



CARA DE UM, FOCINHO DO OUTRO: CRISE ECONÔMICA E CULTURA NA ARGENTINA DE *BOMBÓN, EL PERRO*

Thiago Henrique de Almeida BISPO¹
Estevão Marcos Armada FIRMINO²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o filme *Bombón, el perro* (Argentina, 2004), de Carlos Sorín. Partimos da perspectiva de que numa narrativa cinematográfica podemos encontrar aspectos do pensamento social que nos revelam o tempo e a história de um país. Nesta obra, particularmente, ao pensarmos sobre o tema da pobreza na América Latina, segundo a sua leitura cinematográfica, observamos elementos que sugerem a existência de um choque entre a cultura e o consumo cultural da Argentina de ontem e o país de hoje, choque demarcado pela crítica situação econômica e a conturbada história recente deste país.

Palavras-chave: capitalismo, crise, Argentina, trabalho e desemprego.

“Muito bem feita. É totalmente feita à mão”. É assim que se inicia o filme “*Bombón, el perro*” (2004), do argentino Carlos Sorín. A descrição acima, de ser feita à mão, é a fala de Juan Villegas, também conhecido como Coco, a principal personagem do filme, e refere-se às facas artesanais que produz. Nesta cena, Coco está oferecendo as facas a alguns trabalhadores de uma empresa petrolífera, na região da Patagônia, no momento de intervalo do trabalho desses homens. Indagado sobre o preço das facas, recebe uma recusa na compra, pois a quantia cobrada, 100 pesos, é vista como inviável pelos trabalhadores.

Logo nos primeiros momentos da narrativa, a câmera mostra a Patagônia, região na extremidade do continente sul americano, apresentando seu aspecto árido e, de certo modo, inóspito.

Uma cena importante já no início do filme é a chegada de Villegas a um posto de gasolina em reforma e que descobrimos ser seu antigo local de trabalho. Lá ele encontra um ex-colega, Sabino, que ainda permanece empregado no posto, mas não está seguro que vá continuar ali por muito tempo pois acha que, provavelmente, logo

¹ Graduando em Ciências Sociais na FFC/UNESP - Campus de Marília, membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura, pesquisa Cinema e Memória.

² Graduando em Ciências Sociais na FFC/UNESP - Campus de Marília, membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura, pesquisa O teatro veloz do Grupo Os Satyros.



também vá levar um belo “pé na bunda”. Assim que Sabino sabe do mau sucesso da venda das facas, diz que talvez isso ocorra por conta da chegada das facas brasileiras ao mercado argentino. E, segundo ele observa, além de serem instrumentos baratos, o importante para as pessoas é que as facas cortem, argumento esse que põe abaixo o esmero e dedicação de Villegas na produção de suas facas artesanais. Todo o cuidado que ele tem na confecção de suas facas não tem muito significado diante da crise econômica, da falta de dinheiro generalizada e da oferta do produto barato, ainda que seja resultado de produção em larga escala da indústria brasileira que exporta para a Argentina.

É nítido o desconforto de Coco nessa situação de desempregado assim como o seu desejo em retornar ao mercado de trabalho. A prova disso é que ao saber por seu ex colega que outra funcionária, também demitida do posto, conseguiu um novo trabalho ao se cadastrar em uma agência de empregos, ele imediatamente vai tentar a sorte com o seu cadastro. A câmera sai do *close* no rosto de Villegas indagando sobre o endereço da agência para, imediatamente, nos mostrá-la a partir do seu interior. Durante a entrevista para o cadastro, ele parece mostrar certa hesitação quanto a sua idade e antiga ocupação, sendo que até atribui um *status* maior ao seu antigo ofício e se diz mecânico e não frentista. O tratamento que o funcionário dispensa aos clientes da agência, incluindo Villegas, é extremamente grosseiro e deseducado, sinalizando que tem excesso de oferta.

Entra aqui um elemento importante do filme que é o relógio, esse objeto pode ser indicado como a personificação do tempo do capital, que não mede esforços para incorporar a força de trabalho dos homens na medida de suas necessidades, e ocultar a verdadeira relação entre trabalhadores e capitalistas. No momento em que oferece seus dados para o cadastro no sistema da agência de empregos, a câmera focaliza o relógio, que aparenta ser de ouro, no pulso do funcionário da agência, e logo depois a câmera dá um *close* no rosto de Villegas e em seguida fecha o plano num relógio de parede, também ostentoso, nos mesmos moldes do relógio de pulso do funcionário. É o mote para nos fazer entender que também para Villegas o tempo conta desfavoravelmente: seja por sua idade – avançada para um mercado seletivo em virtude do excesso de oferta – seja porque a sua situação pessoal e doméstica não é das melhores e urge encontrar um novo trabalho.



