



TRÂNSITOS E SUBJETIVIDADES LATINO-AMERICANAS NO CINEMA

**ORGANIZADO POR
EDUARDO DIAS FONSECA E
FÁBIO ALLAN MENDES RAMALHO**

EDUNILA

Eduardo Dias Fonseca e
Fábio Allan Mendes Ramalho
(Organizadores)

TRÂNSITOS E SUBJETIVIDADES LATINO-AMERICANAS NO CINEMA

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

2020

Catalogado na Publicação (CIP)

T772 Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema/ Eduardo Dias Fonseca (Org.); Fábio Allan Mendes Ramalho (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

189 p.: il.

ISBN: 978-65-86342-02-4

1. Cinema. 2. América Latina. 3. Cultura Latino-Americana. Sociedade Latino-Americana I. Fonseca, Eduardo Dias. II. Ramalho, Fábio Allan Mendes. II. Título.

CDU 791.43(7/8=6)

Catálogo na fonte: Bibliotecário Leonel Gandi dos Santos CRB 11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

EDUNILA – Editora Universitária
Av. Tancredo Neves, 6731 – Bloco 4
Caixa Postal 2044
Foz do Iguaçu – PR – Brasil
CEP 85867-970
Fones: +55 (45) 3529-2749 | 3529-2770 | 3529-2788
editora@unila.edu.br
www.unila.edu.br/editora

Editora associada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Gleisson Pereira de Brito *Reitor*
Luis Evelio Garcia Acevedo *Vice-reitor*

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador-geral*
Edson Carlos Thomas *Administrador*
Francieli Padilha B. Costa *Programadora visual*
Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*
Natalia de Almeida Velozo *Revisora de textos*
Nelson Figueira Sobrinho *Editor de publicações*
Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*

CONSELHO EDITORIAL

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador da Editora Universitária*
Natalia de Almeida Velozo *Representante da Coordenação Executiva*
Elaine Aparecida Lima *Representante dos técnico-
administrativos em educação da UNILA*
Yuli Andrea Ruiz Aguilar *Representante dos discentes da UNILA*
Ulises Bobadilla Guadalupe *Instituto Latino-Americano de Tecnologia,
Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*
Laura Márcia Luiza Ferreira *Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e
História (ILAACH – UNILA)*
Marcela Boroski *Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida
e da Natureza (ILACVN – UNILA)*
Debbie Guerra *Universidad Austral de Chile*
Norma Hilgert *Universidad Nacional de Misiones (Argentina)*
María Constantina Caputo *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*
Daniela Birman *Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp)*

EQUIPE EDITORIAL

Natalia de Almeida Velozo *Revisão de textos (português)*
Pedro Henrique Araújo Arantes [D A Matzkin] *Revisão de textos (português e espanhol)*
Francieli Padilha B. Costa *Projeto gráfico, capa e diagramação*
Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*

SUMÁRIO

5 APRESENTAÇÃO

10 PARTE I POLÍTICA E TEMPORALIDADES DA IMAGEM

- 11 1. História e memória em primeira pessoa
Por Pablo Piedras
- 45 2. El Nudo del Nosotros: la puesta en escena de la intersubjetividad en
El Etnógrafo, de Ulysses Rosell (Argentina, 2012)
Por Andrea Molfetta
-

57 PARTE II CINEASTAS, CULTURAS NACIONAIS E IMAGINÁRIOS

- 58 3. O passado já não é mais o que era: *No* (2012), de Pablo Larraín
Por Ignacio Del Valle Dávila
- 69 4. Carlos Hugo Christensen y la posibilidad de un cine “espectacular” en el Brasil
de las décadas de 1950 y 1960
Por Cecilia Gil Mariño
- 82 5. Poesia Cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane
Por Virginia Osorio Flôres
- 103 6. Imaginários raciais e de gênero no cinema brasileiro: articulações entre os
filmes *Orfeu* e *O Maior Amor do Mundo*, de Cacá Diegues
Por Ceiça Ferreira
-

122 PARTE III CRÍTICA DA NAÇÃO E DA COLONIALIDADE: ALTERIDADES, FRONTEIRAS E PAISAGENS

- 123 7. *María*: entre el campo literario y el cinematográfico
Por Maria Fernanda Arias Osorio
- 141 8. Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te Vamos a Llamar*
Hermano (1971), de Raúl Ruiz
Por Andrea Salazar Vega e Cristian Vargas Paillahueque
- 158 9. Fronteiras no cinema: deslocamentos territoriais, de gênero e cinematográficos
em filmes produzidos na Argentina e no Paraguai
Por Francieli Rebelatto
- 174 10. As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso
Por Ângela Prysthon

APRESENTAÇÃO

A partir da nossa atuação na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), uma universidade que tem como pilares de sustentação a integração regional, a interculturalidade e o bilinguismo, é que o projeto para publicar uma obra que tematiza nossos trânsitos pelos temas que são caros à nossa práxis foi tomando corpo. Em consonância com o projeto da UNILA, priorizamos trabalhos que manifestam um patente enfoque inter/transdisciplinar. São textos que aproximam os estudos fílmicos de campos tão diversos como estudos historiográficos, teoria e história da arte, estudos culturais, música, linguística, literatura, entre outros.

Preferimos evitar o agrupamento das contribuições aqui reunidas segundo recortes cronológicos e territoriais estritos. De fato, escolhemos não aproximar os trabalhos mediante o critério das cinematografias nacionais. Na maior parte das vezes, também, as próprias categorias da ficção e do documentário se interpenetram e dialogam. Tampouco recorreremos à separação, já bem estabelecida no campo, entre as pesquisas com ênfase em som e aquelas que se dedicam, sobretudo, ao registro imagético. Apostamos na multiplicação de pontos de conexão e interfaces de diálogo, de modo que capítulos como os de Virginia Osorio Flôres e de Andrea Salazar Vega e Cristian Vargas Paillahueque, nitidamente irmanados no seu interesse pelos registros musicais e sonoros das películas analisadas e nos sentidos e efeitos estéticos que suscitam, permanecem em seções separadas. Tais textos entram em outros arranjos conceituais e analíticos, ao mesmo tempo em que revelam linhas evidentes de diálogo que ajudam a prolongar as formas de conversação entre as distintas seções do livro.

Buscamos a proposição de marcos temporais peculiares, estabelecendo fios entre questões tradicionalmente relevantes para as culturas e sociedades latino-americanas e suas reverberações no presente. Atribuímos também uma especial ênfase à questão da colonialidade, no que ela tem de estruturante de regimes audiovisuais, bem como aos debates sobre as subjetividades que se colocam mediante algumas categorias políticas e culturais determinantes para o nosso tempo, tais como gênero e raça. Ficamos contentes em constatar que tais categorias não aparecem aqui como um segmento apartado, mas se misturando com outras variantes, um tipo de combinação que resulta em instigantes perguntas: como podemos indagar certos discursos nacionais/regionais a partir da negritude? Que lugar ocupam os estereótipos de gênero nos discursos canônicos que fundam um imaginário de nação? Como podemos pensar conjuntamente as fronteiras territoriais e as diferenças de gênero?

Os trânsitos, conforme nomeados no título da nossa publicação, são entendidos, portanto, em múltiplos sentidos: entre disciplinas, categorias, materialidades, territórios, temporalidades, cinematografias. Para o entramado das seções, preferimos optar pelo

agrupamento de problemas de ordem conceitual e metodológica que são enfrentados por esse grupo de pesquisadoras e pesquisadores aqui reunidos, e em cujos pressupostos encontramos os ecos de muitas das inquietações que vemos reiteradas no nosso cotidiano de trabalho e atuação no contexto da UNILA. São, no sentido pleno do termo, linhas de força dos debates latino-americanistas, que se encontram formuladas pela via do cinema, entendido aqui como fenômeno estético-político e também como campo de produção e circulação de sentidos, regimes de visibilidade, imaginários e modos de intervenção. É fundamental ressaltar que, apesar de tratarmos de questões que estão territorialmente ligadas ao sul latino-americano, entendemos que a amplitude da diversidade continental pode ser visualizada e tematizada nesta publicação.

Dentro do ponto de vista da nossa circularidade nos eventos acadêmicos, surge outra visão do trânsito a que nos referimos no título deste livro, que pode ser lida como literal, mas que abre para as possibilidades de acessar as questões aqui apresentadas, assim como uma noção de fluxo de pensamentos e ideias que coadunam com a nossa existência latino-americana. O que tentamos propor é, assim, um duplo movimento: estabelecer algumas linhas de força dos debates que temos vivenciado e testemunhado com entusiasmo e assombro, à medida que nos engajamos no exercício de pensar e fazer cinema numa universidade orientada por um projeto integracionista, mas, ao mesmo tempo, evitando a endogenia. Não queríamos uma coletânea de textos composta apenas pelo nosso corpo docente. Gostaríamos de publicizar algumas ideias e pesquisas que estão sendo desenvolvidas aqui, mas também convidar outras pessoas para uma aproximação; pessoas cujas falas ou escrituras nos atravessaram em algum momento e nas quais identificamos algumas das inquietações que são não apenas de docentes em seu exercício de ensino, pesquisa e extensão, mas também do corpo discente. Os estudantes e as estudantes nos desafiam cotidianamente a confrontar problemas que nem sempre havíamos enxergado com clareza ou sequer tínhamos como elementos norteadores ao início de cada ciclo de trabalho.

Nesse sentido, o livro é tanto um início de conversa quanto um dispositivo de reconhecimento. Ele se estabelece em torno de temas que nos são caros: a crítica da colonialidade, a questão de gênero e raça, os limiares das identidades e subjetividades, os pontos de tensão nos discursos nacionais e regionais, as dinâmicas de representação e o deslocamento do olhar e da escuta rumo às zonas marginalizadas, no que se refere tanto a marcadores socioeconômicos quanto políticos, subjetivos e afetivos.

Claro está, a essa altura, que outro dos traços característicos das produções aqui reunidas é esse esforço de mover-se constantemente da obra fílmica em direção ao seu contexto. Há uma atenção às persistências de questões culturais, sociais e políticas latino-americanas, sem descuidar das especificidades que constituem o fenômeno cinematográfico. Este movimento nos fez abrir para questões amplas que, sem sombra de dúvidas, serão percebidas nesta publicação. Uma ideia de América Latina unida e diversa é aquilo com que sempre nos deparamos nas nossas práxis.

Parte I – Política e Temporalidades da Imagem

Abrimos o livro com o texto “História e memória em primeira pessoa”, de Pablo Piedras. Trata-se de um dos capítulos que compõem o estudo do pesquisador argentino acerca do cinema documentário em primeira pessoa e que é aqui apresentado em tradução inédita para o português. Piedras toma como ponto de partida os vínculos entre o cinema documentário e a história, que decorrem não apenas do fato de que as produções cinematográficas não cessam de colocar em cena discursos sobre o mundo histórico, mas também porque os dois campos enfrentam o desafio de como representar e narrativizar uma ampla gama de experiências individuais e coletivas. O autor discute os modos pelos quais a crescente ênfase na subjetividade e nos relatos de memória vem colocar em crise e reconfigurar muitos dos pressupostos que tradicionalmente orientaram tanto a produção do cinema documentário quanto a disciplina histórica. A partir daí, Piedras desenvolve um rigoroso trabalho de elaboração teórica e analítica em torno dos procedimentos formais, estratégias discursivas e vozes que ganham proeminência na produção cinematográfica argentina das últimas décadas.

Autorreflexividade, a relação sujeito filmado e diretor e a consciência do realizador ante ao objeto são alguns dos questionamentos que Andrea Molfetta nos apresenta em seu capítulo “El Nudo del Nosotros: la puesta en escena de la intersubjetividad en *El Etnógrafo*, de Ulysses Rosell (Argentina, 2012)”. A partir das relações criadas com a comunidade Lapacho Mocho, a autora analisa o documentário de Rosell, com especial ênfase no lugar do cineasta como ator da história. O provocante capítulo de Molfetta nos traz ainda indagações do lugar do espectador como peça fundamental da escritura fílmica revelando na sua análise o filme como um espaço idealizado onde a convivência é possível.

Parte II – Cineastas, Culturas Nacionais e Imaginários

“O passado já não é mais o que era: *No* (2012), de Pablo Larraín” é o primeiro capítulo da segunda parte e traz como objeto central o filme dirigido pelo cineasta chileno. Ignacio Del Valle Dávila coloca o foco no questionamento de regimes de historicidade e usa um arcabouço relacionado ao trânsito de temas como memória, veracidade e os meios comunicacionais como mediação. O uso de imagens de arquivo é uma forte base para o autor tematizar a construção fílmica ficcional e sua relação com a potência histórica. A questão do imaginário que atravessa as culturas nacionais em épocas de telas globais é um dos momentos instigantes para se pensar o latino-americano na contemporaneidade.

O capítulo de Cecilia Gil Mariño, “Carlos Hugo Christensen y la posibilidad de un cine ‘espectacular’ en el Brasil de las décadas de 1950 y 1960”, tematiza a obra de Carlos Hugo Christensen pela sua natureza fronteiriça. No seu trabalho, a autora enfatiza o processo de desterritorialização do diretor e faz um estudo das formas em que ele se estabelece no campo cinematográfico brasileiro. Um caso de profundo interesse para se pensar uma historiografia em conjunto das duas nações, visto que em ambas o diretor é pouco tematizado. Mariño usa diversas estratégias para mapear e reconstruir as maneiras de inserção do diretor no campo no Brasil: ela entrevista profissionais que trabalharam com Christensen, revisita arquivos para dar conta da relação institucional entre países, mapeia a recepção crítica de algumas de suas obras e discorre sobre sua relação com produtores locais e internacionais.

Virginia Osorio Flôres, por sua vez, tem como objeto central as canções populares nos filmes de Júlio Bressane. Analisando três filmes, a saber: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2001), Flôres apresenta um minucioso processo analítico das relações entre as canções e a conformação geral dos textos fílmicos. O capítulo intitulado “Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane” aprofunda a questão da permanência do uso das canções ao longo da carreira de Bressane, ressaltando as distintas formas de uso deste elemento do espaço sonoro. A autora identifica o apreço do diretor pela cultura popular brasileira e a transformação da funcionalidade das canções populares passando de agressivas a poéticas. Neste capítulo, vemos o giro da predominância de análises das imagens em textos fílmicos para a profícua análise do espaço sonoro.


Encerrando esta seção, temos o capítulo de Ceiza Ferreira, “Imaginários raciais e de gênero no cinema brasileiro: articulações entre os filmes *Orfeu* e *O Maior Amor do Mundo*, de Cacá Diegues”, que foca na intersecção entre gênero e raça em dois textos fílmicos do diretor brasileiro, que a autora analisa sob a ótica das formas de representatividade da mulher negra. A relação entre os modelos de representação, corpo e sexualidade estão presentes na escritura, ressaltando o uso predominante de imagens pré-estabelecidas das mulheres negras. O cinema é apresentado como produto e produtor de imaginários jogando com um modo estabilizador de discursos.

Parte III – Crítica da Nação e da Colonialidade: Alteridades, Fronteiras e Paisagens

Em seu texto “*María: entre el campo literario y el cinematográfico*”, a pesquisadora María Fernanda Arias Osorio discute quatro distintos modos de aproximação, empreendidos pelo cinema, em torno de um dos romances fundacionais da literatura colombiana: *María*, de Jorge Isaacs. Mediante um trabalho que combina pesquisa documental e afiada apreciação crítica, Osorio discute uma série de adaptações cinematográficas produzidas em distintos momentos da história do cinema e da televisão na Colômbia. Tais filmes ocupam posições divergentes no que se refere aos embates que foram travados entre a legitimação do valor canônico da obra literária e a contestação de sua herança para a cultura colombiana. Em meio a essas disputas, ocupam lugar central as rearticulações de um projeto de nação que buscou conciliar, não sem conflitos, a consolidação de uma indústria nacional com o desejo de internacionalização; a aspiração à modernidade com a reafirmação de valores tradicionais e idílicos; a exploração das paisagens locais pela via do costumbrismo com o desejo de inserir-se nos interesses do mercado estrangeiro; e, ainda, a cristalização de papéis sexuais e de gênero com a crítica iconoclasta ao regime familiar patriarcal e à repressão da sexualidade.

Também interessados no cinema como campo de complexas negociações, Andrea Salazar Vega e Cristian Vargas Paillahueque, no capítulo “Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* (1971), de Raúl Ruiz”, dedicam-se a registros que investem nas imagens e vozes do povo mapuche, a fim de indagar os complexos jogos de representação levados a cabo pelo cinema chileno, no momento em que a obra em questão empreende o gesto de colocar em cena expressões culturais e formas de socialização





mapuche. O teor ambivalente do registro documental se encontra plasmado, especialmente no fato de que o filme é falado, quase que em sua totalidade, no idioma mapudungun. Tal aspecto converte a obra num rico arquivo visual e sonoro, fonte de documentação linguística e cultural. Em contrapartida, uma escuta cuidadosa mostra-se capaz de desnudar as assimetrias constitutivas das relações de representação agenciadas pelo filme de Ruiz. Para Vega e Paillahueque, uma crítica decolonial atenta ao não traduzido e ao sussurrado ajudaria a desvelar as estruturas coloniais que persistem numa economia da presença que regula os modos de apresentação da imagem e da fala desses sujeitos e suas culturas.

Por sua vez, em “Fronteiras no cinema: deslocamentos territoriais, de gênero e cinematográficos em filmes produzidos na Argentina e no Paraguai”, a pesquisadora Francieli Rebelatto se move em direção às margens dos Estados-nação para encontrar na fronteira uma categoria conceitual. Movida pela pergunta sobre as especificidades do fazer cinematográfico que se instaura nessas zonas limítrofes, a autora analisa dois longas-metragens: *Paulina* (2015), dirigido pelo argentino Santiago Mitre, e *Guarani* (2015), do paraguaio Luis Zorraquín. Nas duas obras, as presenças de corpos femininos que atravessam as paisagens transnacionais plasmadas no registro filmico apontam para uma insuficiência das estruturas patriarcais, dos marcos nacionais para pensar a cultura e das estratégias tradicionais de produção e circulação audiovisual. Com isso, a pesquisadora nos convida a lançar um olhar para as fronteiras que busque ir além dos estereótipos, a fim de apreendê-las como potências para a criação e para o pensamento.

