1994), a narrativa nos filmes de Gaviria aparece também como uma necessidade de reconstrução dos indivíduos, para garantir sua memória e identidade, em um contexto de desagregação social do mundo moderno.

No entanto, é importante não perdermos de vista que é a visão do cineasta sobre uma determinada estrutura social, que nos é mostrada nos filmes: é ele que, mesmo com a ajuda participativa dos atores/sujeitos, escolhe o que deve ou não ser mostrado, deixando entrever em sua leitura a realidade da marginalização e do narcotráfico na sociedade colombiana. Como observa Xavier (1977), o cinema, como qualquer forma de linguagem, estrutura discursos a partir de uma perspectiva que obedece a critérios formais que lhes são próprios, mas que também obedecem a elementos sociais. A montagem de um filme, selecionando algumas cenas em detrimento de outras, obedecendo determinada seqüência, tem em vista a realização de um objetivo sócio-cultural. Assim, haveria em cada filme uma ideologia de base que pretenderia explicar, postular ou redesenhar fatos históricos, políticos e sociais, sempre por meio da construção de uma narrativa ficcional.

No caso específico do trabalho de Gaviria, é certo que a montagem dos filmes, a partir da perspectiva do cineasta, redefine em parte o discurso dos atores não-profissionais. Mas, ainda assim, a ficção se deixa perpassar pela presença física, pela atuação e representação dos próprios sujeitos que em tese deveriam pertencer à ficção. Esta relação pode ser observada na narrativa dos três filmes, na tentativa do cineasta em estabelecer um diálogo com os sujeitos marginalizados ou envolvidos na criminalidade, expressa na própria intervenção e atuação dos mesmos na narrativa.

Pensando na estrutura narrativa observada nos três filmes, podemos dizer que as cenas que retratam o modo de vida dos sujeitos marginalizados e envolvidos na criminalidade não desautorizam o discurso dos sujeitos/atores, ao mesmo tempo em que não há a defesa desse discurso. Por exemplo, no filme *La vendedora de rosas*, não há a

defesa do modo de vida das ruas, pois o filme mostra a falta de estrutura pela qual passam os personagens, assim como a falta de proteção em relação à violência – tanto a que praticam como a que sofrem. Por outro lado, o filme também não condena esse modo de vida. Durante toda a narrativa, quando vemos as cenas do dia-a-dia das crianças que usam drogas, roubam, se prostituem ou até mesmo matam, não há um julgamento moral por parte do olhar narrativo sobre a ação dos pequenos moradores de rua. Mesmo com a humanização dos personagens, mostrando-nos suas vidas permeadas de sonhos, valores e dignidade, o filme não aponta para uma saída, nem para pior nem para melhor, da condição em que vivem essas crianças. A última cena nos leva ao mesmo lugar onde o filme começou, e essa circularidade parece reforçar a idéia de falta de expectativas para o problema social denunciado no filme.

A falta de expectativas também é expressa com o suicídio do personagem principal de *Rodrigo D*, onde não há a condenação do ato, assim como não se condena a violência praticada por seus amigos. E no filme *Sumas y restas*, embora o protagonista não tenha um final trágico como nos outros dois filmes, ele perde tudo o que tem (incluindo sua dignidade e seus valores de classe média), após sua rápida e fracassada incursão no mundo do narcotráfico.

Podemos nos perguntar então qual o sentido da denúncia social realizada por Gaviria, já que em seus filmes não há explícita nenhuma saída apontada para a situação dos sujeitos marginalizados ou envolvidos com a criminalidade. Este aspecto aparece na crítica feita por Paranaguá (2003) ao filme *La vendedora de rosas*, que comoveria o espectador pelas cenas que mostram a marginalidade nas ruas da cidade, deixando de lado os fatores da violência cuja complexidade representa um desafio.

Dentro do contexto de aprofundamento das desigualdades sociais que acompanham a América Latina na década de 90, podemos dizer que nos filmes de Gaviria colocar a possibilidade de mudança em perspectiva não está em questão. De acordo com Xavier (1993), na década de 90 temos em toda a América Latina a radicalização de sua condição periférica, com o abandono de uma ótica otimista que entendia que a condição de subdesenvolvimento seria superada. O que pode ser apontado como uma contradição da proposta do cineasta seria decorrente de uma contradição social mais ampla, onde nossa sociedade, tida como moderna, democrática e desenvolvida, não consegue resolver problemas de ordem básica que a acompanham desde seu surgimento. Essa idéia está implícita no final do filme *La vendedora de rosas*,

onde podemos ler que há 150 anos, Andersen⁶ escrevia sobre estas mesmas crianças de rua, assumindo um caráter de advertência ao espectador. Esta advertência é ainda mais incisiva nos créditos finais de *Rodrigo - D*, dedicando o filme à memória dos quatro atores principais, que sucumbiram à absurda violência de Medellín, antes de completarem os 20 anos de idade.

Assim, a denúncia de Gaviria se dirige também à passividade do espectador, sugerindo que ele veja o que está diante dos olhos. Não se trata de uma realidade distante e pouco conhecida. Se ele revela os códigos das ruas e o mundo marginal, não o faz com alarde ou como espetáculo. Deste modo, as narrativas, mesmo caracterizadas por um certo olhar pessimista, irão se posicionar contra os discursos dominantes, sejam eles da ficção ou não, que tratam o sujeito marginalizado como simplesmente delinquente ou desprezível, ao mesmo tempo em que se posicionam também de modo contrário à romantizações estéticas de setores marginais, como algumas produções latino-americanas recentes.