Coco é um personagem que sente as mazelas do capitalismo e da sua crise e, nesse momento, já sabemos que ele foi demitido recentemente do posto de gasolina no qual trabalhava, e não consegue vender as facas artesanais que produz, única alternativa encontrada para obter alguma fonte de renda depois da demissão. Potencializando tudo isso, o vemos passar pela situação desconfortável da desumanização do sistema de cadastros da agência de empregos.

A partir dessas considerações iniciais, já é possível perceber o panorama da narrativa de “Bombón, El Perro”, que mostra a inclusão instável e dificultosa de Juan Villegas no seu próprio país, decorrente da grande crise econômica que atravessa a Argentina. De acordo com os ditames do modo de produção capitalista, Coco, com idade de 52 anos, não está mais numa idade apreciada pelo mercado de trabalho, pois já passou de uma idade produtiva, com boa aceitação nos setores de recursos humanos das empresas. Além do mais, não possui o respaldo de um diploma universitário ou qualquer estudo que o atribua alguma especialização. Nos últimos vinte anos, havia trabalhado numa função com baixos níveis de exigência profissional.

Karl Marx, no livro “O Capital – Crítica da Economia Política”, analisa as leis que governam o desenvolvimento econômico do capitalismo e constata a existência do exército industrial de reserva que, segundo ele, seria aquela parte da população trabalhadora que é supérflua, mas também é necessária. Essa parcela populacional não empregada fica à disposição das necessidades da expansão capitalista, tornando-se um excedente de mão de obra que contribui para controlar o custo desta. Marx descreve pontualmente o papel da superpopulação relativa, ou exército industrial de reserva, no processo de acumulação do capital:

Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta como se fosse criado e mantido por ele. Ela proporciona o material humano a serviço das necessidades variáveis de expansão do capital e sempre pronto para ser explorado, independentemente dos limites do verdadeiro incremento da população (MARX, 1984, p. 734).

Destarte, podemos considerar Coco como integrante desse exército industrial de reserva, uma vez que ele está fora do mercado de trabalho, mas deseja profundamente sair da condição em que se encontra. Após abastecer seu jipe, ele ganha um brinde, e na retirada do brinde pergunta se estão precisando de frentista ou mecânico no local. Mesmo afirmando que o quadro está cheio, o funcionário do posto indica uma oficina



mecânica da região que está sempre precisando de alguém pra trabalhar. Diante dessa possibilidade remota do emprego na oficina, Coco responde, evidenciando a função do exército de reserva, que faz os trabalhadores aceitarem qualquer tipo de submissão ao mundo do capital: “Qualquer coisa serve. O importante é ter emprego”.

O desconforto da atual situação de Juan Villegas também é bem latente numa seqüência de cenas em que a câmera mostra sua situação na casa de sua filha, onde ele foi viver após a demissão. É nítido o seu deslocamento e a sensação de inadequação na casa, pois dorme no sofá e tem de pedir para usar o banheiro, que fica no quarto da filha. E ela adverte que o uso tem de ser rápido.

Cabe aqui se atentar aos recursos utilizados por Sorín na construção desta narrativa. De acordo com Ismail Xavier, a representação naturalista no cinema procura estabelecer a ilusão ao espectador por meio da criação de aparências e realidades ilusórias que não gerariam o questionamento dos espectadores. Nas palavras de Xavier:

O método torna “palpável” uma visão abstrata e, deste modo, sanciona a mentira. Através desta idéia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos (XAVIER, 1977, p. 32).

Contrariando os preceitos do naturalismo, que preconiza a produção de ilusões através de filmagens em estúdio e atuações dos atores através de movimentos e reações “naturais”, o diretor do filme aqui discutido buscou se utilizar de planos abertos de câmera, que trazem a paisagem inóspita da Patagônia, e suas máquinas de extração de petróleo, as quais personificam a presença do capital nessa região. Mais, quando a câmera se dirige às personagens, sobretudo a Coco, faz *closes* em seu rosto, destacando suas reações e expressões que denotam a situação adversa na qual vive. Segundo Ana Karla Rodrigues, Sorín também explora o uso da luz natural no limite máximo, potencializando o efeito de realismo em oposição ao naturalismo, cuja luz artificial coloca homens e coisas no mesmo patamar de importância.