Por fim, Ângela Prysthon encerra o livro com o ensaio “As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso”, uma discussão sobre a paisagem na filmografia do diretor argentino e, em especial, em seu mais recente longa-metragem *Jauja* (2014). Numa perspectiva que privilegia o cruzamento entre reflexão estética e a rica tradição da Teoria Crítica, Prysthon toma como ponto de partida a “fabulação topológica e cartográfica” que atravessa discursos – textuais, pictóricos, audiovisuais – sobre a América Latina, para então situar de que modo a obra do cineasta argentino rearticula uma série de estratégias discursivas e regimes de visualidade que compõem os imaginários coloniais. A autora discute a paisagem como “forma de compreender, processar e sentir o espaço” e, portanto, como via de acesso à realidade material. O investimento do desejo e do poder colonial sobre o espaço nos conduz a uma economia da visão que o organiza segundo estratégias de representação que atravessam as geografias latino-americanas, situando-as entre o mundo histórico e os universos sonhados.

Eduardo Dias Fonseca e Fábio Allan Mendes Ramalho

PARTE I

POLÍTICA E TEMPORALIDADES DA IMAGEM

1 - HISTÓRIA E MEMÓRIA EM PRIMEIRA PESSOA

Pablo Piedras

(Tradução de Eduardo Dias Fonseca e Fábio Allan Mendes Ramalho)¹



Discurso documental e historiografia

A adoção de sistemas explicativos do real, alternativos aos tradicionais, para abordar o passado histórico, constitui o marco principal de um conjunto de documentários contemporâneos em primeira pessoa. A passagem dos relatos que examinam a história a partir de esquemas totalizantes a relatos focalizados em micro-histórias, observável em diferentes áreas do conhecimento, encontra sua manifestação fílmica em documentários nos quais os discursos da memória² entram em tensão com as narrativas da história, na recuperação do passado e na construção de memórias coletivas. Estas obras ostentam uma renovada consciência da linguagem e do discurso como meios a partir dos quais se constitui o real, em contraposição a uma concepção do cinema documentário que confia na possibilidade de representar o mundo histórico sem fissuras epistêmicas.

O cinema documentário manteve, desde seu início, um estreito vínculo com a historiografia, uma vez que suas representações têm o intuito de postular algo sobre o território do real e do mundo histórico³. Esta relação com a esfera extrafílmica, que o constitui – retomando o conceito de Nichols (1997) – como discurso de sobriedade, adquire traços de cientificismo e de objetividade sempre que a mediação existente na representação de fatos e objetos do mundo histórico não se torna motivo de questionamento, reflexão e análise. Ademais, assim como a historiografia clássica, o documentário tradicional aborda os fatos históricos como se fossem preexistentes e autônomos em relação ao ato discursivo. A partir desta perspectiva, o documentarista, como o historiador, é o encarregado de descobrir, selecionar e organizar um material que precede o processo de criação audiovisual. Isto não significa que o documentarismo clássico sustentava uma ideia eminentemente mimética

1 Originalmente lançado em espanhol no livro PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

2 Refiro-me ao conjunto de discursos sobre o passado emitidos a partir de diferentes âmbitos sociais organizados em torno da experiência, que não se circunscrevem necessariamente à atividade da história como disciplina institucional. Ricoeur (1999, p. 41) demarca as formas em que a história, como disciplina, critica e, por sua vez, se apropria dos discursos da memória.

3 White (2010, p. 271) propõe o conceito de “historiofotia” (*historiophoty*) para definir “a representação da história e nosso pensamento sobre ela em imagens visuais e discurso fílmico”. White postula uma reflexão em que o problema da tradutibilidade da representação textual ou em imagens da história ocupa um lugar central. Mediante sua argumentação, o autor deslinda uma série de questões que são retomadas ao longo deste capítulo: o problema da referencialidade e da evidência no discurso literário e no audiovisual; e a disjunção, complementariedade ou redundância entre o texto e as imagens, entre outras.

da relação entre realidade e representação – a prerrogativa de entender o documentário como “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1993) indicava a atividade formativa do documentarista como autor –, mas subjaz a ele a noção de que existe uma realidade *a priori* suscetível de ser expressa na obra, ainda que seja mediante operações construtivas.

A historiografia presta atenção às questões que dizem respeito à confiabilidade das fontes com as quais se constrói a história, ao marco ideológico da corrente histórica abordada e à narrativa utilizada para expor os fatos relevados. A história, convertida em uma disciplina profissional desde princípios do século XIX, adquiriu características positivistas ao considerar a si mesma uma ciência. Para ela, como para outras ciências, a verdade consistia na correspondência entre os fatos, tais como objetivamente ocorreram, e suas narrativas⁴.

O documentário, por outro lado, durante o século XX, converteu-se num veículo privilegiado a que diversos cineastas e instituições recorrem para explicar o mundo, a história e as múltiplas circunstâncias que constituem a vida e o desenvolvimento dos homens e das sociedades nas quais eles se inscrevem e se relacionam⁵. Apesar de seu emparelhamento com os discursos de sobriedade, o *status* epistêmico do documentário esteve tensionado desde seu próprio nascimento, devido a suas dimensões artísticas e estéticas. Os rumos das vanguardas históricas e suas recorrentes incursões no âmbito da não ficção revelam, talvez, o limite ou a fronteira de um território discursivo em constante redefinição e transformação. Michael Renov (2010) explicita os pressupostos filosóficos e históricos em torno dos quais foram gestados estes debates:

O enfrentamento entre “verdade” e “beleza” é produto de um lamentável dualismo (ocidental) que responde à cisão entre ciência e arte, mente e corpo. Raymond Williams localiza o endurecimento da distinção arte/ciência no século XVIII, momento em que a *experiência* (“sentimento” e “vida interna”) começou a ser definida em oposição à *experimentação*. A explicação de Hans Richter para o desenvolvimento cinematográfico oferece uma ilustração dos efeitos deste suposto binarismo e sua contribuição para um tipo de documentário antiestético: “Tornou-se evidente que um fato não continuaria sendo um ‘fato’ se aparecesse sob uma luz excessivamente bonita. A ênfase mudava, pois uma imagem ‘bela’ não poderia ter sido normalmente obtida *exceto à custa de sua proximidade com a realidade*. Algo essencial tinha que ser suprimido para prover uma aparência bela” (RENOV, 2010).

As vicissitudes do cinema documentário a partir das décadas de sessenta e setenta situam no centro da cena a crise deste dualismo. A chamada “guinada linguística”, que se deu nos anos sessenta a partir do auge da semiótica, da psicanálise lacaniana e das novas escolas historiográficas, antropológicas e sociológicas inscritas no estruturalismo e no pós-estruturalismo, bem como a posterior “guinada subjetiva” dos discursos artísticos e das ciências sociais transformaram o campo artístico e cultural. O cinema documentário foi particularmente sensível a estes abalos, talvez por sua originária identidade, proveniente

4 Esta definição da historiografia está baseada nos conceitos de Iggers (2005). Não é preciso dizer que esta concepção positivista da história e da atividade historiográfica recebeu múltiplos questionamentos desde as teses de Benjamin (1982) até nossos dias, mas é funcional para refletir sobre os modos de representação do mundo histórico do documentário tradicional.

5 Cattaruzza (2003, p. 205) indica que nas últimas décadas do século XX é possível perceber um esvaecimento do papel do historiador como intelectual em relação à esfera pública na Argentina, função que começa a ser desempenhada por outros agentes da cultura letrada, como literatos, filósofos, jornalistas, professores, partidos políticos e – acrescento – cineastas.

da interseção entre arte e ciência. A reflexividade e a performatividade são os modos discursivos e representacionais que fazem eco às guinadas mencionadas⁶.

O processo de consciência linguística e de subjetivação nos discursos do cinema documentário altera o alinhamento constitutivo que o documentário tradicional mantinha com a ciência clássica da história, em sua oposição à literatura de ficção e aos usos da imaginação (GUYNN, 1990, p. 13). Sendo assim, existiria um parentesco entre os questionamentos aos modos de abordar o passado que os debates historiográficos postulam há três décadas e as formas em que os documentários, como representações audiovisuais do mundo histórico, organizam e narrativizam o passado.

Conforme sustenta Hayden White (1987), o problema com a narrativa histórica – e, acrescento, com a representação documental – é que, embora ela construa seus discursos com fatos e eventos validados, necessariamente requer a mediação da imaginação de um autor para organizá-los em um relato coerente. São justamente os elementos constitutivos da mediação – o sujeito ou instância que a produz e as operações estéticas – os materiais destacados da nova história e no modo de referir-se ao passado do documentário em primeira pessoa. Continuando com White (2010, p. 55. grifos do autor), se “a historiografia é – ou foi tradicionalmente pensada para ser – um projeto de *representação* por excelência, da qual a narração foi o principal instrumento *discursivo*”, algo similar poderia ser postulado a respeito da relação entre o cinema documentário e o mundo histórico. Para representar a história pública, um determinado tipo de narração (causal, unilinear, coerente, transparente) foi o princípio construtivo dominante do documentário argentino até fins da década de noventa. Quer fosse apelando para imagens de arquivo ou registradas diretamente, para testemunhos ou para a voz *over*, para cartelas explicativas ou para filmes domésticos, o passado se representou a partir da narração, mais que pela análise, o ensaio, a poética e outras formas do discurso. A aparição de filmes que adotam elementos dos modos de representação reflexivo e performativo colocou em crise o predomínio do narrativo – ou de certo tipo de narração – nas obras de não ficção argentinas dos últimos dez anos.

As tensões história-memória

Ao longo do século XX, o século em que se consolidou e desenvolveu a arte cinematográfica como espetáculo de massa, a história como disciplina se viu transformada pelo impacto de novas epistemologias. Estas deram lugar a narrativas que, anteriormente, não faziam parte dos procedimentos com os quais se construía o discurso histórico. Em um século marcado por duas guerras mundiais e um conjunto de catástrofes sociais, políticas, culturais e étnicas (o holocausto judeu, o genocídio armênio e, no caso latino-americano, as ditaduras militares dos anos sessenta e setenta), a narração da experiência e a consequente preeminência dos testemunhos se converteram em elementos imprescindíveis – embora

6 Este não é um processo linear, mas conta com mestiçagens, hibridações e persistências de outros modos de representação, ao passo que ambas as modalidades – a reflexiva e a performativa – já haviam tido seus primeiros desenvolvimentos na experiência das vanguardas dos anos vinte, com cineastas do calibre de Dziga Vertov, Jean Vigo e Hans Richter, entre outros. De fato, Bruzzi (2006, p. 226) sustenta que o modo performativo é *uma linha fundante* da tradição do documentário desde seus inícios, que foi relegada devido à institucionalização do cinema de não ficção.

problemáticos para certos campos do pensamento, como a ética, a filosofia e a epistemologia⁷ – para qualquer empresa historiográfica.

Quando a narração da experiência – a única forma de explicar eventos traumáticos dos quais não se conservaram arquivos, provas ou outras fontes documentais – ingressa no campo da disciplina histórica, é o sujeito que se reposiciona como fonte de conhecimento e de saber. Os relatos orais ou escritos mediante os quais os atores sociais transmitem suas experiências são atos de memória, na medida em que revisitam o passado frente a uma convocação que sempre provém do tempo presente. Halbwachs (2011), em seu já clássico estudo sobre a memória, aponta justamente a interseção entre o individual e o coletivo nos processos de memória. De acordo com o autor, o sujeito se encontra no eixo de confluência entre duas memórias, uma pessoal e autobiográfica, outra coletiva e histórica, com diferentes usos e funções: “a memória coletiva engloba as memórias individuais, mas não se confunde com ela [...]. [S]e se entende que conhecemos nossa memória pessoal a partir de dentro e a memória coletiva a partir de fora, haverá entre uma e outra um vivo contraste” (HALBWACHS, 2011, p. 100-101). Cabe mencionar que a concepção de “memória coletiva” de Halbwachs prosperou nos âmbitos acadêmicos por várias décadas, mas também recebeu críticas de sociólogos, historiadores e filósofos⁸.

A memória, embora seja um ato individual, em determinadas ocasiões se converte em uma atividade coletiva, posto que para recordar é necessária a colaboração dos *outros*. Não obstante, as relações entre história e memória seguem sendo um problema não solucionado, ainda que exista um consenso a respeito da persistente interpenetração entre ambas as esferas⁹.

Enzo Traverso sintetiza estas relações conflituosas ao observar que a história e a memória são duas esferas distintas com uma mesma preocupação: a elaboração do passado.

7 Sarlo (2005, p. 31), na esteira do pensamento benjaminiano, indica que há uma relação inextricável entre experiência e relato e que, portanto, “chamamos de experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que alguém não apenas padece, mas também transmite. Existe experiência quando a vítima se converte em testemunha”. No mesmo livro, a autora retoma alguns dos debates sobre a (im)possível narração da experiência, em uma linha que vai desde Walter Benjamin até Jacques Derrida, passando por Primo Levi, Paul de Man e Jean-Pierre Le Goff (SARLO, 2005, p. 27-58).

8 Entre eles, Assmann (2008) indicou precisamente que dentro do terreno da memória nem sempre é possível deslindar claramente as instâncias do individual e do coletivo. O autor reelabora as noções de Halbwachs e distingue a existência de duas memórias – a comunicativa e a cultural – com funções diferentes dentro da memória coletiva, em que se confundem o individual e o social. Ricoeur (2008, p. 161) entende que a debilidade da concepção de Halbwachs reside em seu embasamento na teoria sensualista da intuição sensível. Para o filósofo francês, a lembrança é sempre ativada a partir do presente, e tem uma dimensão pragmática e linguística, em contraposição ao presente da intuição sensível, sobre o qual se volta a argumentação de Halbwachs. De acordo com Ricoeur, a memória individual é, em certo sentido, um relato intransferível e a “história não pode pretender apoiar, corrigir, criticar e mesmo incluir a memória a não ser sob a forma da memória coletiva” (RICOEUR, 2008, p. 157).

9 De fato, Nora (1984), um dos primeiros a instaurar a questão da memória como parte da reflexão historiográfica, mantém a oposição entre história e memória. Para Nora, a memória por natureza é afetiva e emotiva, de características coletivas ainda que psicologicamente seja experimentada como um fenômeno individual; a história, por outro lado, é uma construção feita a partir de rastros, baseada em um discurso de ordem explicativa e argumentativa, de caráter fortemente crítico e intelectual. A partir de uma perspectiva mais recente, Rousso (2002) também assinala a existência de diferenças evidentes entre os discursos da história e da memória. Cabe dizer que ambos os historiadores mantêm atualmente sua posição a respeito deste assunto. Ver Corradini, 2006; Bétard, 2010.

A história é uma posta em relato, uma escritura do passado de acordo com as modalidades e as regras de um ofício – digamos, inclusive, com muitas aspas, de uma “ciência” – que constitui uma parte, um desenvolvimento da memória. Mas se a história nasce da memória, também dela se emancipa, a ponto de tornar a memória um de seus temas de investigação, como prova a história contemporânea (TRAVERSO, 2007, p. 72).

Em síntese, a história, diferentemente da memória, continua se definindo por seu caráter de disciplina e, neste ponto, conecta-se com certa tradição do cinema documentário.

Os desafios que a inscrição da subjetividade postula à ideia clássica de “cinema documentário” podem ser pensados em paralelo aos modos pelos quais os discursos da memória interpelam a história como disciplina. Dito de outro modo, as tensões entre história e memória perceptíveis na cultura contemporânea, em certo sentido convergem com a polaridade arte-ciência, constitutiva do cinema documentário, aludida anteriormente na citação de Renov (2010). O foco de interesse do documentário contemporâneo reside então em suas persistentes tentativas de romper este dualismo, sem por isso abrir mão de sua identidade, que se apoia em um vínculo *diferencial* com o real.

O avanço de uma “cultura da memória” (FELD; STITES MOR, 2009, p. 25) em diferentes áreas das ciências sociais e humanas é, então, outro dos aspectos que explicam a subjetivação no cinema documentário. Não obstante, a inscrição da primeira pessoa nos documentários que remetem (de forma transparente ou opaca) ao mundo histórico nem sempre implica a prática de um discurso subjetivo e memorialista que desmonte os modos de representação tradicionais da história. Portanto, no cinema documentário em primeira pessoa contemporâneo convivem certos modos de explicar o mundo histórico e organizar o passado, próprios do documentário da tradição, com novas formas que colocam em crise uma ideia reificante da história.

Os anos oitenta: o grande relato e a contra-história

La República Perdida e *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1983 e 1986) e *Juan, Como Si Nada Hubiera Sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) são filmes norteadores para compreender os modos de representar o mundo histórico durante a década de oitenta. Os dois primeiros são documentários de caráter institucional que têm sua origem em um projeto da União Cívica Radical para difundir um determinado olhar sobre a história argentina, meses antes das eleições democráticas e dois anos depois de Raúl Alfonsín ter chegado ao poder¹⁰. A obra de Echeverría é, por sua vez, uma produção independente, filmada em 16 mm, cuja postura questionadora não apenas se volta à ditadura militar que havia terminado, como também às políticas públicas do governo radical e aos vestígios do sistema repressivo na sociedade da época. As marcadas diferenças de signo político e ideológico entre ambos os documentários se acentuam também na indicação dos responsáveis pelo golpe. No filme de Echeverría, o foco é colocado não apenas no poder militar, mas também nas cumplicidades das camadas médias e altas da sociedade civil, assim como no papel dos partidos políticos.

10 Para mais informações sobre o filme e uma análise comparada com outros documentários institucionais do período, ver Casale (2011). Também Ana Laura Lusnich e Clara Kriger abordam os modos de representar a história recente, e não tão recente, em uma série de filmes ficcionais e documentários do período 1983-1993 (1994, p. 83-103).

À massividade inédita de espectadores que *La República Perdida*¹¹ obteve, contrapõe-se a quase invisibilidade de *Juan...*, convertida em senha dos poucos que a puderam ver em cineclubes e circuitos alternativos¹². As diferenças também são apreciáveis em seus modos de representação. Enquanto o filme de Miguel Pérez adota o formato de um documentário de montagem expositiva¹³, articulado quase integralmente por imagens de arquivo e por uma voz *over* omniexplicativa, a obra de Echeverría se antecipa consideravelmente ao seu tempo: por meio do estilo reflexivo a partir do qual dá conta do seu processo de investigação, da performatividade constante do jornalista (Esteban Buch), que leva adiante a investigação, e do uso das entrevistas como ferramenta privilegiada para desvelar e denunciar a trama terrorista responsável pelo sequestro e desaparecimento do estudante Juan Herman.