De acordo com Jáuregui e Suárez (2002), a marginalidade e a violência aparecem no cenário artístico da Colômbia desde fins dos anos 80. A vida das *comunas* e das zonas marginais de Medellín passa a ser objeto de interesse de romancistas, escritores, críticos e cineastas, interesse também de analistas sobre o tema da violência, como antropólogos, sociólogos e comunicadores sociais, como observam os autores. Dentro destas produções,⁷ o trabalho de Gaviria aparece como uma ruptura com os discursos sobre a marginalidade e violência, pois nos filmes se explicitam as fronteiras internas da cidade que dividem os habitantes dos espaços urbanos centrais e os habitantes dos espaços marginais e periféricos onde prosperaram as *comunas*,⁸ segundo os autores.

Analisando as obras de Gaviria, Ramirez (2004) diz que os filmes são essenciais para entendermos as novas identidades e imaginários culturais – sobretudo juvenis – da Colômbia contemporânea. A partir da periferia de Medellín, a violência nos é mostrada como resultado de transformações políticas e sociais, como a implantação de políticas neoliberais, as contradições de um processo de globalização periférica e a instabilidade do Estado:

⁶ Andersen, escritor de contos infantis do século XIX, escreveu *A pequena vendedora de fósforos*, obra na qual o filme *La Vendedora de Rosas* é baseado.

⁷ Os autores citam uma série de obras literárias e cinematográficas produzidos no país, que teriam um caráter menos crítico e mais comercial em relação ao trabalho de Gaviria.

⁸ As *comunas* são os bairros periféricos colombianos, que se assemelham às favelas brasileiras.

Los escenarios de las películas de Gaviria muestran la otra cara de una ciudad conocida por su desarrollo económico e industrial; estos escenarios reflejan la multitemporalidad en la ciudad de Medellín: estas películas exponen la relación dinámica entre la cultura local de las comunas y la cultura global capitalista donde el modelo de centro-periferia se ha desmantelado (RAMÍREZ, 2004, p. 4).

Deste modo, os filmes de Gaviria trazem para as telas um quadro característico não somente da Colômbia, mas também de vários países latino-americanos que apresentam vários problemas em comum, assim como cada país também apresenta suas particularidades. No caso específico da Colômbia, a questão da violência⁹ é um assunto central que acompanha o país desde sua formação. Nos anos 80 e 90, o país passa por transformações sociais significativas e esses resultados irão aprofundar e remodelar o problema da violência, aspectos com os quais as obras de Gaviria dialogam, sobretudo com relação à violência urbana. Assim, o trabalho do diretor irá estabelecer uma relação com outras obras que tratam do mesmo tema, posicionando-se contra um discurso dominante sobre o sujeito marginalizado, estabelecendo ao mesmo tempo uma relação com o contexto de violência da sociedade colombiana e no qual a produção dos seus filmes se insere.

Referências:

ALCALÁ, P. R. La memoria viva de las muertes: lugares y identidades juveniles en Medellín. *Análisis Político*, Bogotá: Clacso, n. 41, set/dez 2000. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis%20politico%2041.pdf>> Acesso em 30 ago 2006.

AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina**: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp, 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRRI, F. Um construtor de utopias. **Revista Pesquisa Fapesp**, s. n. p., ed. 127, set 2006.

JÁUREGUI, C. A; SUÁREZ, J. Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo D, No futuro, La Vendedora de Rosas y La Virgen de los Sicarios*. **Revista Iberoamericana**, Caracas, v. 68, n. 199, abr/jun 2002. Disponível em: <http://www.geocities.com/jauregca/gaviria_vendedora.pdf> Acesso em 05 set 2006.

⁹ A Colômbia das décadas de 80 e 90, período retratado nos filmes de Gaviria, apresenta-se como um dos países mais violentos do mundo, com um alto índice de homicídios entre a população, problema que se torna ainda mais crítico quando sabemos que a maioria das vítimas são jovens (cf. Alcalá, 2000).

PARANAGUÁ, P. El neorrealismo latinoamericano. **Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais: Neo-realismo na América Latina**, Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 34, abr-jun 2003.

RAMIREZ, N. *Rofrigo D. No futuro y La Vendedora de Rosas*: vivencias multitemporales en un espacio posmoderno. **Revista de literatura, cultura y arte latinoamericano y peninsular**, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.bama.ua.edu/~tatuana>> Acesso em 28 nov 2007.

RUFFINELLI, J. Una mirada regional que se hace universal. **Cuadernos de Cine Colombiano**, Bogotá: Cinemateca Distrital, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN3.pdf>> Acesso em 20 ago 2006.

SALAZAR, A. **No nacimos pa'semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín**. Bogotá: Editorial CINEP, 1990.

_____. Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente? In: **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá: Siglo del hombre, 2002.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Alegorias no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1993.

1990 - Retomada do cinema latino-americano (o texto encontra-se presente no catálogo do *IV Festival de cinema latino-americano de São Paulo*, de julho de 2009).