Carlos Sorín também opta por trabalhar com uma forma de narrativa minimalista na qual o gesto assume tanta importância quanto o texto. Um olhar, o silêncio e pequeníssimos gestos em primeiro plano possuem extrema força de comunicação, e até mais contundência do que a própria fala, segundo o próprio diretor.

Os recursos narrativos do filme impelem o espectador ao caminho contrário do ideário naturalista, pois permitem a sua identificação com a personagem, mediada pela



consciência da situação adversa de Juan Villegas nesse cenário hegemônico do capitalismo, que acaba por imperar até na Terra do Fogo como é conhecida a Patagônia. O espectador acompanha proximamente os desencontros de Coco, e acaba por se satisfazer com a guinada que sua vida toma através do inesperado.

“Ouça, não quer levar um que temos aqui?”

Coco encontra Claudina, uma mulher muito bonita, loira, de olhos azuis, que teve o carro quebrado no meio do “nada”, numa estrada da Patagônia. Ele se propõe a guinchar o carro para poder soldar uma peça que se partiu, mas para isso tem de ir até o rancho da motorista em apuros. Resolvido o problema do carro, Villegas é convidado para um chá. “Está vendo isso? É feito aqui. Tudo caseiro” fala da mãe de Claudina à mesa. Villegas é convidado a pegar um pedaço do bolo, porém ao tomar a iniciativa de servir-se da mesa farta, a câmera dá um *close* em sua mão hesitando sobre os pedaços de bolo, como se estivesse desacostumado a ter de escolher algo frente à fartura de opções daquela mesa.

Durante o chá conversam sobre o pai de Claudina, francês já falecido, e seus empreendimentos durante a vida. A conversa remete aos feitos do francês, que era tido como um homem bastante ativo, versátil, sempre realizando projetos, como a façanha de ter trazido o gado Hereford pela primeira vez à Patagônia, assim como a caça aos javalis. Ficamos sabendo que além de cultivar frutas silvestres, era bom cozinheiro e, enfim, segundo a família, ele fazia de tudo, menos política. O último projeto era a construção do canil “Le Chien”, de dogues argentinos para exportação, que não chegou a levar a termo por ter falecido antes que o empreendimento tomasse corpo.

Tem-se aqui um momento significativo do filme que vai orientar esta nossa análise. Quando a câmera abre um plano de filmagem no interior da casa no momento do chá, podem-se observar características européias na decoração, como as janelas à francesa, móveis de madeira maciça ao estilo europeu, e o jogo de chá de porcelana inglesa. Temos também a fala da mãe de Claudina na qual é possível notar um certo tom de orgulho das realizações do falecido marido, sua versatilidade, a iniciativa na realização dos projetos. Podemos identificar a partir das características do rancho e da fala da personagem feminina, certos resquícios de uma tendência européia da cultura Argentina, sem faltar toques de uma elegância ao estilo do velho mundo, do tempo em



que o país vizinho tentava fazer jus à sua idéia de ter uma capital que poderia ser a “Paris da América do Sul”. Não é nada gratuita a descrição desta família que vive com os “restos” de uma cultura à francesa, mas que, como se pode observar pela atitude de Claudina, é um velho *status* que pouco ou nada vale nestes tempos de dinheiro curto.

O encontro de Villegas com Claudina deu-se em decorrência de sua ida à cidade com intuito de vender o carro de seu pai. No entanto, mesmo diante das necessidades financeiras, a mãe de Claudina é contrária a essa ideia, pois acha que aquele carro não tem de ser vendido daquela forma, mostrando que se apegava ainda aos antigos valores, à cultura das aparências, à altivez a todo custo. É ela mesma que indaga a Coco sobre a quantia a ser cobrada pelo conserto do carro, indicando certa restrição financeira, mas é ela também que não concorda com a venda do custoso veículo de luxo. Claudina, ao contrário da mãe, já está em dia com os novos tempos de vacas magras e busca por alternativas sem lamentar este passado que não existe mais.