Do ponto de vista historiográfico, ambos os filmes confiam que é possível acessar o passado a partir da investigação histórica e da aproximação ao real, seja trabalhando com material de arquivo, com testemunhos ou com recursos que pertencem à retórica do direto. Possuem, então, uma predisposição positiva no que se refere às respostas que a abordagem do referente histórico/social/político pode oferecer ao presente. Igualmente, estas obras partilham uma noção de tempo unilinear, amparada na organização narrativa causal dos fatos, adotando perspectivas de análise que abarcam desde o estritamente político até o sociológico. Em síntese, ambos os filmes aderem a uma concepção historiográfica moderna aberta aos aportes das ciências sociais, mas com a convicção da existência de um passado dotado de continuidade e direcionalidade que é factível dilucidar¹⁴. Seja por meio de um marco ideológico sustentado pela crença na democracia e no republicanismo (*La República Perdida* e *La República Perdida II*) ou na reivindicação da militância e dos ideais da esquerda nos anos setenta (*Juan, Como Si Nada Hubiera Sucedido*)¹⁵, estes filmes constroem suas proposições sobre o mundo e a história a partir de um discurso da certeza.

11 Margulis (2007) observa, retomando um dado de Octavio Getino, que ao menos um milhão de espectadores consumiram a obra em salas cinematográficas. Não obstante, a autora também indica um fato mais relevante que sustenta o caráter institucional deste documentário: “*La República Perdida* foi consumida culturalmente como um documento de educação cívica: é exibido de maneira recorrente em espaços escolares e se recomenda sua contemplação em âmbitos universitários” (MARGULIS, 2007, p. 1-2, tradução livre). Margulis argumenta que o filme se converteu num reservatório de imagens ao qual recorreram habitualmente os noticiários e outros produtos televisivos para extrair material de arquivo. Neste sentido, *La República Perdida* teria alcançado um papel de mediação “no que se refere à construção de nossa memória histórica” (MARGULIS, 2007, tradução livre).

12 Este filme voltou à evidência durante a última década a partir de sucessivas projeções em diversos espaços de exibição e de sua difusão na Televisão Pública.

13 Seria possível caracterizar apenas parcialmente o documentário de Miguel Pérez – montador por profissão – como um filme de montagem ou *compilation film*, dado que o modo autoritativo da voz *over* sublinha o caráter ilustrativo com a finalidade de legitimação factual que o arquivo ocupa. Nos filmes de montagem, conforme assinala Weinrichter (2004, p. 77), “o arquivo se usa menos para legitimar [...] que para produzir um efeito persuasivo ou retórico”. Do mesmo modo, também é necessário ter em conta que em *La República Perdida II* são incluídas algumas entrevistas. Para um estudo profundo das variantes expressivas contemporâneas do filme de montagem, ver Weinrichter (2005; 2009).

14 De acordo com o historiador Georg G. Iggers, as tendências historiográficas modernas que se consolidaram até meados do século XX transformaram a narração histórica do século XIX orientada aos fatos, adotando metodologias e enfoques oriundos das ciências sociais. De acordo com o autor, ainda que se tenha passado de uma metodologia quantitativa para uma qualitativa (utilizada desde a escola dos Annales até a linha marxista), mantiveram-se quase intactas duas noções: por um lado, que a história lida com objetos reais com os quais as formulações dos historiadores devem coincidir; e, por outro, uma concepção unilinear do tempo, para a qual existe continuidade e direção na história (IGGERS, 2005, p. 3-4).

15 As diferentes perspectivas políticas e ideológicas destes documentários não se esgotam nesta descrição. Enquanto *La República...* estabelece uma versão da história oficial fundada em um ideal ou valor como a democracia, *Juan...* apresenta uma contra-história na qual não se questiona a democracia como valor, mas sim o seu funcionamento vigente. Agradeço a Lior Zylberman suas indicações sobre estas contraposições e suas recomendações bibliográficas para este capítulo.

Existe, porém, uma diferença singular que terá implicações decisivas no documentário das décadas seguintes. Enquanto *La República Perdida* promove, em suas duas partes, um grande painel da história argentina, efetuando um recorte temporal de quase sessenta anos e construindo discursos que se remetem uma e outra vez à república como uma totalidade¹⁶, *Juan...* dedica sua atenção à história de *um* desaparecido (Juan Herman) e ao acionamento do terrorismo de Estado em *uma* cidade (Bariloche). Embora sua linha argumentativa tenda constantemente a analisar o caso como exemplo de um evento particular que remete a uma situação geral, a eleição de um sujeito do qual se sublinha uma série de traços que dizem respeito exclusivamente à sua personalidade é um índice da mudança de paradigma que terá lugar após os anos noventa.

Os anos noventa: testemunho, militância e subjetividade

Montoneros, una Historia (Andrés Di Tella, 1994) e *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1995) são narrados a partir de um prisma pessoal e de uma épica coletiva, respectivamente. Ambos os filmes marcam uma quebra no cinema documentário da década de noventa¹⁷, por se tratar de obras pioneiras na revisão dos anos setenta a partir do ponto de vista geracional, político e ideológico da militância, em particular da organização político-militar mais importante que operou durante aquela época: Montoneros. Os documentários de Di Tella e Blaustein investem seu relato sobre o passado recente estruturando suas narrações a partir dos testemunhos orais de uma série de militantes. Daí sua singularidade. A hierarquia das entrevistas e da história oral para a reconstrução de uma memória coletiva está em sintonia com um processo de revalorização dos testemunhos em diversas disciplinas das ciências sociais e humanas na Argentina (WIEVIORKA, 2007), que, iniciado nos anos oitenta, estende-se até nossos dias, mas que se cristalizou em fins dos anos noventa com o livro *La Voluntad* (ANGUITA; CAPARRÓS, 1997-1998)¹⁸. O surgimento destas narrativas testemunhais em meados dos noventa pode ser tomado como uma reação cultural dos setores mais reprimidos pelo terrorismo de Estado diante das últimas inflexões das políticas estatais de direitos humanos: Lei do Ponto Final (1986), Lei de Obediência Devida (1987) e decretos de indulto (1989 e 1990)¹⁹.

16 Aguilar (2007, p. 19) caracteriza a explicação da história do filme como teleológica, dado que as diferentes etapas do passado se mostram como balizamentos que inevitavelmente desembocam no presente da obra e o justificam.

17 Um terceiro documentário que dialoga com os filmes de Di Tella e Blaustein é *Argenmex, 20 años. La Historia Ésta* (Jorge Denti, 1996). Embora se trate de uma produção mexicana, é dirigida por um cineasta argentino e suas testemunhas são precisamente os filhos de militantes desaparecidos ou exilados. A obra de Denti exhibe em vários aspectos as características do documentário dos anos noventa, com uma estrutura em mosaico de testemunhos, montada de acordo com certos tópicos ou temas. Entre as testemunhas se encontram Natalia Bruschtein e María Inés Roqué, realizadoras de filmes sobre seus respectivos países alguns anos mais tarde, o que anuncia certa “transferência geracional” nos discursos sobre a ditadura e o terrorismo de Estado.

18 Beatriz Sarlo promove uma análise dos paradigmas teóricos que sustentam a guinada subjetiva e a revalorização contemporânea do testemunho. A autora efetua um forte questionamento aos testemunhos como única fonte da história, solicitando o cruzamento com outras fontes e documentos, ainda que não critique os testemunhos como instrumento jurídico (SARLO, 2005, p. 24-25). Alguns historiadores e sociólogos reagiram de maneira enérgica diante da postura de Sarlo, sustentando, por exemplo, que “as ricas fontes que Sarlo reivindica estão ausentes em épocas de ditadura e quem pretende realizar uma mínima aproximação a esses dias, dificilmente pode fazê-lo sem recorrer ao entrecruzamento de dados que surge do testemunho dos protagonistas” (BASABE; SADI, 2008, p. 107).

19 As duas primeiras leis foram promulgadas durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) e os decretos de indulto pelo governo de Carlos Menem (1989-1999).

Desde a primeira sequência, o documentário de Blaustein explicita seu posicionamento político, ideológico e militante, com uma inscrição no plano que indica: “A recuperação de nossa história não poderia ser desapaixonada nem imparcial”. Seguidamente, uma montagem de imagens e sons de Eva Duarte e Juan Perón funciona como prólogo do primeiro testemunho, centrado no relato dos anos iniciais da resistência peronista. Ao longo de sua duração, o documentário replica narrativamente a estrutura inicial, colocando na sequência diacrônica os diversos testemunhos que vão tomando o relevo da história ali onde o anterior encontrou seu fim²⁰. É um relato unilinear, sem fissuras, que avança cronologicamente até a culminação do filme, no qual as imagens de arquivo se articulam com os testemunhos de forma ilustrativa. A palavra das testemunhas configura um grande entramado narrativo, sem excessivas fissuras nem questionamentos. Cabe lembrar que vários dos entrevistados são homens e mulheres de relativa notoriedade pública (Envar “El Kadri”, Andrés Framini, Aníbal Jozami e Juan Manuel Abal Medina), razão pela qual seus relatos estão carregados de um alto nível de autoridade no que se refere às proposições que constroem sobre o passado. A estrutura homogênea e a visão monolítica da história de Montoneros, impulsionada pelo documentário de David Blaustein, será objeto de um número significativo de questionamentos políticos e ideológicos no marco da sua estreia²¹, e de ordem estético-epistêmica – também política – nos últimos anos²².

Certos questionamentos que são feitos a este filme, a partir dos estudos sobre cinema, converteram-no em um autêntico antimodelo do cinema político, posição com a qual não coincido. Algumas das críticas se baseiam em um paradigma estético-político de representação instaurado desde o novo século, em relação ao qual o documentário de Blaustein seria dissonante. Em uma época na qual as duas partes de *La República Perdida* tinham se constituído como a representação audiovisual documental canônica do passado recente, na qual se produziam filmes profundamente adversos em relação à militância peronista dos anos setenta, como *Permiso para Pensar* (Eduardo Meilij, 1989), e diante da aparição prévia do crítico documentário de Di Tella sobre a agrupação Montoneros, talvez seja excessivo pedir a *Cazadores de Utopías* – um filme explicitamente dedicado a reivindicar a um setor da militância de Montoneros – que seja autocrítico e audaciosamente reflexivo. Sua interpretação da história é politicamente intencionada, e transpõe ao campo audiovisual um relato sobre os anos setenta que, como bem indica Aguilar (2007, p. 22), já estava traçado nos documentos da própria organização.

20 Refiro-me à estrutura geral do filme, observando-se algumas superposições nos segmentos narrativos durante os momentos em que o realizador deseja enfatizar uma situação em particular.

21 O debate começou no diário *Página/12* com duas notas publicadas por Gabriela Cerruti e Miguel Bonasso sob o título “A Memória, os Montoneros e o Futuro”, no dia 7 de abril de 1996, duas semanas depois da estreia do filme. Alguns dias mais tarde, outros intelectuais, jornalistas e cineastas se somaram à discussão. Um fragmento da nota de Cerruti expressa com clareza o caráter das críticas que foram feitas ao filme: “Toda uma proeza: um filme de mais de duas horas sobre a história dos Montoneros sem nomear uma única vez a Mario Eduardo Firmenich, nem a Rodolfo Galimberti, nem a Roberto Perdía ou Fernando Vaca Narvaja”. Cabe esclarecer que Cerruti, talvez para dotar de maior impacto seu argumento, também “esquece” que Rodolfo Galimberti é sim nomeado e, além do mais, mostrado pelo filme em um ato no estádio do Atlanta. Isto se deve a que grande parte das testemunhas pertenciam à Coluna Norte de Montoneros e Galimberti era o chefe dela.

22 Aguilar (2007, p. 17-32) indica as deficiências do modelo de representação escolhido por Blaustein para construir um documentário que seja politicamente complexo e dialético em suas formas de traçar as relações entre passado e presente. Molfetta (2011, p. 531) também assinala a composição de um dispositivo narrativo clássico que veicula um relato sem fissuras nem questionamentos, composto por simplificações e omissões. Verzero (2009, p. 185) assevera que “a operação realizada em *Cazadores de Utopías* consiste em apelar ao mandato do líder do movimento [Perón] como lastro de autoridade para justificar a violência revolucionária dos anos setenta como resposta à violência de Estado”.

Talvez seja mais produtivo pensar que a obra de Blaustein, assim como outros filmes deste período, não representa o modelo de documentário a que se opõem outros contemporâneos como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) ou *M* (Nicolás Prividera, 2006), mas é a condição de possibilidade do tipo de narrativa que estes adotam. Abonando esta proposta, Alejandra Almirón (informação verbal)²³ indica que, para além de não concordar com a perspectiva política do filme de Blaustein, ele foi uma fonte de inspiração altamente mobilizadora. María Inés Roqué (informação verbal)²⁴ indica justamente que ela pode prescindir de certa cronologia histórica sobre a época, porque essa função já tinha sido cumprida audiovisualmente por *Cazadores de Utopías*. Nicolás Prividera (informação verbal)²⁵ também expressa seu interesse por este filme na instância de pré-produção de *M*. Ademais, David Blaustein foi o produtor associado do filme de Roqué, o produtor executivo de *(h) Historias Cotidianas* (Andrés Habegger, 2000) e colaborou com a produção de *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004)²⁶.

A aparição deste documentário supriu uma falta importante no mundo da não ficção argentina, referida à memória audiovisual-testemunhal da agrupação político-militar de maior peso durante a década de setenta, praticada por seus protagonistas. Embora se trate de um relato sobre a experiência da militância que tende a monumentalizar antes de a questionar e problematizar o passado, *Cazadores de Utopías* foi um filme necessário, em extrema sintonia com as condições políticas e sociais do seu tempo, convertido em objeto de discussão e crítica, ao que vão se referir – geralmente para confrontá-la – muitos dos documentários posteriores sobre a militância²⁷.

A obra de Di Tella²⁸, embora conte com o testemunho de certos ex-militantes e simpatizantes de Montoneros de notoriedade pública (Roberto Perdía, Graciela Daleo, Jorge Falcone, Sylvina Walger e Roberto Baschetti), coloca o eixo de seu relato na experiência pessoal de Ana Testa²⁹. O ponto de vista do documentário, sua perspectiva ideológica e seu olhar sobre o passado estão claramente filtrados pelo cristal de sua subjetividade. Neste caso, porém, a protagonista não é um sujeito estável e seguro de suas ações durante aqueles anos. Pelo contrário, é um indivíduo hesitante, com dúvidas. Em seu discurso, os questionamentos acerca da agrupação e do seu devir pessoal são constantes. Seria possível

23 Entrevista concedida por ALMIRÓN, Alejandra. Entrevista I [nov. 2010] Entrevistador: Pablo Piedras, 2010, arquivo WAV (92 min.).

24 Entrevista concedida por ROQUÉ, María Inés. Entrevista I [jan. 2011]. Entrevistador: Pablo Piedras, 2011, arquivo WAV (105 min.).

25 Entrevista concedida por PRIVIDERA, Nicolás. Entrevista I [jan. 2011]. Entrevistador: Pablo Piedras, 2011, arquivo WAV (125 min.).

26 Adicionalmente, Blaustein havia produzido na década de oitenta o filme *Malvinas, Historia de Traiciones* (Jorge Denti, 1984). No livro *No Dejes que te la Cuenten* (1997), de Ernesto Jauretche (co-roteirista de *Cazadores de Utopías*...) narra-se a gênese de *Cazadores de Utopías*.

27 A investigadora Sonderéguer (2001) reconstrói a prolífica recepção que o filme de Blaustein obteve no campo cultural argentino, colocando a obra no contexto de um amplo grupo de relatos sobre o passado recente, surgidos ao longo da década de noventa, que colaboraram para impulsionar modificações nas políticas da memória.

28 *Montoneros, una Historia* começa a ser produzido no final de 1992 e é projetado pela primeira vez em 1994. Neste sentido, de acordo com as palavras do realizador, a obra de David Blaustein se inspira em e é uma resposta a este filme (ver Di Tella em PIEDRAS; ZYLBERMAN, 2011).

29 Militante de Montoneros, sequestrada e torturada na ESMA (Escola de Mecânica da Armada), mais tarde liberada. Seu companheiro foi desaparecido* no ano de 1979.

* [N.T. Optamos por manter esta forma, pois entendemos que existe uma implicação política no uso da voz passiva pelo autor].

sustentar que, nesse aspecto, o relato da protagonista tende à despolitização, dado que, ao observar a história coletiva através do cristal da subjetividade, converte-a em parte de seu destino individual. Neste ponto, os filmes de Di Tella e de Echeverría são radicalmente opostos, já que a obra do segundo representa a história pessoal de Juan Herman como expoente de um coletivo político.

Em *Montoneros...*, a retórica da protagonista catalisa e ressignifica os demais testemunhos (mais uniformes na argumentação), conformando um discurso mais interrogativo que persuasivo. Ana é um sujeito fraturado pela história e o documentário de Di Tella se encarrega de transmitir esta cisão. A extensão e a profundidade que o relato da experiência de Ana adquire permitem pensar seu discurso a partir da categoria de “memória”, uma vez que se ajusta à caracterização que Traverso (2007, p. 73) faz deste tipo de narrativas: “a memória é qualitativa, singular, pouco cuidadosa das comparações, da contextualização, das generalizações, não tem necessidade de provas para quem a transporta [...]. Por seu caráter subjetivo, jamais está fixada”.

O trabalho cinematográfico com o material de arquivo também se distingue do emprego primordialmente ilustrativo que dele se faz em *Cazadores de Utopías*. Em sua maior parte como fragmentos audiovisuais extraídos da televisão da época, o material de arquivo funciona como contraponto ao discurso da militância, dando conta da perspectiva hegemônica que os meios de comunicação, aliados ou cúmplices do governo de fato, tentaram persistentemente impor ao corpo social, mas também sugerindo quão desconectadas da realidade estavam certas leituras feitas pelos militantes de base e, sobretudo, pela cúpula da organização Montoneros.

Por último, em ambos os documentários existe um engajamento autoral diferente. David Blaustein esteve pessoalmente envolvido na história que narra, ao passo que Andrés Di Tella não teve participação política ativa durante o período. Esta diferença explica parcialmente a distância e a perspectiva de cada obra em relação ao passado.

Apesar das divergências contundentes entre estes dois filmes, a concepção historiográfica que subjaz a ambos não se modificou substancialmente, em sua matriz epistêmica, em relação aos filmes dos anos oitenta. Existe uma continuidade na organização narrativa causal: a forma como Blaustein e Di Tella concatenam uma série de fatos e experiências implica a mesma fé na capacidade que teria o documentário para dizer, seja de modo crítico, interrogativo ou assertivo, algo confiável acerca do referente histórico. O relato de uma experiência mais dispersa e vacilante no filme de Di Tella não deixa de se validar em uma trama que maneja seus materiais a partir de uma intriga dramática devedora da narração clássica.

Não obstante, como acontecia com o filme de Carlos Echeverría, *Montoneros, una Historia* também postula rupturas no modo de representar o passado. Sua ênfase em uma micro-história (insinuada desde o título) é uma marca distintiva que será retomada pelo documentário contemporâneo em primeira pessoa. Embora não haja coincidência entre a primeira pessoa da protagonista e o sujeito da enunciação, a acentuada focalização do filme no ponto de vista subjetivo de Ana Testa coloca em crise o sistema explicativo da obra como olhar totalizante, com suas proposições sobre o mundo histórico manifestando um *status* mais hesitante, parcial e inconclusivo.

Os quatro documentários analisados, para além de suas visões políticas e ideológicas divergentes e suas variantes narrativas, encontram um denominador comum no impulso

para reconstruir um passado compartilhado. Na tensão entre história e memória, tendem a inclinar-se ao primeiro termo. Embora as narrativas da memória encontrem uma expressão loquaz na intervenção dos testemunhos nos filmes de Di Tella e Blaustein, articulam-se em estruturas de relato orgânicas, regidas pela organização do discurso da história. De fato, tanto *Montoneros...* (em seu título) como *Cazadores...* (em sua epígrafe) fazem referência à história por sobre a memória, uma equação que inverterá seus termos em alguns documentários da década seguinte.

Reflexividade e subjetividade no novo século

Um conjunto de filmes surgidos desde o ano 2000 expressa uma mudança de paradigma epistêmico nos sistemas explicativos do documentário, no que se refere ao mundo histórico. Esta mudança assenta-se na reflexão sobre os elementos formais e os modos de organizar o discurso e na acentuada presença da performatividade como instância mediadora entre o texto fílmico e o referente. No seio da produção documental parece manifestar-se certo esgotamento dos relatos totalizantes sobre o passado histórico, reforçando-se paralelamente à dimensão da experiência subjetiva de seus protagonistas.

Retomando os conceitos de Renov (2010), se no documentário anterior predominavam as funções de registro, preservação e persuasão, o novo documentário recorrerá reiteradamente a estratégias analíticas ou interrogativas e, sobretudo, a procedimentos expressivos. Em relação à historiografia, esta nova tendência revela vasos comunicantes com as concepções da micro-história, o que significa uma crise na continuidade dos grandes relatos. De acordo com White (1987, p. 20), a micro-história outorga uma ênfase renovada às relações entre historiografia e narrativa, e aspira a colocar em dúvida “a distinção entre os elementos do relato e da trama no discurso histórico”. Nichols (2006, p. 216) também aponta as afinidades existentes entre o documentário performativo e os novos instrumentos de indagação histórica vinculados ao formalismo e ao contextualismo. Ambos os métodos se interessam menos pelas generalizações do que por indagar as características únicas dos acontecimentos e sua relação com contextos precisos.

A indagação sobre a linguagem fílmica e a construção da representação documental são impulsionadas por vozes que se identificam – por interposição de índices textuais e extratextuais e devido ao pacto comunicativo que se estabelece entre a obra e o espectador – com o diretor do filme, seja porque este expõe seu próprio corpo diante da câmera, seja porque dispõe de outros elementos discursivos, como a voz em *off*, os intertítulos ou o uso de grafismo para intervir nas imagens. Os documentários que destacam e visibilizam a subjetividade do responsável pela enunciação, além de refletir sobre os modos de representação, têm como eixo a explicitação de quem é o que enuncia e de que lugar o faz. Weinrichter (2004, p. 50) indica que a irrupção do sujeito coloca em uma segunda instância o problema da objetividade ou veracidade do discurso em relação ao seu referente real e atribui maior relevância ao ato da comunicação.

Apesar do que foi dito, as expressões do *eu* do cineasta no documentário argentino contemporâneo nem sempre modificam os modos assertivos em que este explica o mundo histórico, tratando-se, em alguns casos, de vozes que, embora estejam encarnadas em um sujeito que enuncia em primeira pessoa, constroem proposições tão definitivas e conclu-

sivas sobre o profilmico quanto as do documentário expositivo tradicional. Seria possível sustentar que a recorrente aparição da voz *off* em primeira pessoa, por vezes, toma o relevo da tão temida “voz de Deus” do documentário institucional, convertendo-se em um recurso narrativo tão convencional e artificial quanto aquele. Ortega (2005, p. 203-204) indica que, “diante das modulações da subjetividade e da experiência privada e íntima nos cinemas experimentais e de vanguarda, o documentário que mantém uma vocação de falar sobre o mundo social domestica a subjetividade para convertê-la em instrumento de conhecimento e representação compartilhados”.

A primeira tendência que identifico na indagação sobre o passado pessoal e coletivo dos documentários em primeira pessoa é a *história orgânica*. Implica uma continuidade com os modos mais clássicos de organizar e representar o passado. Para estes documentários, os fatos históricos são suscetíveis de serem expressos com veracidade, e a cronologia resulta num modo plausível e verista de recompô-los. Aqui, a narração adquire um peso fundamental entre outras formas discursivas. Estruturada geralmente a partir de uma lógica causal, a voz do narrador em primeira pessoa constrói proposições assertivas sobre os fatos que descreve. Plantinga (1997) concebe este tipo de enunciações como *vozes formais* e formula uma taxonomia de vozes discursivas seguindo o modelo de Bordwell (1996) para o cinema de ficção, que se caracteriza por atravessar gêneros, movimentos, escolas e cinemas nacionais, e por se basear em convenções estilísticas e estruturas narrativas. Plantinga propõe um esquema tripartite de vozes de caráter trans-histórico para pensar os discursos do cinema de não ficção. Estas vozes, apenas em ocasiões particulares, aparecem de forma exclusiva e adquirem dominância, alternativamente, de acordo com as necessidades dos documentários em que se plasmam. A tipologia se baseia “no grau de autoridade narrativa assumido pelo filme (nos casos das vozes formal e aberta), e na ausência de autoridade a favor de uma preocupação estética mais ampla no caso da voz poética” (PLANTINGA, 1997, p. 106). A primeira, a *voz formal*, se define por três características: *a*) se reserva um alto grau de autoridade epistêmica para explicar o mundo ao espectador; *b*) tem marcas estéticas e estilísticas clássicas, já que respeita certo cânone de harmonia, unidade e moderação; *c*) mantém afinidades com as narrativas clássicas de ficção, dado que postula uma série de perguntas ao início do relato que serão respondidas quando este finalize (PLANTINGA, 1997).

Por outro lado, em tais documentários a relação entre autor e personagem é tão complexa e trabalhada quanto em uma obra de ficção, gerando uma interação entre um *eu* que se outorga à narração e outro, o personagem que leva adiante a investigação ou pesquisa. O que distingue este personagem de um personagem de ficção não é sua dependência dos desígnios do criador, mas seu relativo engajamento afetivo com os demais atores sociais que intervêm no documentário. Disto decorre uma mínima transformação do personagem ao final do relato. A voz formal partilha várias marcas com a modalidade *epidérmica* da primeira pessoa.

A segunda tendência – *as margens da história* – expressa uma quebra manifesta quanto à possibilidade de reconstituir o mundo histórico por parte da representação documental. A indagação de uma história pessoal e a inscrição do *eu* do cineasta modulam as formas pelas quais o documentário explica o passado. No entanto, estas obras seguem buscando na história pública e compartilhada as respostas para compreender as histórias pessoais ou familiares e, de modo inverso, mantêm a intenção explícita de que as explorações do

mundo privado produzam efeitos em fatos da esfera pública ou sirvam para explicá-los. Nestes filmes, o mundo histórico é um horizonte sobre o qual se recortam e inscrevem relatos pessoais.

Nesta tendência, os discursos da memória e aqueles que têm a vocação de compreender aspectos da história pública se articulam e entram em tensão, assim como as representações documentais oscilam entre os polos de subjetividade e objetividade. Estas obras se caracterizam por possuir uma *voz aberta* (PLANTINGA, 1997), dotada de uma autoridade e hierarquia menor sobre o mundo representado. Esta voz é mais reticente a partilhar um conhecimento preciso sobre o profilmico, adquirindo funções observacionais e exploratórias, antes que explicativas e expositivas. De acordo com Plantinga, tal enunciação tem afinidade com as narrções do cinema de arte, dado que propõe “uma concepção do mundo distintiva, na qual a realidade é incognoscível, os sujeitos inefáveis, e os eventos se sucedem uns após os outros sem resolução possível” (PLANTINGA, 1997, p. 108). Na voz aberta, a expressão da primeira pessoa é mais uma dentre os discursos que interagem no relato e a partir dos quais o documentário constrói conhecimento sobre o mundo. A identidade entre autor, narrador e protagonista é mais fluida, transferindo os processos de intersubjetividade da dupla autor-personagem para a dupla sujeito-outro. Aqui ressoam os ecos das modalidades de *experiência e alteridade*, e *autobiográfica*.

Na terceira tendência, o mundo histórico e a história pública se constroem como um referente opaco difícil acessar, mostrar ou representar. Trata-se de obras que apontam seus discursos para a experiência pessoal e complexamente transferível de seus realizadores. A exploração da memória e a reflexão sobre seus mecanismos de esquecimento e lembrança são priorizadas frente ao desejo de explicar o passado mediante um sistema homogêneo ou totalizante. Apesar disso, nestes documentários não é possível falar de uma negação da história pública em favor de uma indagação da memória subjetiva, mas de uma relação problemática entre estas duas instâncias. São narrções débeis, fragmentárias e difusas.

Os discursos destes filmes se preocupam mais com a expressão que com a narração e, neste sentido, priorizam a capacidade de “provocar uma resposta emocional ou gerar prazer no espectador através de meios formais, para gerar poder lírico através de matizes de som e imagem em um modo exclusivo de verbalização” (RENOV, 2010). A ênfase na dimensão estética não é um alarde de virtuosismo ou formalismo, mas a única possibilidade para expressar a subjetividade em um meio como o documentário, que tradicionalmente tendeu a apagar as marcas do autor no enunciado. Aproximando-se das fronteiras da videoarte ou do filme-ensaio, estas obras empregam vozes que transitam do aberto ao poético. Plantinga descreve a *voz poética* como aquela que está “menos interessada na observação, exploração ou explicação – preocupações tradicionalmente epistêmicas – [...] que na exploração da representação em si mesma” (PLANTINGA, 1997, p. 109). O autor também observa que estes filmes mantêm certo tipo de “esteticismo epistêmico”, aparentando-os com as narrções paramétricas³⁰ definidas para a ficção por David Bordwell (1996).

30 Trata-se de narrções que outorgam preferência ao sistema estilístico com independência do sistema argumental.

A história orgânica

Cándido López – Los Campos de Batalla (José Luis García, 2005), *Bialet Massé, un Siglo Después* (Sergio Iglesias, 2006) e *Yo, Sor Alice* (Alberto Marquardt, 2001) são documentários que habilitam uma análise comparativa por partilharem um conjunto de objetivos, formas e estilos. Nos três filmes se inscreve um narrador em primeira pessoa, mais discreto e oculto no caso de *Yo, Sor Alice*, mais visível e instalado como personagem nos outros dois. Tal narrador, mediante índices textuais³¹ e extratextuais³², se identifica com a figura do diretor e autor de cada uma das obras. Por outra parte, os títulos dos filmes denotam claramente quem serão os objetos de representação e os personagens centrais. Em outras palavras, os três filmes reconstruirão a trajetória biográfica de Cándido López e a Guerra da Tríplice Aliança, Bialet Massé e Alice Domon respectivamente, incorporando na narração a figura dos cineastas e biógrafos.

Estes filmes também compartilham o caráter de reparação histórica, relacionado à ideia de memória como contra-história, próprio de alguns projetos biográficos e autobiográficos: os três documentários indicam, em sua primeira sequência, os motivos pelos quais os diretores decidiram restituir esses relatos ao mundo simbólico, outorgando-lhes a possibilidade de uma representação audiovisual. José Luis García assinala, nos créditos iniciais do filme, que a Guerra da Tríplice Aliança é um evento pouco abordado pelos livros de história. Na primeira sequência, ademais, o diretor expressa sua fascinação pela obra de Cándido López e relata seu encontro fortuito com o neto do pintor. Assim se justificam e colocam em cena as bases do duplo projeto que o filme veicula: por um lado, o projeto *artístico*, que examina a obra e figura de Cándido López como artista plástico e “cronista” em imagens da guerra; por outro lado, o *historiográfico*, que compõe as vicissitudes da contenda, refazendo o trajeto de suas principais batalhas em diálogo com os habitantes do lugar e os documentos encontrados. O acoplamento dos dois projetos, o artístico e o historiográfico, ficará patente quando, no último quarto do filme, o realizador se despedir de boa parte da equipe de filmagem, para continuar com uma equipe reduzida após os vestígios das últimas batalhas da guerra. Esta cisão é relevante, dado que reproduz o distanciamento do próprio Cándido López dos campos de batalha devido a uma ferida de guerra e seu retorno a Buenos Aires. Desacoplam-se, então, os dois projetos iniciais, prevalecendo o historiográfico.

A primeira sequência do filme de Sergio Iglesias, situada antes dos créditos iniciais, opera apresentando Bialet Massé, mas também expõe a base argumental autobiográfica que será o eixo complementar do filme. Em uma foto, pai e filho observam (e, por sua vez, fotografam) a placa de entrada de um povoado cordobês chamado Bialet Massé.

31 Estes índices se vinculam com a autoexposição diante da câmera, diversas inscrições (cartas, documentos) que mencionam seus nomes; a interação com outros personagens, que se dirigem a eles empregando seu nome e sobrenome; e a apelação ao espectador nos primeiros minutos do filme para estabelecer um pacto comunicativo que justifica e explica o projeto da obra, assim como a pertinência da primeira pessoa.

32 Refiro-me aos créditos iniciais e à publicidade em cartazes, imprensa e outros meios jornalísticos. De certo modo, uma análise básica dos cartazes de difusão de cada obra permite compreender que tipo de preeminência terá o *eu* dos autores nos relatos. Considerando a presença em uma escala ascendente, Alberto Marquardt se encontra absolutamente ausente do cartaz de *Yo, Sor Alice*, com a foto de Alice Domon ocupando o espaço central da imagem. No cartaz de *Bialet Massé...*, o reflexo da foto do espanhol ampliada está acompanhado pela figura pequena, porém definida, na parte superior esquerda do quadro, do realizador do filme, Sergio Iglesias; no cartaz de *Cándido López...*, as fotos de José Luis García e Cirilo Batalla (companheiro de rota do cineasta) ocupam um lugar privilegiado abaixo do nome de Cándido López, que dá título ao filme.

Posteriormente, o reverso da foto indica que foi obtida em 1974, possivelmente durante férias familiares. Com esse pretexto argumentativo, tem início um *travelogue* no qual um cineasta (Sergio Iglesias) refaz a rota do médico espanhol Juan Biale Massé em paralelo ao desenvolvimento elíptico e ficcionalizado da viagem de um pai e seu filho pelo interior do país. Desta maneira, os primeiros minutos do filme colocam em cena um esquema que será replicado no resto do percurso e do documentário. Trata-se de uma narração linear e cronológica, mas articulada em três linhas argumentais diversas: a) o relato de Juan Biale Massé em seu “Informe sobre o estado das classes operárias no Interior da República”, de 1904; b) a travessia imaginária de um pai e seu filho enquanto fazem um trajeto análogo ao do primeiro; c) a viagem no tempo presente do cineasta, para mostrar o estado contemporâneo dos mesmos lugares e problemáticas que Biale Massé descreveu um século antes. Alberto Marquardt comunica sua subjetividade e suas intenções reparadoras na primeira sequência de *Yo, Sor Alice* mediante uma alocação em *off* que acompanha a imagem das cartas deixadas pela monja. Após esse começo, a enunciação em primeira pessoa de Marquardt ficará livre para ser ocupada pela palavra da monja, a partir da leitura de suas cartas (realizada pela voz em *off* do próprio diretor). Tal como se formula no título do filme, a expressão do *eu* neste título será delegada pelo biógrafo a sua biografada, concedendo-lhe talvez a voz de que não dispôs devido a sua prematura desapareição.

Uma afinidade relevante que os filmes compartilham em relação a seus modos de representar o mundo histórico é o desejo de reconstruir um período do passado a partir de uma enunciação que respira em tempo presente. O mundo histórico se encontra evocado a partir de testemunhos, documentos de época, pinturas, imagens de arquivo fílmico e fotográfico e outros recursos, mas existe uma escolha consciente de convocar o passado, a partir dos registros audiovisuais dos espaços mais significantes nos quais ocorreram as respectivas histórias retratadas na atualidade. Voltando a Morón e aos lugares que a irmã Alice recorreu; atravessando as províncias e estabelecimentos que Biale Massé documentou; fotografando os campos de Cándido López, hoje silenciosos, porém ontem exacerbados pelas batalhas, os diretores entendem a representação do passado como uma atividade que causa impacto na configuração do presente, como se os espaços conservassem lembranças e os cineastas ativassem a memória latente que estes guardam ao mostrá-los em sua contemporaneidade³³.

A estrutura desses documentários está determinada principalmente pelo polo do objeto da enunciação e do mundo histórico. Os suportes do relato dos três filmes são objetos reais, tangíveis, preexistentes à criação das obras: as pinturas de Cándido López e os documentos sobre a Guerra da Tríplice Aliança, o informe de Juan Biale Massé, as cartas da irmã Alice. Os documentos são, assim, o guia a partir do qual se reconstrói o mundo histórico, e eles demarcam o começo e o final de cada uma das narrações. Com isto quero dizer que a linha de argumento que os documentários desenvolveram está fixada por instâncias exteriores à experiência dos sujeitos que enunciam em primeira pessoa. Não obstante, os documentos mencionados estão longe de ser fontes objetivas e científicas, posto que estão carregados de uma forte dose de subjetividade: os quadros de Cándido López, embora sejam figurativos e testemunhais, estão atravessados por uma série de mediações estéticas e de

33 No campo dos estudos sobre a memória, diversos teóricos propuseram o conceito de “lugar de memória” para refletir sobre os espaços e suas capacidades evocativas. Estes lugares podem ser localidades concretas (museus, monumentos, nomes de ruas), personagens inventados, instituições, insígnias etc. Ver Nora, 1984; Yates, 1974.

estilo autoral que transbordam qualquer esquema verista de representação; o texto de Biale Massé enuncia uma e outra vez a subjetividade do seu autor e em algumas passagens está mais próximo do ensaio que do informe científico; as cartas de Alice Domon, como toda escritura íntima e pessoal, estão compostas por subjetivemas e visões de mundo sem pretensões de objetividade. Estes documentos em torno dos quais se organizam os relatos carecem das propriedades “objetivas” das fontes tradicionais da disciplina histórica, mas ainda assim funcionam como elementos legitimados para reconstruir o passado.