A importância dessa cena do rancho para a nossa análise se dá por conta de que é aqui que temos a identificação da argumentação central do filme que, a nosso ver, observa uma certa permanência de um velho ideário, que acreditava ser a Argentina um país europeu na América do Sul, mas que hoje contrasta com as necessidades do presente, que impelem ao país a ir em busca de outros referenciais, sobretudo de uma inserção no bloco econômico sul americano, identificando novas potencialidades – tanto econômicas quanto culturais. Também ocorre aqui a reviravolta na condição de Juan Villegas, pois ele se depara com uma situação totalmente inusitada, que acaba dando um novo dinamismo à sua vida. O fato novo o colocará, e a nós também, diante de outros referenciais culturais e econômicos que, provavelmente, se acham em curso na Argentina de hoje, indicando que a nova geração já vislumbra outros horizontes mais condizentes (não necessariamente mais interessantes) com nova economia global na qual estamos todos inseridos.

Retornando a cena do rancho, vemos a mãe de Claudina dirigir-se a Villegas, indagando se ele não se interessaria em levar o primeiro cachorro que foi comprado pelo seu marido para formar o canil de dogues argentinos. Ao receber tal proposta, a câmera dá um *close* no rosto de Coco, mostrando todo o seu espanto diante da situação inusitada. E, mesmo tentando se esquivar dizendo ser difícil manter um cão, acaba cedendo e levando para casa o enorme cachorro, denominado Le Chien.



Quando Villegas afirma ser difícil manter um cão, ele remete à situação financeira e doméstica em que se encontra. Em vários momentos da narrativa, os personagens fazem referência aos “tempos difíceis”, de turbulência econômica e desemprego em alta. Em artigo que comenta a produção do cinema argentino, Tamara Falicov faz referência a esta crise econômica:

No final de 2001, a Argentina mergulhou em uma grande crise econômica e política. Uma rebelião irrompeu em 19 e 20 de dezembro, quando o governo de Fernando de La Rúa congelou as contas de poupança domésticas em uma tentativa de salvar os interesses bancários nacionais e internacionais no país (FALICOV, p. 148, 2007).

Ainda como observa o artigo de Tâmara Falicov, a crise exigiu dos argentinos uma adaptação aos novos tempos. Parece ser esse tipo de exigência que opõe Claudina à sua mãe e os velhos interesses do falecido marido – introdutor do gado de corte de raça puríssima e carne nobre, da caça aos javalis, do cultivo das frutas silvestres, da boa cozinha e desinteressado pela ação política. Em tempos atuais, o signo do luxo, como o carro de Claudina, pouco ou nada representam pois a urgência passa a ser a de inventar maneiras criativas para superar a pobreza ou o empobrecimento: “*Embora o país tenha sofrido terríveis golpes econômicos, esse foi um momento em que os cidadãos começaram a repensar o velho sistema e promover mudanças, para ajudar as pessoas a enfrentar o dia-a-dia*” (FALICOV, p. 149, 2007).

E, dentro destas perspectivas criativas, é interessante observar as mudanças que ocorrem na vida de Villegas depois que aceita levar Le Chien consigo. A sorte parece



começar a mudar quando, parado num posto de gasolina para abastecer, um produtor de lã pergunta sobre o cachorro e lhe propõe uma oportunidade de trabalho. Por conta do cão, o produtor convida Villegas a fazer a segurança do seu galpão de lã por uns dias. O local onde Villegas tem de ficar para fazer a guarda é fechado, com pouco conforto e sujo e, a despeito de se submeter a tais condições, em troca de 30 pesos, parece ser uma oportunidade de renda e também de desocupar a casa da filha. A oportunidade não vai muito longe, pois o trabalhador que ocupava aquela função reaparece e lamenta desesperadamente que já tenham preenchido aquela vaga, pois passa fome junto aos filhos. E, assim, Coco se recusa a ocupar o posto de trabalho do pobre desgraçado.

Mas, a situação de Villegas agora é outra: mais uma vez através de Le Chien, ele toma contato com um gerente de banco, que maravilhado com o belo animal, o encaminha a Walter Donado, especialista no treinamento e cuidado de cães para exposição.