Em suma, a subjetividade dos autores se manifesta nos três documentários, mas o tipo de discurso e de visão sobre o mundo histórico que eles constroem pende para uma estrutura orgânica e cronológica, modulada pela predominância de uma voz formal. Não obstante, estes filmes apresentam características que os separam da representação monolítica e homogênea que os documentários tradicionais fazem do mundo histórico, uma vez que organizam sua visão da história e do real a partir do prisma de outras subjetividades.

A leitura da sinopse de *Hacer Patria* (David Blaustein, 2007) rapidamente poderia conduzir à (errônea) conclusão de que é um documentário autobiográfico. David Blaustein, seu diretor, narrador e personagem, empreende uma investigação para conhecer em profundidade suas origens familiares e culturais. Tratar-se-ia de uma busca identitária que vasculha os documentos privados e públicos e os testemunhos familiares – ligados ao devir de toda uma geração de imigrantes do Leste Europeu – para restituir uma memória cultural negligenciada. No entanto, embora exista esta matriz na origem do documentário, a posta em cena, o tratamento dos testemunhos e o uso do material de arquivo deslocam a obra para um terreno mais sólido, próprio de uma reconstrução histórica tradicional e despersonalizada. Para dizer de outro modo, a partir da temática, o filme poderia ser pensado como discurso sobre a memória, mas em termos formais se organiza como um discurso histórico convencional sobre o passado.

O documentário de Blaustein permite compreender como a voz formal não necessariamente se organiza a partir de uma voz *over* autoritativa, dado que, estando ausente tal recurso, também é possível estabelecer a partir da instância enunciativa um relato orgânico. Em *Hacer Patria*, os testemunhos e documentos do passado se estruturam de modo sequencial, com coerência causal e linear. Por sua vez, as imagens de arquivo ilustram ou evocam aquilo que os próprios testemunhos já tinham se encarregado de anunciar. Blaustein é o guia indiscutido do relato, mas existe um hiato na identidade entre o diretor e a figura de carne e osso que, nas imagens, faz a pesquisa. Esta separação possivelmente se deve à desafecção mostrada por Blaustein/personagem em relação às revelações obtidas durante a investigação devido ao uso constante de estratégias de reconstrução para a posta em cena e à manipulação redundante da música extradiegética. Tais elementos, extrapolados da tradição documental expositiva, geram uma distância incômoda, posto que desvirtuam qualquer ideia de busca e de manifestação de uma experiência pessoal, para converter-se na transmissão previsível de uma história que já se conhece de antemão.

Fuerza Aérea Sociedad Anónima (Enrique Piñeyro, 2006) é um documentário que aborda o tema da segurança aérea na Argentina, colocando o foco na tragédia da LAPA de 1999, por ser um evento carregado de exemplaridade³⁴. O filme remete a um acontecimento ainda vivo na memória comunicativa, devido à ausência de resolução judicial e

³⁴ Em 31 de agosto de 1999, um avião da companhia aérea nacional LAPA pegou fogo logo depois de não ser capaz de decolar devido a problemas técnicos, no aeroparque da Cidade de Buenos Aires. No incidente faleceram 67 pessoas.

à alta visibilidade midiática que teve na época³⁵. Em sua primeira incursão no terreno do documentário, Piñeyro adota um formato eminentemente televisivo, próprio de uma versão do autodenominado “jornalismo de investigação” popularizado por TN Investiga, um segmento de Telenoche, o longo noticiário transmitido pelo Canal 13. A primeira pessoa do diretor se constitui como narrador, investigador, fiscal e juiz, elaborando um dispositivo estético inspirado na televisão, porém muito mais sofisticado e estilizado. O filme consiste em uma dinâmica – e às vezes vertiginosa – concatenação de imagens de câmeras ocultas³⁶, animações e trucagens digitais e arquivo televisivo, tuteladas, do ponto de vista diegético, pela figura de Piñeyro, que se situa em uma espécie de limbo cênico (sua própria “torre de controle”). A posição epistêmica da obra é fortemente positivista: os materiais que o cineasta dispõe a partir da cena e da montagem têm uma função probatória e evidencial. Piñeyro, em seu duplo papel de diretor e apresentador, é o grande explicador; as imagens, seu principal recurso didático.

Nestes tipos de documentário em primeira pessoa – devedores, em termos cinematográficos, de uma modalidade narrativa cultivada por Michael Moore –, visualiza-se a correspondência entre uma subjetividade monolítica, dona do saber e segura de si mesma, e uma representação do passado como sucessão de fatos que, embora inicialmente possam estar ocultos, são suscetíveis de ser revelados e comunicados por meio da obra. A possibilidade de emitir estes discursos sobre o real se funda na notoriedade pública dos realizadores (com as diferenças de cada caso, poderíamos citar como outros exemplos os últimos documentários de Fernando Solanas e o filme *Deuda*, 2004, codirigido por Jorge Lanata), dado que este reconhecimento os habilita a expressar uma primeira pessoa que, em qualquer outra circunstância, não teria motivo de aparição. No caso particular de Piñeyro, seu ainda módico reconhecimento público é conjurado no filme mediante a inclusão de fragmentos de uma bateria de programas jornalísticos de televisão que o tiveram como (polêmico) participante. Com este recurso, somado à atitude porfiada daquele que “esteve ali”, que conhece por dentro, como testemunha, o universo que descreve, se constrói uma voz narrativa carregada de autoridade epistêmica sobre o representado.

As margens da história

Papá Iván, *Un Tal Ragone* (Vanessa Ragone, 2002), *La Televisión y Yo* (Andrés Di Tella, 2002), *M e Un Pogrom en Buenos Aires* (Herman Swarcbart, 2007) têm um núcleo comum de elementos formais: *a*) os diretores se inscrevem como narradores e/ou personagens no centro do relato, mas, diferentemente do que ocorre nos documentários anteriores, atribuem certo grau de incerteza às proposições que as obras expressam sobre o real; *b*) a organização narrativa elude, por meio de estratégias heterogêneas, a linearidade e a organização causal dos fatos; *c*) embora todos eles contem com testemunhos, estes são questionados em sua aura de autenticidade e confiabilidade por meio da fragmentação,

35 Enrique Piñeyro já produzira sua obra de estreia de ficção baseada no mesmo fato, *Whisky Romeo Zulu* (2004), da qual foi também roteirista e ator protagonista.

36 O uso da câmera oculta associa a obra de Piñeyro com os programas de investigação televisiva. No filme, como na televisão, a utilização deste recurso – que desde a perspectiva ética de qualquer tendência de cinema documental deve ser, ao menos, um eixo de questionamento – não requer maiores justificativas, dado que se assume como instrumento em busca do bem público.

da montagem descontínua, da mediatização e da interpelação verbal. Além disso, nenhum dos documentários tem a vocação de explicitar a identidade e a profissão de seus personagens ou testemunhantes³⁷; *d*) a utilização de fotografias e de arquivos audiovisuais se encontra geralmente revelada a partir da exposição manifesta de sua manipulação diante da câmera; *e*) ainda que uma parte destes documentários recorra aos serviços da voz em *off* em primeira pessoa, esta deixa de lado suas funções explicativas e informativas em favor de buscas poéticas e expressivas que, para além do conteúdo, exploram as entonações e cadências.

A primeira sequência de *Un Tal Ragone* é exemplar quanto às tensões entre memória e história, entre o pessoal e o coletivo, entre o desejo e o dever de narrar, próprias destes documentários. À maneira de epígrafe, o filme tem início com uma frase de Rosi Braidotti (filósofa e teórica feminista), sintomática a respeito do posicionamento da realizadora: “Se a linearidade e a objetividade fossem ainda a lei, eu sequer teria podido começar a relatar minha história: sou fragmentada, logo existo” (RAGONE, 2012, 0 min. e 1 s.). Em seguida, um plano conjunto mostra Vanessa Ragone fazendo a mala antes de empreender viagem a Santa Fé, com o objetivo de saber mais sobre a vida, a obra e a cidade natal do seu falecido pai, Carlos Ragone, reconhecido fotógrafo da imprensa gráfica argentina. A cena evita qualquer ímpeto realista, ao ser tratada em câmera rápida, e a trilha sonora dá conta de um índice de reflexividade ao recorrer ao mesmo tema musical que *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1993), todo um emblema da autoficção fílmica comercial. A primeira incursão da voz em *off* de Vanessa Ragone conclui a sequência explicitando os motivos da obra: “Uma vez me disseram que tinha que fazer um documentário mais pessoal e também algo sobre a história. Assim, aqui estou fazendo um documentário sobre Carlos Ragone, fotógrafo santafesino, meu pai” (RAGONE, 2012, 0 min. e 27 s.). O filme estabelece assim seu pacto comunicativo com o espectador, conjurando explicitamente os terrenos da história (o intelectual) e da memória (o afetivo), na busca de um possível diálogo entre o sujeito retratado e o contexto no qual trabalhou.

A partir desta instância, o filme adota o formato da viagem de retorno³⁸ – figura partilhada por uma notável quantidade de documentários durante toda a década – até a capital Santa Fé, seu ambiente político-cultural durante os anos sessenta e setenta, e particularmente rumo aos rastros que a figura do pai da diretora deixou ali. A segunda sequência também se constitui em torno a um vaivém entre as histórias pessoal e coletiva. Mediante entrevistas aos amigos de juventude de seu pai e à sua própria mãe, a cineasta recupera a cena cultural santafesina dos anos cinquenta, na qual sobressai Fernando Birri³⁹. Assim, o nascimento de uma instituição-chave para o documentarismo nacional (a criação do Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral) é narrado a partir de uma nova ótica. Dir-se-ia: a partir de uma perspectiva “menor”, dado que a participação de Ragone foi limitada. Não obstante, em um documentário no qual a realizadora explicitamente indaga questões que dizem respeito à sua identidade, tratando de conhecer mais

37 Algo que habitualmente se faz por meio do *videograph*.

38 Ao seu modo, o documentário de Vanessa Ragone se inscreve na continuidade com os documentários autobiográficos dos anos oitenta e noventa. O disparador do relato, como naqueles documentários, é o retorno da diretora à Santa Fé. Novamente, a mobilidade espacial é a origem do trabalho de rememoração e de indagação identitária.

39 Carlos Ragone integrou o teatro de títeres denominado “El retablillo de maese Pedro”, uma das primeiras incursões de Fernando Birri na cena cultural santafesina.

sobre seu pai, a irrupção da figura de Birri e as imagens de *Tire Dié* (Fernando Birri, 1958-1960) também dão conta de uma potencial paternidade de ordem cinematográfica.

À medida que o filme avança, o itinerário de viagem se entrevê difuso, assim como tampouco é possível afirmar que Vanessa Ragone tenta fazer uma investigação rigorosa. Os testemunhos fragmentados pela montagem se enlaçam com sequências de observação de Santa Fé, com fotografias tiradas por Carlos Ragone e com imagens de dois jornalistas que percorrem a cidade, perguntando aos cidadãos santafesinos se conheceram “um tal Ragone”. A possibilidade de plasmar uma imagem homogênea da figura de seu pai parece estar ao alcance da mão; no entanto, a diretora frustra insistentemente tal opção, a partir de diversas irrupções na continuidade entre as imagens e a trilha sonora, e da ruptura da ordem causal do relato⁴⁰. A estrutura do filme busca assemelhar-se aos procedimentos da memória, caracterizados, em uma alocação da voz em *off* da diretora, por sua “construção de cadáveres extraordinários”.

A cativante sensibilidade de *Un Tal Ragone* reside, então, no modo sutil pelo qual a cineasta constrói um retrato emotivo de seu pai, evitando comentários diretos, mas sem descuidar, na sua faceta de biógrafa, da obra que este, como fotógrafo e cronista de sua época, interessado no social e no popular, legou à memória visual dos santafesinos. Na sequência de desfecho do filme, a questão do legado, da herança e da memória familiar é sintetizada na montagem das fotos de Carlos Ragone, acompanhadas na trilha sonora pelo tema musical *Influencia*, interpretado por Charly García⁴¹.

Em *Un Pogrom en Buenos Aires* se observa uma alquimia similar à do filme de Ragone, uma vez que combina a indagação da memória familiar de seu diretor, Herman Szwarcbart, e a investigação histórica sobre o primeiro pogrom antijudeu da Argentina, que ocorreu em Buenos Aires, contemporaneamente à Semana Trágica de 1919. A busca tenta saldar o hiato existente entre a geração que ainda mantém as tradições da cultura iídiche e foi vítima do pogrom (representada no documentário pelo avô de 95 anos do diretor) e a geração do cineasta, caracterizada por pertencer a uma comunidade cuja história, cultura e idioma parcialmente desconhece. A produção do documentário implica em um gesto de reparação histórica e em um ato de restituição de um fato excluído da memória coletiva, uma vez que a historiografia hegemônica quase não registrou a perseguição e assassinato de judeus comunistas e socialistas – ao menos assim indica Szwarcbart – entregues por membros ortodoxos da própria comunidade a elementos das “Guardas Brancas”⁴². Do que foi exposto, decorre que a presente obra aborda o referente histórico de modo mais transparente e afirmativo que o filme de Ragone. Não obstante, após uma proposição na qual predomina a função informativa do relato e na qual a história é abordada com um rigor

40 Esta vocação por desfamiliarizar a percepção e qualquer conceito de representação mimética do real é antecipada nos primeiros minutos do filme, quando a diretora convoca o fantasma de Dziga Vertov na mítica sequência de *El Hombre con la Cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), na qual a ação se detém e é transferida para a sala de montagem.

41 A canção deu nome ao disco homônimo que Charly García editou em 2002. Não obstante, é o único tema do LP cuja autoria não é de García, mas de Todd Rundgren, guitarrista estadunidense. É sugestivo que esta canção, que versa sobre influências e heranças, seja lembrada, sobretudo, por ser o leitmotiv da última sequência de *Los Rubios*, que estreou um ano depois do filme de Ragone. Os ensaios de Amado (2004, p. 77) e Aguilar (2006, p. 182) refletem sobre seu funcionamento em relação ao luto na sequência final do filme de Albertina Carri.

42 As “Guardas Brancas” foram grupos de cidadãos armados organizados por setores da direita civil e militar. Em 1919, o almirante Manuel Domeq García foi um dos responsáveis pela organização, que depois se auto-denominou “Liga Patriótica Argentina”.

científico acadêmico, a narração multiplica suas linhas de fuga para traçar os contornos da perseguição de judeus. A mostração se converte em interrogação e análise, e a narrativa histórica dá lugar a uma exploração mais aberta.

Neste marco, surge a performatividade de dois modos evidentes, vinculados à noção de Stella Bruzzi (2006). Por um lado, três séries cênicas são interpretadas por atores que leem textos relacionados aos acontecimentos do pogrom. A particularidade destes textos é que são reproduzidos verbalmente em seus respectivos idiomas de origem: alemão, iídiche e castelhano. O gesto tem uma finalidade política e cultural, uma vez que reelabora a diversidade linguística, cultural e religiosa existente na Buenos Aires do início do século XX e que compunha o pano de fundo social dos conflitos de 1919. Assim também, em outra sequência, o diretor organiza uma posta em cena teatral na qual se representa *El Judío Aarón* (Samuel Eichelbaum, 1926), uma das poucas obras que contaram o pogrom. Por outro lado, o performativo se constrói como intervenção sobre o real, mediante uma série de ações levadas a cabo, exclusivamente por e para o documentário, pelo próprio diretor. Assim, é possível vê-lo colocando fitas vermelhas em algumas das casas de judeus que foram atacadas, reproduzindo o áudio de um texto de denúncia sobre o pogrom, por meio de um alto falante que é abandonado na via pública, e ainda vê-lo limpando os túmulos dos judeus perseguidos.

O que diferencia *Un Pogrom...* da maioria dos documentários examinados é a articulação entre uma investigação histórica rigorosa, na qual os vestígios do passado manifestam o caráter probatório próprio do documentário tradicional, e uma rememoração pessoal, intencionada e subjetiva, que impacta diretamente sobre o presente, apropriando-se de modalidades narrativas contemporâneas. A interação entre o individual e o coletivo é reforçada quando o documentário recorre a imagens públicas de arquivo (fotográficas e cinematográficas) e a filmagens familiares para articular seu duplo discurso sobre a história pessoal e a história pública. Dentre o primeiro grupo de imagens, sobressaem aquelas do filme de ficção (“quase profético que se torna documental”) *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), peça-chave da história do cinema político e social argentino.

A fricção entre história pública e memória pessoal é um dos tópicos que atravessam *M*. Na primeira sequência, o cineasta diz estar com raiva, mas que não se trata de um desgosto pessoal, mas de uma raiva social; também indica que, embora a repressão aplicada pelo Estado terrorista tenha sido sistemática e tenha recaído sobre todo o corpo social, os casos devem ser acionados de forma pessoal. Então, segundo Prividera (informação verbal)⁴³, a iniciativa particular *deve* aparecer frente à ineficácia do Estado para obter as respostas adequadas⁴⁴. Na segunda sequência, o cineasta parece responder a esta iniciativa

43 Entrevista concedida por PRIVIDERA, Nicolás. Entrevista I [jan. 2011]. Entrevistador: Pablo Piedras, 2011, arquivo WAV (125 min.).

44 Alguns ensaios criticaram esta perspectiva de Prividera, sustentando que, por esses anos, o Estado havia encarado uma política pública com o intuito de resolver estas situações (VERZERO, 2009, p. 200); não obstante, é preciso ter em conta que a filmagem da obra foi levada a cabo durante o segundo semestre de 2004, previamente à revogação das leis de Obediência Devida e Ponto Final, e quando ainda não se havia colocado em curso o grosso das políticas do governo de Néstor Kirchner para ativar as causas coletivas contra os repressores. Desde outra perspectiva, Gustavo Noriega, nas páginas da revista *El Amante* (2007, p. 33-35), também atacou duramente a atitude de Prividera: “a dissolução da reivindicação pessoal em algo unicamente geral, social, coletivo, é um gesto aparentemente político, mas de difícil execução e de consequências duvidosas”. Com estes argumentos, Noriega reivindicava a irremissível sujeição ao social que caracteriza a proposta de *Los Rubios*. Prividera sustentou sua posição e respondeu a Noriega no número seguinte da revista.

e se dirige a uma série de instituições públicas (ATE, CELS, CONADEP)⁴⁵ com o objetivo de obter mais informações sobre a desapareição de sua mãe. Dado que o resultado da busca é exíguo, Prividera deve avançar na indagação do entorno privado, entrevistando os ex-companheiros e companheiras de sua mãe, e recolhendo os testemunhos que, em grande medida, estruturam o restante do filme.

Após a negativa institucional, a imersão no mundo da militância a partir das entrevistas não limita a capacidade (nem a necessidade) de Prividera expor suas opiniões pessoais e questionar o discurso político dos anos setenta. Por esse motivo, estas cenas excedem o marco do privado e ingressam na esfera do debate público. Trata-se, então, de uma obra que remete constantemente do privado ao público e da memória à história, construindo seu discurso nos interstícios destes movimentos de ida e volta. O segundo dos epílogos é uma contundente demonstração das intenções do cineasta. O “trabalho” do filme é concluído na inauguração de uma placa de recordação – um “lugar de memória” – dedicada a Marta Sierra (mãe do diretor) na sede do Instituto Nacional de Tecnologia Agropecuária (INTA), no qual militava quando foi desaparecida. Este acontecimento dá conta de uma situação problemática que o documentário não pode (e talvez tampouco deseje) resolver: enquanto a investigação de Prividera originalmente pretendia, com o ato de filmagem de *M*, conectar a experiência pessoal com o coletivo e o político, a placa é dedicada a uma única pessoa dentre as tantas desaparecidas da mesma instituição⁴⁶. Claro que, tomada como uma projeção simbólica do individual no coletivo, na placa dedicada à mãe de Prividera poderiam ser lidos os nomes dos demais desaparecidos do INTA.

Em *Papá Iván*, a atividade de rememoração empreendida pela diretora tende a desarticular o discurso histórico. Juan Julio Roqué, pai de María Inés, foi um conhecido militante de FAR (Forças Armadas Revolucionárias) e Montoneros, assassinado em uma operação brutal da ditadura, em 1977. O ato de memória desencadeado pela cineasta busca adentrar esse grande relato heroico e compacto, a fim de compreender as razões que impeliram seu pai a tornar-se militante, abandonando, assim, seu lugar na estrutura familiar (e no vínculo filial). Dito de outro modo, María Inés Roqué questiona as decisões tomadas pelo seu pai, aquelas que o afastaram da esfera familiar em busca de uma vocação política e social e, portanto, pública.

Os polos do privado e do público, da memória e da história são os que balizam o curso do relato. A partir dos testemunhos dos companheiros de militância, aborda-se primordialmente a trajetória política de seu pai. O retrato que estes fornecem se ampara na descrição racional, embora não falem algumas anedotas de profunda emotividade. A entrevista com a mãe, em compensação, reinsere a faceta mais humana e sentimental de Julio Roqué. Na interseção destas memórias, expressadas por meio dos testemunhos, encontra-se a leitura da carta que “papai Iván” deixou aos seus filhos. Este documento funciona como o fio condutor do relato e tem a particularidade de trazer ao presente da narração a palavra textual de Julio Roqué. Lida em *off* por sua filha María Inés, a carta transmite a relação vital que

45 Trata-se respectivamente da *Asociación de Empleados del Estado*, do *Centro de Estudios Legales y Sociales*, e da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*.

46 O cineasta indica que, em um diálogo com Beatriz Sarlo, ela “disse algo [em] que tinha razão: disse que não era preciso fazer trinta mil filmes para que tenha sentido. Na realidade, contar uma história tem sentido, se de alguma maneira esta história representa algo mais que a si mesma, e fala por outras, e conecta com algo que vai além do pessoal. E para mim era um ponto essencial, é preciso tornar político o pessoal”. Entrevista concedida por PRIVIDERA, Nicolás. Entrevista I [jan. 2011]. Entrevistador: Pablo Piedras, 2011, arquivo WAV (125 min.).

o mundo da política e o da família tinham, de acordo com o ponto de vista do militante. Ainda que o documentário organize estes materiais de uma forma, afinal, linear e cronológica, a explicação do mundo histórico que postula se separa de qualquer esquema totalizante ao fazer conviver a subjetividade irreduzível do discurso filial com uma pluralidade de vozes e versões da história.

Em um dos encontros pessoais que Andrés Di Tella tem com seu pai, o sociólogo Torcuato Di Tella, em *La Televisión y Yo*, o segundo, acerca da proposta do primeiro de fazer um documentário sobre a família, comenta: “A gente está imerso demais [na própria história] para vê-la com um pouco de distância” (DI TELLA, 2002), a que Andrés responde que essa é precisamente sua motivação. A partir desta perspectiva, *La Televisión y Yo* é a concretização de um projeto múltiplo, dentro do qual se conta a história da família Di Tella ou, ao menos, uma parte significativa dela. O outro eixo do filme é o que se refere à televisão argentina, uma vez que um período de sua história está excluído das lembranças do cineasta, por ter estado ausente do país por mais de dez anos. O ponto de confluência entre a televisão (representada pela figura de Jaime Yankelevich, um de seus pioneiros) e as indústrias SIAM Di Tella⁴⁷ (representadas pela figura de seu avô, também chamado Torcuato) é que ambas as iniciativas fizeram parte de um projeto de desenvolvimento industrial e comercial nacional, próspero em meados dos anos cinquenta e plenamente desarticulado na atualidade. A partir deste vínculo, para Andrés Di Tella, conhecer a história da televisão é também conhecer uma parte de sua história familiar.

Di Tella não tenta adentrar sua memória pessoal e familiar (o acesso à biografia e à obra de seus reconhecidos antepassados é limitado), mas adota o mecanismo inverso: narra a história das indústrias SIAM Di Tella valendo-se de todo tipo de materiais visuais e audiovisuais públicos e privados, que servem, sobretudo, para ele evocar, e não para reconstruir, o passado pujante do negócio familiar. Nesta linha, é interessante o contraponto que é gerado entre as imagens de arquivo, nas quais se percebe o vertiginoso desenvolvimento industrial, e as imagens do presente, quando o diretor e seu pai visitam as ruínas daquele império.

A postura inquisidora e instável do cineasta nega a possibilidade de construir um relato integrado e homogêneo sobre a história familiar. Di Tella incorpora como matéria narrativa as idas e vindas da filmagem, suas incertezas e as perguntas a seu pai, de uma maneira que evade a organização causal e, por vezes, conduz o relato a uma deriva ensaística. Neste filme, a articulação entre memória e história é mais harmônica e complementar que nos anteriores, dado que a indagação do autor não busca ferir as heranças e os imperativos familiares, mas, sim, travar um diálogo que lhe permita repensar sua própria identidade e, por sua vez, ensaiar uma reflexão pessoal sobre o último meio século da história argentina.

47 Torcuato Di Tella foi o fundador da fábrica SIAM, uma empresa que começou confeccionando máquinas amassadoras de pão na década de 1910. Nos decênios seguintes, a companhia se consolidou dedicando-se a ramos como a fabricação de bombas de petróleo, oleodutos, bombas de combustível e, mais tarde, maquinário industrial e eletrodomésticos. Após o falecimento de seu fundador, a companhia foi renomeada como SIAM Di Tella e se voltou principalmente à fabricação de automóveis e refrigeradores, até sua falência, no ano de 1981.

A memória labiríntica

Filmes como *En Memoria de los Pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Los Rubios* e *El Tiempo y la Sangre* (Alejandra Almirón, 2004) e *El Retrato Postergado* (Andrés Cuervo, 2009) expressam um modo rarefeito de representar o passado. Ainda que remontem a um momento histórico bem determinado – a década de setenta e, particularmente, a ditadura militar, que começa em 1976 –, neles percebe-se a busca consciente por desfamiliarizar os fatos históricos e os atores sociais aos quais se referem. A reconstrução histórica, a organização de uma série de acontecimentos em uma sequência diacrônica, é uma tarefa que os filmes se abstêm de levar a cabo. O tempo pretérito se converte em uma zona de difícil acesso e somente através de rodeios, mediações e labirintos será possível costurar alguns retalhos de passado com os quais se constrói uma memória coletiva.

O passado já não é um horizonte transparente e partilhado pela obra e pelo espectador, mas o lugar no qual opera um complexo de memórias que deverá ser ativado, processando e interrogando as lembranças pessoais das testemunhas, os arquivos fotográficos, sonoros e audiovisuais, e os vestígios do passado no tecido social contemporâneo. Não se trata somente de filmes que se recusam a compor um grande relato sobre a militância dos anos setenta ou dos anos de chumbo da ditadura militar, mas de obras que, ademais, marcam os limites da representação para reconstruir organicamente as memórias parciais que cada pessoa aborda: a experiência pessoal e familiar da perseguição e o terrorismo de Estado (*En Memoria de los Pájaros*), o impacto individual da desaparecimento dos pais (*Los Rubios*), a militância na zona oeste (*El Tiempo y la Sangre*) e a trajetória vital e intelectual de Haroldo Conti (*El Retrato Postergado*). A impossibilidade de circunscrever o objeto histórico de cada um destes filmes (qualquer pessoa que os houver visto confirmará que a descrição anterior repõe apenas um fragmento dos problemas abordados neles) deve-se à reprodução da indeterminação e a instabilidade dos “trabalhos da memória”⁴⁸ em sua estrutura formal e em seu estilo narrativo. Neles, existe a expressão de uma subjetividade que estranhamente se integra à objetivação e à organicidade que a disciplina histórica requer.

Embora sejam documentários inquestionavelmente diferentes, compartilham três características: *a*) a identidade como falta; *b*) a memória como eixo temporal da narração; e *c*) a representação do mundo histórico como problema a resolver. A posta em relato destas questões acontece mediante vozes abertas e poéticas (PLANTINGA, 1997), dado que a representação em si mesma é a preocupação central das obras, sustentando um “esteticismo epistêmico” que contrasta com a autoridade textual que a voz em *off* tem sobre o representado em outros documentários. Em termos formais, são filmes que compartilham características com os relatos de ficção paramétricos: narrações débeis e inorgânicas, ruptura ou distensão dos vínculos causais do relato, temporalidade fragmentária, *disjunção* entre a trilha sonora e a de imagens e questionamento das marcas de evidencialidade e verdade das imagens de arquivo e dos testemunhos. Incorporo o conceito de “disjunção” em consonância com a proposta de Ana Amado (PLANTINGA, 2009, p. 186). Em sua análise de *Los Rubios*, a autora aponta que a representação deste filme está organizada sobre a base de tal procedimento, que tem origem na modernidade fílmica, particularmente dos denominados “cineastas da memória” dos anos sessenta e setenta, como Alain Resnais

48 Retomo o conceito de Jelin (2002, p. 14-16), no sentido de compreender os atos de memória como uma tarefa necessária que os sujeitos cumprem para se transformar individualmente e transformar o mundo social. A autora indica que a elaboração do passado, para ser crítica e produtiva, requer uma distância que o sujeito deve adotar para recordar.

e Marguerite Duras. Amado indica que o recurso da disjunção, embora opere principalmente entre palavras e imagens, também se desloca a outros terrenos “entre o próximo e o distante, entre o familiar e o estranho, entre a cidade e o campo”.

A enunciação em primeira pessoa dos autores é uma entidade fortemente instável nestes documentários, e sua posta em discurso não é homogênea. Assim, o caráter fragmentário e hesitante da instância enunciativa veicula um sistema explicativo do mundo de características similares, no qual a linguagem fílmica se torna mais opaca em sua capacidade de representar o mundo histórico.

A instabilidade da primeira pessoa se modela em dois eixos. Por um lado, na busca identitária que os discursos da memória efetuam, o acesso ao passado a partir de testemunhos, imagens de arquivo e outros materiais é uma ferramenta para achar fragmentos de relato que permitam elaborar uma identidade de acordo com as necessidades do presente, a partir de um processo de rememoração no qual entram em jogo operações próprias da imaginação. Aqui é onde a ideia clássica do documentário como discurso de sobriedade, com pretensões de objetividade, entra em crise. Como indica Paolo Rossi, “o passado imaginado se torna um problema não apenas para a psicologia, mas também (e seria preciso dizer, sobretudo) para a historiografia... A memória [assim como a história], como foi dito, ‘coloniza’ o passado e o organiza sobre a base das concepções e emoções do presente” (ROSSI apud SARLO, 2005, p. 92). Por outro lado, por se tratar de documentários autobiográficos (ao menos três deles), o desajuste identitário entre autor, personagem e narrador apresenta um problema que tem consequências quanto à atribuição de sentido e aos pactos de veracidade. Em outras palavras, estes dois eixos são complementares, uma vez que expõem formal e tematicamente a vocação das obras de se converterem em veículos e ferramentas para construir identidades. O conceito de “identidade narrativa” de Paul Ricoeur sintetiza o que foi dito anteriormente: “sem o recurso da narração, o problema da identidade pessoal está realmente condenado a uma antinomia sem solução: ou se pensa em um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se sustenta que este sujeito não é senão uma ilusão substancialista” (RICOEUR, 1987, t. II, p. 30).

O desengate da identidade do ponto de vista dos narradores em *El Tiempo y la Sangre*, *En Memoria de los Pájaros* e *El Retrato Postergado* se baseia principalmente no encobrimento de um sujeito da enunciação que, embora diga “eu”, faz isso de modo discreto e parcial, sem se mostrar homogeneamente nem se constituir como personagem na narração. Na primeira obra, sua diretora, Alejandra Almirón, colabora com Sonia Severini, ex-militante de Montoneros, acompanhando-a em seu regresso à Morón (a cidade na qual ela e seu ex-companheiro, desaparecido, militaram). A diretora enuncia com voz própria no prólogo do relato e intervém, esporadicamente, por meio da voz em *off* em alguns momentos do filme. Não obstante, a voz narrativa central é ocupada por Sonia Severini, embora esta também se oculte duplamente. Por um lado, o conteúdo do seu relato em *off* é de sua autoria, mas a voz em que se materializa não lhe pertence, uma vez que é a voz de uma atriz. Por outro lado, embora seu corpo se mostre em reiteradas ocasiões no plano, seu rosto (marca de identidade por antonomásia) é cuidadosamente suprimido, seja pelo enquadramento ou pelo ocultamento que Severini se autoaplica, cobrindo o rosto com o cabelo. No vídeo de Gabriela Golder, a primeira pessoa do narrador se forma unicamente por meio da escritura nas imagens. Não obstante, os textos oscilam de uma primeira pessoa que poderia ser atribuída à cineasta a uma primeira pessoa coletiva que vê, escuta e percebe aqueles horrores que a diretora não poderia ter experimentado pessoalmente. Em *El Retrato Postergado*,

Andrés Cuervo se constitui como um vicário de seu pai, Roberto Cuervo, para reconstruir o que foi um documentário inconcluso deste último sobre Haroldo Conti. Não obstante, a identidade do narrador é um problema, dado que o realizador é como um fantasma que apenas em algumas ocasiões se deixa ver e expressa sua subjetividade. Em contrapartida, cede a voz narrativa ao desaparecido Haroldo Conti e a Cristina Pannunzio (mãe de Andrés e responsável por esconder o material filmado durante a ditadura). Andrés Cuervo reivindica uma herança política e literária a partir do retrato (postergado) de Haroldo Conti e, de maneira mais elíptica, uma herança filial e cinematográfica, posto que nas filmagens e áudios dos anos setenta permanecem os vestígios de seu pai ausente.

O desajuste da identidade que se encontra na origem dos filmes e que eles, de alguma forma, tentam tramitar se manifesta com potência em suas respectivas sequências finais. Não por acaso, o elemento que atravessa estas sequências é o retrato fotográfico. É interessante que o tipo de retrato que se expressa em cada obra se ajuste à formulação da identidade elaborada durante o relato. O documentário de Cuervo já mostrava, na sequência de créditos iniciais, uma moldura de madeira vazia sobre uma parede, na qual se inscreviam os nomes dos diretores do filme: Andrés e Roberto Cuervo. Na sequência conclusiva, o próprio Andrés coloca sobre a mesma parede aquela moldura com a foto restaurada de Haroldo Conti, enquanto um *travelling* lateral descobre outros retratos, de Rodolfo Walsh, Raymundo Gleyzer e Paco Urondo⁴⁹. Prevalece, assim, a identificação com um legado de arte militante por sobre a herança familiar. Alejandra Almirón, por sua vez, escolhe fechar a última sequência inscrevendo os nomes dos militantes desaparecidos da zona oeste sobre uma foto da jovem Sonia Severini nos anos setenta, resumindo, assim, o percurso do documentário, entre a experiência de vida de Severini e a lembrança daqueles que já não estão. A sequência de créditos finais de *En Memoria de los Pájaros* se arma sobre os fragmentos fotográficos de um rosto difícil de identificar. Antes disso, os textos inscritos nas imagens prenunciavam o possível significado deste rosto dividido: “É uma questão de tempo. Estou sem identidade”.

Diferentemente dos filmes anteriores, *Los Rubios* materializa o problema da identidade narrativa em operações de saturação e não de subtração, transmutando seu conflito identitário a partir de múltiplas estratégias formais de autofiguração.

Se, como observava Ricoeur (1987), a identidade se expressa e se constrói no ato de narrar, o conflito identitário nestes documentários se sustenta na ruptura da organização causal e da evolução dramática das narrações. Em outras palavras, trata-se de narrações frágeis e fragmentárias, que reproduzem a fratura e a impossibilidade de construir um relato orgânico sobre o passado através da desarticulação temporal do discurso fílmico. É como se quando os documentários tentam dar conta de questões referentes à memória e à experiência pessoal, por vezes traumática, dos realizadores, o único correlato possível é uma narração decomposta, que assume as afecções que lhe dão origem e as expressa. Do ponto de vista historiográfico, Verónica Tozzi (inspirada em Hayden White) observa que um dos desafios para o historiador é encontrar as formas de relato para dar conta

49 O retrato postergado a que remete o título do filme adquire vários significados no transcorrer do relato. Em primeiro lugar, o documentário restitui o perfil de Haroldo Conti que Roberto Cuervo havia deixado inconcluso; em segundo lugar, ao retratar Conti, também retrata seu biógrafo original, ou seja, o pai de Andrés Cuervo (sempre há algo do biógrafo em toda biografia); e, por último, a sequência final dá conta de uma consciência fílmica, dado que o retrato postergado de Conti se situa ao lado de outras três figuras da época que tiveram seus oportunos retratos cinematográficos em documentários da última década: *Operación Walsh* (Gustavo Gordillo, 1999), *Raymundo* (Virna Molina e Ernesto Ardito, 2002) e *Paco Urondo, la Palabra Justa* (Daniel Desaloms, 2004).

dos “acontecimentos modernistas” que marcam o século XX. Nesse sentido, a historiadora afirma:

A antinarrativa modernista é esse discurso que justamente assume a impossibilidade de discriminar a experiência por um lado e a representação por outro. O estilo modernista abre caminho para que se presentifique tanto a experiência como a representação do acontecimento modernista (TOZZI, 2010, p. 18).