Villegas parte ao encontro de Donado que ao conhecer o animal lhe garante: “Você tem ouro em pó!” É feita uma parceria entre Juan Villegas e Walter Donado que, além de preparar o cão para exposições, forneceria abrigo para Coco até que pudessem repartir os ganhos previstos com Le Chien, tido pelo treinador como promissor de alcançar muito sucesso em muito pouco tempo.

Walter Donado tinha razão em acreditar no potencial do cão, pois na primeira exposição em que concorrem, uma semana depois de chegar ao canil, o animal é classificado em terceiro lugar. O êxtase Juan Villegas ao receber a notificação da vitória é enorme. Parece ser o fim de um longo período de privações, pois já na saída da exposição de Bahía Blanca recebem a proposta de fazer Le Chien cruzar com uma cadela de mesma raça, pelo pagamento de 400 pesos. A expectativa de ambos frente a esse sucesso imediato do cachorro é bastante grande. No entanto, como reza a lógica do cinema crítico, a superação da miséria econômica que parece vir dos meios mais fáceis e da sorte, é mera ilusão. Ao contrário do que podiam esperar, Le Chien não cruza com a cadela, apenas a fareja e, numa situação constrangedora, demonstra total desinteresse pela bela fêmea.

Para o proprietário da fêmea reprodutora, essa situação é quase uma afronta, e ele despeja vários xingamentos sobre Villegas. Um dos questionamentos que ele faz a Coco é sobre quem iria custear os gastos com o animal até o próximo cio. E, mais uma vez, comentando o discurso deste criador enfurecido com o que entende ser um



prejuízo, a câmera dá um *close* em um relógio de parede, observando a perda de tempo tanto para Coco como para o empresário de cães. E, podemos dizer, esta cena reafirma aquilo que levantamos como hipótese no início do filme: os relógios corporificarem nesta narrativa o tempo do capital, a lógica do mercado que prega a busca incessante pelo lucro. A cachorra não é um animal de estimação, mas sim um investimento, prejudicado pela falta interesse do cão de Villegas.

A situação também se mostra frustrante para Coco e Donado. Este último ainda tenta levar o cachorro para um outro criador que possui vários exemplares de fêmeas da mesma raça de Le Chien, mas novamente obtém uma negativa do cachorro em atender as expectativas dos seus criadores. “Parece que vai ter um cão só para enfeite”, é a frase que este outro criador profere quando veem a negativa de Le Chien em se acasalar. Walter Donado fica desolado e, ainda, como último recurso, leva o cão para um veterinário que não oferece uma saída para o problema.

Após constatarem que Le Chien não possui libido necessária para cruzar e reproduzir-se, os ânimos refreiam e esfriam a relação de amizade – leia-se a parceria econômica – entre Donado e Villegas. Donado decide voltar para casa levando o cão, supostamente até que Villegas encontre casa e condições para sustentar a ambos. Coco retorna à sua situação instável sem ter concretizado nenhuma das melhorias que pareciam advir com a chegada do cachorro em sua vida. Depois de um tempo, aparentando visível sofrimento pela separação de Le Chien, Villegas decide ir atrás de Walter para reaver seu cachorro. Apesar de Coco se aproveitar das situações proporcionadas pelo animal e de tentar fazer render o seu potencial econômico, descobre-se apegado ao cão para além dos lucros materiais que este lhe pudesse trazer.

A situação se complica quando chega à casa de Donado e descobre que Le Chien não está mais ali. Segundo a mulher do proprietário do canil, Le Chien teria fugido. Villegas se mostra arrependido de ter deixado o cão nas mãos de Walter e sai pelos arredores em busca do cachorro. Depois de andar pela região, consegue encontrar pistas que o levam até uma fábrica de tijolos e lá encontra o cão em pleno acasalamento com uma cadela qualquer, isto é, uma vira-latas, sem raça e *pedigree*. A sorte por ter encontrado Le Chien parece dobrada para Villegas: além de reaver seu estimado cachorro, ele pode constatar o equívoco do diagnóstico sobre a falta de libido do animal.



Dessa forma, podemos associar a figura de Le Chien ao diagnóstico feito anteriormente na descrição e análise da cena que identificamos como chave para se perceber o conflito central do filme. Assim como Villegas representa este novo tempo argentino de procura por novas possibilidades, a recusa de Le Chien às cadelas de raça parece falar metaforicamente de uma crise dos valores tradicionais de “nobreza” e “distinção”, de uma certa cultura elitista. Le Chien é um “personagem” emblemático nesta narrativa: não se mostrou estimulado o suficiente para cruzar com reproduzir-se com as fêmeas de sua raça mas, no entanto, se mostra bastante entusiasmado para acasalar com uma vira-latas.