Em sintonia com esta consideração, Garramuño (2009) se refere a uma “experiência opaca” para assinalar os problemas inerentes à narração da experiência na arte moderna, um conceito que descreve com precisão o esmaecimento linguístico dos documentários analisados nesta seção.

Na primeira sequência de *El Tiempo y la Sangre*, a voz em *off* da diretora nos fala de sua memória difusa dos anos setenta. Paralelamente, mostram-se imagens dos funerais de Juan Domingo Perón alternadas com fragmentos de *Meteoro*, um dos primeiros *animés* que circularam nos anos setenta na América Latina. Intermitentemente se visualiza e escuta o que será algo assim como o objeto semiótico emblema do filme: o jogo de memória *Simon*. Este antecipa e problematiza as imbricadas configurações da memória e as dificuldades para colocar em uma sequência lógica um conjunto de acontecimentos do passado. O *Simon* é, em si, um jogo para exercitar a memória, para fazê-la trabalhar. O documentário se desenvolve em chave diaspórica e labiríntica, recorrendo alternativamente a imagens públicas de arquivo e a fragmentos de cinema doméstico articulados com uma voz em *off* interrogativa, testemunhos interrompidos e sequências de observação nas quais os filhos de desaparecidos questionam e perguntam sobre a vida e a militância de seus pais. Não por acaso, o conector filmico mais utilizado por este relato é a sobreimpressão, procedimento que alude aos palimpsestos da memória. Com algumas passagens cujas formas se encontram no limiar da videoarte, a recorrente aparição de desenhos, animações, pinturas e fotografias distorcidas remetem às camadas de representação que necessariamente medeiam qualquer ato de memória.

O espírito performativo que caracteriza *Los Rubios* o converte em um documentário que, embora remita irremediavelmente a uma cena traumática do passado, constitui sua narrativa no tempo presente⁵⁰. Não obstante, não se trata de um presente que se desenvolve linear e cronologicamente no transcurso do relato, mas de sequências de presente que se referem, direta ou indiretamente, à memória da cineasta. O documentário de Carri evade qualquer tentativa de estabelecer uma cronologia dos fatos que levaram à desaparecimento de seus pais, com o intuito de ativar certas imagens-lembrança que resultem significantes para responder a seus interrogantes pessoais e intransferíveis do presente. Em vez de um relato histórico, organiza-se um tecido precário de alguns fatos do passado, aos quais tampouco é possível atribuir uma parcela elevada de certeza. Isto se deve à restituição do passado, que se encontra majoritariamente fabulada: por meio dos testemunhos imprecisos dos vizinhos, das cenas imaginárias narradas com animações de bonecos *Playmobil*, da repetição obsessiva de fragmentos de discursos, e dos relatos incompletos dos companheiros de militância dos pais de Albertina Carri. Assim também, a utilização

50 Alonso (2007, p. 167-168) baseia sua leitura de *Los Rubios* precisamente neste aspecto. Para o autor, o que diferencia o filme de Carri de outros documentários sobre a mesma problemática é seu trabalho de posta em cena em tempo presente ou, para dizer de outra maneira, sua vontade criativa antes que reconstitutiva.

quase nula de material de arquivo é uma decisão deliberada que busca romper com qualquer tipo de “prova” ou rastro de evidência acerca do passado.

En Memoria de los Pájaros e *El Retrato Postergado* também organizam suas narrações da memória sobre a base da indeterminação temporal. O primeiro, embora a princípio situe cronologicamente o relato no ano de 1976, depois não concede índices ou informantes precisos do tempo da representação. Os fragmentos audiovisuais e as fotos domésticas remetem constantemente ao período da ditadura, mas não existe uma vocação a objetivar uma temporalidade, e, sim, a evocar o evento traumático em seus níveis afetivos e sensoriais. Trabalhando com duas séries de imagens simultâneas e com um conjunto de superposições sonoras, a estética desta obra abandona o conceito de “narração” e se aproxima da experimentação perceptiva da videoarte. O documentário de Cuervo, ao abordar a figura de Conti por meio do formato do retrato e não da biografia, situa-se nos limites da narração, uma vez que um retrato não requer uma estrutura narrativa forte, mas traços, opiniões, imagens e objetos que permitam recompor a identidade do retratado. Desse modo, os testemunhos de Cristina Pannunzio, Martha Lynch, Eduardo Galeano e do próprio Haroldo Conti estão organizados primordialmente em torno de facetas de sua personalidade e não buscam recompor temporalmente a trajetória de vida do escritor.

Por último, estas obras deslocam parcialmente seu foco do mundo histórico em direção aos parâmetros a partir dos quais a representação é construída. Encontramo-nos na esfera do modo reflexivo, tal como o define Nichols (1997), dado que os procedimentos discursivos têm o intuito de desfamiliarizar as convenções vigentes do documentário, buscando tornar o espectador consciente das camadas de mediação existentes entre toda representação e seu referente.

A ruptura com o esquema de cabeças falantes (entre outros esquemas engessados de representação) parece questionar o valor de verdade e evidência que é tradicionalmente atribuído a eles. Estes documentários se estruturam em torno da narração da experiência – fragmentária, dispersa, instável – subjetiva dos narradores e, em alguns casos, das testemunhas; porém, diferentemente do que acontece nas obras analisadas anteriormente, o sujeito da experiência já não coincide com o sujeito do conhecimento. Garramuño (2009, p. 126) encontra aqui o ponto nodal da reintrodução do sujeito e da experiência na arte latino-americana, dado que se trataria de uma fissura na autonomia estética própria do paradigma da arte moderna (expulsão do sujeito-autor e da experiência). Em suma, a narração da experiência pessoal, por meio dos testemunhos, da voz em *off* ou de outras estratégias discursivas já não garante o conhecimento do mundo histórico.

Los Rubios obstrui qualquer acesso direto à palavra das testemunhas a partir de três procedimentos: a disjunção entre o som e a imagem, a mediatização das entrevistas por meio de televisores e monitores e a decomposição do discurso por meio da montagem. Procedimentos afins são adotados em *El Tiempo y la Sangre*. Na maior parte dos testemunhos se desarticula a imagem do som, mas também há intervenção sobre as poucas entrevistas que se encontram em uníssono sonoro e visual, aplicando efeitos visuais de pós-produção às imagens ou escolhendo enquadramentos excêntricos para retratar os emissores dos relatos. A disjunção entre imagem e som nos testemunhos é um dos princípios constitutivos do documentário de Andrés Cuervo, uma vez que o diretor opta por compor um entramado sonoro por meio da articulação de uma série de vozes que têm origem em diversas temporalidades.

Estas obras também se caracterizam pela incorporação de material de arquivo doméstico, que evoca memórias privadas e familiares. Embora as imagens de arquivo públicas – provenientes da televisão, de noticiários ou de filmes de ficção – sejam também utilizadas, já não têm a função de ilustrar o discurso da voz em *off* ou o testemunho dos personagens, mas de questioná-los, complementá-los ou dilatá-los. Não obstante, a articulação destes materiais no documentário prioriza a mostra da instância compositiva e não tenta invisibilizar a costura narrativa. *Los Rubios* evita sistematicamente incorporar imagens do passado em sua narração, mas, quando o faz (trata-se de fotos familiares dos anos setenta), é possível ver a manipulação delas por parte de Analía Couceyro. *El Retrato Postergado* tem seu material de base nas filmagens que Roberto Cuervo captou de Haroldo Conti; no entanto, estas não se integram organicamente ao relato, mas de forma fragmentária e mediatizadas por tratamentos visuais. *En Memoria de los Pájaros* se estrutura a partir de registros familiares em Super 8 colorido, em paralelo a imagens de arquivo públicas procedentes da televisão, em preto e branco. O recurso do quadro dividido em dois permite a convivência e o diálogo destes dois registros, problematizando os vínculos entre a memória coletiva (o visto e o ouvido por um grupo amplo de pessoas) e a memória individual⁵¹.

A história e a memória na dialética do novo documentário

O primeiro traço distintivo que irrompe nas representações documentais do novo século é o reposicionamento do sujeito como agente nodal em torno do qual se constroem os discursos históricos e, sobretudo, como autor de representações nas quais se restitui alguma zona do real ou do mundo histórico. Se os filmes abordados neste capítulo compartilham a centralidade do sujeito neste último aspecto, a análise demonstrou que esta nova posição nem sempre implica uma ruptura plena com os modos de explicar o mundo, próprios da tradição documental (tal é o caso das obras examinadas na seção “A história orgânica”). As diversas disposições das estruturas e vozes narrativas, a organização da montagem, o uso dos testemunhos e as imagens de arquivo determinam linhas de continuidade e de quebra com os modelos de representação tradicionais e permitem compreender que a primeira pessoa é um recurso cujas implicações não são uniformes. O nível de relativismo, de provisoriedade ou de ceticismo dos documentários quanto ao referente histórico não se esgota na adoção da primeira pessoa na enunciação, mas se plasma na relação desta com os múltiplos componentes do discurso documental.

O segundo traço distintivo se vincula à aparição de uma mudança de paradigma no que se refere aos sistemas explicativos do real e da representação do passado. A adesão dos documentários contemporâneos a diversas formas de exploração da memória (pessoal, coletiva, popular, social) deteriora, em maior ou menor medida, a certeza epistêmica e a possibilidade de construir relatos totalizantes e se relaciona com novas formas de expressar a identidade. Em distintas escalas, estes filmes conjugam e superam o dualismo constitutivo do cinema documentário entre arte e ciência, mente e corpo, estética e história, tal como o caracterizava Renov (2010), dado que a experimentação formal se tornou o requisito incontornável para narrar a experiência pessoal na não ficção contemporânea.

51 Uma das linhas de texto sugere a dificuldade de objetivar, de colocar em discurso, os fatos traumáticos em sua dimensão mais trágica e irrepresentável: “Eu vi tudo / Não vi nada”. A frase não pode deixar de remeter a um filme que colocou no centro de sua reflexão o problema da memória e da representação de acontecimentos traumáticos: *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

AGUILAR, Gonzalo. “Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías: una lectura desde el presente*”, in WOLKOWICZ, Paula; MOORE María José (eds.), *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 17-32, 2007.

ALONSO, Mauricio. “*Los rubios: otra forma, otra mirada*”, en Sartora, Josefina; Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 157-169, 2007.

AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

ANGUITA, Eduardo; CAPARÓS, Martín. *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1997-1998.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod, 2008.

BASABE, Omar; SADI, Marisa. *La significación omitida*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982.

BÉTARD, Daphné. “Un musée tourné vers le futur. Entretien avec Henry Rousso, historien, directeur de recherche au CNRS”, *Le Journal des Arts*, ejemplar del 8 de enero, 2010.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BONASSO, Miguel. *La victoria de la memoria*. Pagina/12, Buenos Aires, 7 de abril de 1996, p. 14.

BRUZZI, Stella. “El documental performativo”. Trad. Lorna Scott Fox, in SICHEL, Berta (comp.), *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 223-264, 2006.

CASALE, Marta. “El cine en la posdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”, in LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 365-385, 2011.

CATTARUZZA, Alejandro. “Por una política de la historia”, in CATTARUZZA, Alejandro; EUJANIAN Alejandro, *Políticas de la historia: Argentina 1860-1960*. Madrid - Buenos Aires: Alianza, 185-215, 2003.

CERRUTI, Gabriela. *La mitificación de los 70*. Pagina 12, Buenos Aires, 7 de abril de 1996. p. 15.

CORRADINI, Luisa. “No hay que confundir memoria con historia”, *La Nación*, suplemento “Cultura”, ejemplar del 15 de marzo, 2006.

FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica. “Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración”, in FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 25-42, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GRIERSON, John. “Postulados del documental”, in ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 139-147, 1993.

GUYNN, William. *A cinema of nonfiction*. London: Associated University Presses Inc., 1990.
HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Federico Balcarce, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

IGGERS, Georg. G. *Historiography in the twentieth century*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

LUSNICH, Ana Laura; KRIGER Clara. “El cine y la historia” in ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 83-103, 1994.

MARGULIS, Paola. “Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre la representación de las masas durante la transición a la democracia”, *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2007. Disponible em: <https://www.aacademica.org/000-024/84>. Acceso em: 5 ago. 2019.

MOLFETTA, Andrea. “La representación que recupera el pasado”, in LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, p. 529-539, 2011.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Trad. Jostxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. “El documental performativo”. Trad. Lorna Scott Fox, in SICHEL, Berta (comp.), *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 197-221, 2006.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire I: La République*. Paris: Gallimard, 1984.

NORIEGA, Gustavo. “Lo que nos hacen”, *El Amante*. Buenos Aires, n. 183, 33-35, 2007.

ORTEGA, María Luisa. “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, in TORREIRO, Casimiro; CERDÁN Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, p. 185-217, 2005.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

PIEDRAS, Pablo; ZYLBERMAN Lior. “Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la Argentina”. *Revista Cine Documental* n. 4, Segundo Semestre, 2011. Disponible em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>. Acceso em 05 ago. 2019.

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RENOV, Michael. “La poética del documental”. Trad. Soledad Pardo, *Revista Cine Documental*, n. 1, primer semestre, 2010. Disponible em: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar>. Acceso em: 6 ago. 2019.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid – Arrecife, 1999.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Tomos I y II Madrid: Cristiandad, 1987.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Arrecife, 2008.

ROUSSO, Henry. *The haunting past: history, memory and justice in contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SONDERÉGUER, María. “Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina. Una política de la memoria”. *Iberoamericana*, n. 1, Berlín, 99-112, 2001.

TOZZI, Verónica. “Introducción”, in WHITE, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. María Inés La Greca et al. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

TRAVERSO, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, in FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (comps.). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 67-96, 2007.

VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, in FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 181-217, 2009.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B, 2004.

WEINRICHTER, Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción” in TORREIRO, Casimiro; JOSETXO, Cerdán. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 43-61, 2005.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de publicaciones de Gobierno de Navarra, 2009.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore - London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. María Inés La Greca et al. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

WIEVIORKA, Annette. *La era del testigo*. Trad. Ana Nuño. Barcelona: Reverso ediciones, 2007.

YATES, Francis. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

Filmografía

(H) Historias cotidianas. Dirección: Andrés Habegger. Producida por La Mano Producciones Audiovisuales, Zafra Difusión S.A, INCAA, Fondo Nacional de las Artes Argentina, 2000. 80 min. Estéreo.

ARGENMEX, 20 años. La historia ésta. Dirección: Jorge Denti, Argentina/México, 1996. ByN, 54 min. Estéreo.

BIALET Massé, un siglo después. Dirección: Sergio Iglesias. Producido por Marcelo Céspedes. Distribuido por Cine Ojo, INCAA, Argentina, 2006. 93 min. Estéreo.

CÁNDIDO López – los campos de batalla. Dirección: José Luis García. Producido por Ana Aizenberg, Renate Coste. Financiamiento INCAA, FONDEC, Argentina/Paraguay, 2005. 102 min. Estéreo.

CARO diario. Dirección: Nanni Moretti. Producida por Sacher Film Rome, BanFilm, La Sept Cinéma, Italia, 1993. COLOR, 96 min. Estéreo.

CAZADORES de utopías. Dirección: David Blaustein. Producida por David Blaustein Argentina, 1995. ByN, 153 min. Estéreo.

EL RETRATO postergado. Dirección: Andrés Cuervo. Producida por Andrés Cuervo. Financiamiento INCAA, Argentina, 2009. 55 min. Estéreo.

EL TIEMPO y la sangre. Dirección: Alejandra Almirón. Producida por Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Sonia Severini. Distribuido por Cine Ojo, Argentina, 2004. 65 min. Estéreo.

EN MEMORIA de los pájaros. Dirección: Gabriela Golder. Producida por Gabriela Golder, CICV de Francia, Argentina/Francia, 2000. 17 min. Estéreo.

ENCONTRANDO a Víctor. Dirección: Natalia Bruschtein. Producida por Ángeles Castro, Hugo Rodríguez. Financiada por Centro de Capacitación Cinematográfica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México/Argentina, 2004. 30 min. Estéreo.

FUERZA Aérea Sociedad Anónima. Dirección: Enrique Piñeyro. Producida por Aquafilms, Verónica Cura, Argentina, 2006. 80 min. Estéreo.

HACER patria. Dirección: David Blaustein. Producida por David Blaustein, Mariela Besuievsky. Financiamiento Zafra Difusión y Tornasol Films, Argentina, 2007. 127 min. Estéreo.

JUAN, como si nada hubiera sucedido. Dirección: Carlos Echeverría. Producido por INCAA, Hochschule für Fernsehen und Film München, Argentina/Alemania, 1987. 160 min. Estéreo.

LA REPÚBLICA perdida. Dirección: Miguel Pérez. Producida por Diana Frey Argentina, 1983. COLOR, 146 min. Estéreo.

LA REPÚBLICA Perdida II. Dirección: Miguel Pérez. Producida por Jorge Poleri, Argentina, 1986. COLOR & ByN, 140 min. Estéreo.

LA TELEVISIÓN y Yo (notas en una libreta). Dirección: Andrés Di Tella. Producida por Andrés Di Tella, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini. Financiamiento Andrés Di Tella, Cine Ojo, Fundación Antorchas, Fundación Rockfeller, Fundación MacArthur, S. Guggenheim Memorial Foundation, Argentina, 2002. 75 min. Estéreo.

LOS RUBIOS. Dirección: Albertina Carri. Producida por Barry Ellsworth, Albertina Carri. Financiamiento Universidad del Cie, Fondo Nacional de las Artes, INCAA, Argentina, 2003. 89 min. Estéreo.

M. Dirección: Nicolás Prividera. Producida por Trivial, Pablo Ratto, Nicolás Prividera, Vanessa Ragone, Argentina, 2006. 150 min. Estéreo.