É interessante observar ainda que, na ocasião da primeira tentativa malograda de acasalamento, descobre-se, ao examinar os documentos do cachorro, que o seu nome é Bombón e não Le Chien, como o chamava Villegas. Le Chien era o nome do canil, tal como queria o criador francês. Então, diante desta evidência, o contratador frustrado com a performance do cachorro comenta jocosamente que este nome, Bombón, só poderia denominar um animal efeminado. No entanto, como vimos, o que Bombón recusa é fêmea de estirpe, o animal de canil e o cruzamento não espontâneo.

E a narrativa poderia, com sua perspectiva realista, estar dando relevo à história de Coco, cuja felicidade é evidente ao reencontrar o cachorro perdido e, mais ainda, desfazer o equívoco do mal diagnóstico veterinário. No entanto, há algo de metafórico neste desfecho, assim como no encontro de Villegas e a mãe de Claudina.

Retomando nossa idéia acerca da idealização de um padrão europeu de civilidade, que teria perpassado a cultura Argentina até meados do século passado,



poderíamos ver no desfecho da história de Villegas e Bombón uma sugestão de que é tempo da recusa – instintiva – dos padrões ditados pelo velho mundo. Se nossa análise pode concluir a metáfora, a narrativa parece sugerir que é hora de o país observar os recursos espontâneos em casa própria, assumir a cultura “autóctone” – feita de muitas mestiçagens – rompendo com o passado da cultura importada e distanciada da realidade popular. Só assim romper-se-ia com o passado em direção a um presente mais dinâmico e autêntico.

Partindo para as considerações finais, é importante notar o desfecho da narrativa que apresenta Villegas dando carona a um casal de namorados que desejam chegar a Buenos Aires em busca de trabalho. Antes da cena final, que mostra uma estrada, em um plano bastante aberto de câmera, com um horizonte indicando o futuro das personagens, ocorre uma conversa significativa entre Coco e a garota. Ao ser indagado sobre o que faz, se diz expositor de cães. O otimismo é bastante presente em sua fala e no seu semblante, indicando uma esperança de melhora em sua vida no futuro. Assim como o casal de namorados está indo em busca de trabalho numa grande cidade, ele também está se dirigindo a uma nova situação de vida, agora como expositor, e possível criador de cães. Coco está satisfeito com a companhia de Bombón, que agora está de volta ao seu lado, e cheio de confiança no futuro.

Abstract: The present article objects to analyze the film "*Bombon, el perro*" (Argentina, 2004), by Carlos Sorin. We part of the perspective that in a film narrative, we can find aspects of social thought that reveal us the time and the history of a country. In this work, particularly thinking about the issue of poverty in Latin America, according to film reading, we observe elements that suggest the existence of a clash between culture and cultural consumption of the old Argentina, and the today-country, clash marked by the critic to economical situation and the troubled history of this recent country.

Keywords: capitalism, crisis, Argentina, work and unemployment

REFERÊNCIAS:

Bibliografia

MARTINS, José de Souza. *Exclusão Social e a Nova Desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997.

MARX, Karl. *O Capital* – crítica da economia política. São Paulo: Difel, 1984.



Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FALICOV, Tâmara L. A Circulação Global e o Local do novo cinema argentino. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo - indústria, política e mercado*: América Latina. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

RODRIGUES, Ana Karla. "*Exílios*" e "*Bombón, el perro*": dois novos olhares sobre os filmes de estrada. Disponível em <http://www.cinequanon.art.br/ensaios_detalle.php?id=7> Acesso em 24 de novembro de 2009.

SORÍN, Carlos. *Notas del director Carlos Sorín*. Disponível em <<http://www.labutaca.net/films/26/bombon1.htm>> Acesso em 24 de Novembro de 2009.

Filmografia

El Perro (Argentina, 2004). Direção: Carlos Sorín. **Elenco**: Juan Villegas, Walter Donado.

Ensaio produzido a partir dos seminários sobre *Pobreza segundo o Cinema Latino Americano*, desenvolvido pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Cinema da FFC/UNESP – Marília, realizado no 1º. Semestre de 2009