MALVINAS, historia de traiciones. Dirección: Jorge Denti. Producida por Jorge Denti, Michael Chanan, Nerio Barberis, Argentina, 1984. COLOR, 80 min. Estéreo.

MONTONEROS, una historia. Dirección: Andrés Di Tella. Montaje: Andrés Di Tella, Martín Dorado, Ariel González, Guillermo Grillo, Fabián Hofman, Argentina, 1994. COLOR & ByN, 89 min. Estéreo.

PAPÁ Iván. Dirección: María Inés Roqué. Producido por David Blaustein, Hugo Rodríguez, Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro. Financiamiento Zafra Difusión S.A., Centro de Capacitación Cinematográfica, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Argentina/México, 2000. 55 min. Estéreo.

PERMISO para pensar. Dirección: Eduardo Meilij, Guión de Alberto Borello, Noemí Duhalde, Eduardo Meilij, Argentina, 1989. 80 min. Estéreo.

TIRE Dié. Dirección: Fernando Birri. Producido por Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral Argentina, 1958-1960. ByN, 33 min.

UN Pogrom en Buenos Aires. Dirección: Herman Szwarcbart. Producido por Herman Szwarcbart, Gabriel Kameniecki, Argentina, 2007. 70 min. Estéreo.

UN Tal Ragone (desconstruyendo a pa). Dirección: Vanessa Ragone. Producida por Florencia Enghel, Argentina, 2002. 51 min. Estéreo.

YO, Sor Alice. Dirección: Alberto Marquardt. Producido por Cine Ojo, La Crujía, Point du Jour, France Televisions, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Argentina/França, 2001. 75 min. Estéreo.

2 - EL NUDO DEL NOSOTROS: LA PUESTA EN ESCENA DE LA INTERSUBJETIVIDAD EN *EL ETNÓGRAFO*, DE ULYSSES ROSELL (ARGENTINA, 2012)

Andrea Molfetta



¿Un documental se hace solo? No. La pregunta suena ridícula, pero es necesaria para reconocer la intromisión del cineasta en el espacio pro-fílmico donde trabaja, la interferencia que provoca en los lugares y las gentes que filma cuando filma, así como las implicaciones políticas y éticas que conllevan el hecho de que él decida dónde poner la cámara, el micrófono, el enunciador de la historia y el corte. Reflexiones sobre el acto de filmar y su influencia tanto en el saber obtenido a partir del uso de la herramienta audiovisual como en el relato producido están presentes en la antropología fílmica de Jean Rouch desde mediados del siglo XX. Todo conocimiento del mundo es crítico, no existe un relato “objetivo” y transparente, y toda representación de la realidad es una construcción convencional para ese fin, desde el punto de vista de una cultura sobre otra.

A partir de esto, toda la historia del documental considera que declarar este grado de auto-reflexividad, es decir, explicitar la consciencia del cineasta en el campo, como principio fundamental para una buena vinculación con el sujeto filmado, así como un elemento central para la explicitación de la posición o punto de vista del discurso de la película. Hay un enunciador en campo, la objetividad entra en crisis, el post-estructuralismo y lo poscolonial irrumpían en el escenario del documental.

Elegir cómo se filma, el modo como trabajará la cámara, su forma de abordar a los sujetos, la distancia y el tiempo en que lo hace, la forma como finalmente los muestra, el uso o no de la mirada a cámara, nos hablan de una serie de decisiones que el director practica determinando toda una micro-política del trabajo de ver, mostrar y narrar una puesta en escena documental.

Nos preguntarnos si el modo de filmar del director, su modo de relacionarse con los sujetos a través de la cámara, ¿reproduce o deconstruye las relaciones de poder sufridas en lo macro-político por la comunidad wichi? El filme ¿inverte estas relaciones de dominación, o las reproduce? ¿Qué posiciones están implícitas en el modo de colocar la cámara entre las personas involucradas en esta difícil historia de incomprensión y violencia intercultural que se narra en la película?

Por esta vía, en el presente texto analizaré de qué modo el filme de Rosell¹ (2012) pone en escena las relaciones de la comunidad Lapacho Mocho, con especial énfasis en el lugar del cineasta como actor de la historia. Este análisis micro-político de la escena, en nuestro caso, quiere comprender también el papel del espectador como pieza activa en la puesta en escena de Rosell, cuestión que lo define estilísticamente dentro de la modalidad performativa del documental que ha dado en llamarse de “nueva observación”.

En el filme se establecen relaciones de cámara que proyectan y/o introyectan directamente el campo del espectador en la escena y en el plano, dejando sentidos abiertos, proporcionando un texto situado y abierto a la lectura final en la sala, considerando así el acto de filmar como la puesta en juego de una trama abierta, amplia y plural de sujetos, en la cual la dimensión de un “nosotros” se construye desde el rodaje y, luego, en el montaje direccionado y abierto a esta interpretación final, singular, sin juicio explícito por parte del cineasta.

Pensamos que *El Etnógrafo* plantea, desde esta modalidad, dos problemas a la ética documental, observados a partir de dos rasgos del filme que presentaré a seguir en la forma de dos preguntas que considero revelar cuestiones sintomáticas. Primero, ¿por qué que en la escena más dramática el filme, ni el representante de la comunidad, ni el cineasta, hablan y participan de la negociación? ¿Si la puesta en escena los incluye, por qué silencian? Y, la segunda, que parece inclusive una trampa barroca, es, ¿quién es el etnógrafo al que alude el título?

1.

En la puesta en escena de Rosell, la cámara se coloca a la par y resalta la belleza de un modo de vivir diferente al nuestro. Rosell construye un punto de vista íntimo como centro espacial y afectivo de la historia, y concéntricamente desde esta intimidad, desvenda una trama de conflictos y alianzas comunitarias que los wichis tienen por las tierras y con la justicia. El filme tiene un tono intimista impreso desde el punto de vista de la cámara, es decir, la dirección de la fotografía.

En el documental performativo es innegable la presencia del director en su puesta en escena. En *El Etnógrafo*, el director está siempre disimulado, casi invisible, pero sutilmente referido desde las miradas y parlamentos de los otros actores con quienes comparte la escena. Es un observador callado. La cámara de Rosell, sin ser un cineasta antropólogo, se asemeja a una “observación participante”, en términos de técnicas antropológicas, observación que reconoce las tensiones que genera al filmar, anhelando la menor intervención posible.

Este enunciador explicitado propone una ética y una política en favor de la diversidad. Convive con su cámara prendida. Muestra la vida de un matrimonio británico-wichi, sus pequeños hijos, una vida atravesada por esta interculturalidad idealizada. Afuera, conflictos gravísimos, sin resolución, aparecen intermitentemente en escena, rompiendo esta atmósfera idílica. Así como conviven dos culturas en un matrimonio, un cineasta porteño puede convivir en una casa wichi y filmar con cierta desenvoltura. La puesta coloca en

1 El Etnógrafo, Ulises Rosell, 2012. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GdBQ0UPfBeU> (consultado el 13/8/2018).

relación de paridad a esa primera y segunda persona que interactúan, el cineasta y la familia Palmer/Tejerina. Se deconstruye la mirada del documental expositivo clásico al asumir la subjetividad y las intersubjetividades en juego.

Dos secuencias ejemplifican el lugar de cineasta Rosell en la puesta en escena. Las mujeres conversan en la intimidad de la casa. Sin mirar a cámara, tal vez confiando en que el director no comprendiese la lengua, comentan “todo lo que decimos queda ahí guardado”, riendo. Este parlamento lo presenta al director en el fuera de campo.

Menos guarecido, sólo una vez el filme pone en escena al director de modo explícito en cuanto factor determinante de la trama que se registraba, es decir, asumiéndose actor pleno. Es la escena más tensa del filme, cuando Palmer interpela a los invasores de las tierras wichi, in flagrante, con camionetas sin identificaciones y trabajadores borrachos. La presencia viva de la cámara transforma las actitudes de los personajes, el acto de filmar aparece en sí, los personajes hablan del hecho de estar siendo filmados, incluso miran a cámara buscando complicidad. La cámara empodera el reclamo y legitima el modo y los términos en que es hecha la negociación, generando pruebas y compromisos. La participación del director es explícitamente política.

Hay dos aspectos abiertos a contradicciones en este documental, que me llamaron poderosamente la atención, porque crean sentidos ambiguos allí donde las inter-relaciones más se politizan en la disputa por el sentido, por el poder. Tomo estos aspectos como síntoma de un estado del documental y de la propia antropología contemporánea.

En primer lugar, el filme pone en escena un pueblo que vive conflictos culturales y socioeconómicos serios como el acceso al alimento, a la tierra o el sistema judicial que malinterpreta y reprime sus valores culturales (el caso trágico de Qatú). El filme muestra a un indio vivo, moderno, que transita entre las culturas superando la idea de mestizaje. Su condición actual es este transitar, a partir de su cultura originaria, por otras. Esto no sucede sin conflictos, y el filme es así, centralmente, un registro íntimo del espacio de convivencia familiar, lo cotidiano como espacio central de integración transcultural plena y amorosa. En la casa se habla wichi, español e inglés, y vemos cómo los niños transitan de una lengua a la otra, e de un paisaje a otro, de una alimentación a otra, sin dificultades. La cámara parece ubicua; imperceptible, capta momentos de inmensa intimidad y privacidad, como el diálogo final sobre el nombre del bebé recién nacido, o la intimidad de las mujeres a solas.

El filme muestra las actuaciones del pueblo wichi en dos espacios: este íntimo/familiar del que vengo hablando, y el jurídico/público. Por un lado, como afirmé, la integración a sus vidas de factores y elementos de otras culturas sucede en la intimidad, en los mundos del afecto, en lo comunitario, en la infancia, en la casa, en la familia. Pero por el otro, uno de los puntos más difíciles del filme: todas las mediaciones y acciones dentro de las situaciones judiciales conflictivas, ya sea por la pose de la tierra o en el proceso de excarcelación, son intervención de un “gringo” protagonista de la más importante secuencia del filme, en torno a la invasión de la petrolera. Es decir, cuando estamos en el espacio de lo jurídico, fuera de lo familiar, el líder comunitario y el director del filme se callan, tal la potencia del directo que revela la más tensa estructura de crisis, escena protagonizada por dos hombres que, cada uno a su modo, son extranjeros: Palmer y el ingeniero. Mientras, el líder comunitario observa sin hablar, de frente a cámara. La cámara, es decir, el director, también se calla, y pasa a tener una presencia que, judicializada, es distinta a la presencia

que tenía en el espacio intrafamiliar. El cineasta es vivamente introducido en la escena cuando el ingeniero de la multinacional lo interpela con una mirada a cámara. Esta mirada a cámara lo inscribe en la escena como actor y cómplice involuntario de una ironía que este personaje profería.

En el espacio de lo jurídico, los diálogos son en inglés o español, nunca en wichi, idioma del seno familiar, del espacio doméstico. Aquí, los territorios de la lengua demarcan el poder, las victorias y las derrotas de cada cultura, así como el papel de los géneros. Los espacios de integración son femeninos. Mientras una integración fluida acontece de la mano de una mujer, en el interior de la casa, las situaciones de enfrentamiento son protagonizadas por los hombres, haciendo que el filme plasme, no sabemos si conscientemente o no, los valores de un matriarcado que no es el del mundo español y blanco². El filme no discursa sobre esto que muestra, ni hace una crítica, a pesar de que lo muestra fehacientemente. Muestra a los personajes que luchan sin asumir un discurso, pero sí la mostración de esas injusticias.

Como decía, en la escena de crisis, son dos los protagonistas silenciados: el líder comunitario y el cineasta. ¿Por qué el filme no tiene ningún discurso crítico al respecto? Este punto inhibido es, por sí, ideológico – y por eso este texto lo indaga. Ha sido el documental más visto en la Argentina durante el 2012, y tal parece que hemos comenzado a ir al cine a ver un tipo de documental idealizante, pretendidamente transparente, que calma conciencias al mostrar una integración posible donde el genocidio no acabó. El filme parece elogiar un caso de integración posible sin hacer una crítica del por qué, ni de los lugares donde ella no lo es. Porque el mundo donde sucede *El Etnógrafo* sufre a diario la derrota, la pérdida de la tierra, la opresión violenta implícita en la autoexclusión y silencio del líder comunitario, en las ganas de desistir de sus líderes, resignados a ser representados por un gringo. Esto es lo que se muestra en el filme, aunque ni Rosell, ni Palmer lo hayan deseado conscientemente – ni hablen de esto. Da la impresión de tratarse de un filme cuidadosamente cortado para conservar la belleza de un caso para hablar de una utopía sin mucho displacer para el espectador.

En la escena central del filme que analizo, como figura central de un conflicto político e histórico, se yergue la figura del hombre blanco cual héroe que admite dar “cinco pasos para atrás, uno para adelante”, es decir, su fracaso. El filme no trae una autocrítica sobre el rol del cineasta y del cine frente a estos conflictos, no se cuenta si las imágenes fueron útiles en la justicia, o cómo finaliza la situación de Qatú. Tampoco el filme realiza comentarios sobre el protagonista, apenas lo muestra.

En el espacio de la intimidad, aparece la esposa de Palmer, una heroína por el sólo hecho de vivir su identidad a la manera “relajada y feliz” – como dice el filme – de su cultura, y que protagoniza la pequeña gran victoria que oxigena el filme: tener una familia que siembre un futuro mejor a su comunidad, a través de la integración de culturas. En síntesis, hay una mediación política y cultural que no es cuestionada, y una reflexividad del director que “muestra”, pero no “dice”, porque no asume la primera persona. Así, conserva el gesto mostrador, una observación afectivamente orientada y que abre la escena al público sin emitir su juicio/discurso explícito al respecto de lo que muestra.

2 Sobre este tema, una entrevista a Silvia Rivera Cisucanqui, “Lo indio es moderno”, Revista Ojarazca, junio de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/11/ojaportada.html> (consultado en marzo de 2013).

En segundo lugar, me atrajo responder al título del filme, porque al final ¿quién es el “etnógrafo”? Palmer ya no lo es. El protagonista es un ex antropólogo que abandonó su profesión en nombre de lo que llama el “aporte”, o compromiso activo con este pueblo. Rompe la distancia que la ciencia le imponía: hace 34 años que vive en el Chaco salteño, se casa con una mujer wichí, forma una familia y cambia su profesión por completo. Palmer es asesor jurídico: lleva adelante las mediaciones de los diversos conflictos de la comunidad en que habita. Mediar: una condición epistémica que el ex antropólogo Palmer transforma en profesión, en campo de trabajo. Eligió descartar el rigor del método científico clásico por un compromiso amoroso, cercano, pragmático y puntual ejercido en ese mismo espacio intercultural. Sin embargo, no deja de ser inusual que un extranjero asuma estas funciones, y por esto es muy llamativo que el filme no haga mención crítica a esto en ningún momento.

Si Palmer es un ex antropólogo, Rosell desenvuelve una poética observacional que se encuentra estilísticamente con las técnicas de la antropología visual. Sin ser antropólogo o etnógrafo, sus cámaras flirtean entre las técnicas de la antropología fílmica y el estilo del documental de personaje. La técnica de la antropología visual conocida como observación participante y la estilística de la “nueva observación” se codean, con una diferencia crucial y estructurante: tienen objetivos diferentes. Filmar para conocer sistemática y exhaustivamente como lo hace la ciencia, o filmar para la poesía, son dos trabajos profundamente distintos que se reúnen en los mejores cineastas antropólogos. Rosell, definitivamente, no es un antropólogo cineasta, ni un científico. No podemos afirmar que su filme es un ejercicio socio-antropológico. Su labor se dedicó a poner en escena la intensidad afectiva de los tránsitos interculturales de Palmer y su familia.

Pero entonces ¿a cuál etnógrafo se refiere el título? Ninguno de los dos, representante jurídico o cineasta, lo son. ¿Qué hace esta figuración, entonces, en el título del filme? Es romántica, y desde mi punto de vista tiene la misión de fundar un espacio idealizado.

Tanto el ex antropólogo como el cineasta dan un paso en un mismo sentido: aquél que llevó las ciencias humanas del tratado al ensayo, de las universidades a las calles, de la abstracción disciplinaria al impacto socio-cultural del pensamiento, de la teoría a la puesta en práctica de nuevas formas de (con)vivir en este siglo. Dejar la ciencia por la política, o abandonar la objetividad por un trabajo que genere un nuevo “nosotros” posible. Sin embargo el título plantea un significante ausente... un flagrante ausente, ese etnógrafo que ya no existe ni trabaja de eso, que no está en el filme, que nadie desea ser, es esa ciencia paternalista, ese “etnógrafo” exotizante que muere con las deconstrucciones poscoloniales. Entonces, insisto, ¿por qué funciona tan bien ese título, *El Etnógrafo*? ¿Quién es “el etnógrafo”? Hay una perspectiva melancólica en este título, que marca el profundo pesimismo histórico del filme manifestado a lo largo de un retrato sobre la dulce e íntima convivencia de lo diferente en una familia. ¿Los conflictos sociales retratados, son el conflicto del filme o un escenario de fondo, sin resolución?

2.

La nueva observación como estilística de la modalidad performativa del documental.

Ver y decir, mostrar y narrar, fotografiar y discursar, son las dos epistemes del documental: el saber sobre el mundo y el saber (se) discurso (JOST; GAUDREAU, 1995; SIMMARD, 1995; COMOLLI, 2007). En el documental performativo la diferencia radica en que vemos una imagen en la cual está la presencia explícita del realizador, como recurso expresivo y estilístico para reforzar la autenticidad con que se muestra el mundo, así como para explicitar el lugar ideológico desde donde se construye el discurso que se comparte. Por eso son llamadas narrativas del Yo. Se trata de la misma autoreferencialidad que instauró el maestro Rouch (1995) como exigencia científica para la antropología fílmica, y que se transforma en elemento central de estilo en el documental interactivo. Sin embargo, el salto del estilo interactivo al estilo performativo va más allá de una epistemología crítica que pone al enunciador en primer plano, porque apunta directamente a una interlocución entre aquellos que coprotagonizan el filme (incluido el director) y el espectador en la sala.

El estilo performativo de estas narrativas del yo aparece en los años 80, de la mano de la popularización de las cámaras hogareñas, y se torna rápidamente una herramienta de visibilidad para las políticas de memoria y minorías, fundamentalmente por este carácter doble del sujeto que filma, entre testimonio y autor, haciendo del espacio personal un espacio micro-político que, al ser filmado, se empodera. Es así como un mismo recurso estilístico, la reflexividad del cineasta, aparece en dos campos y prácticas diferentes, pero vecinas: la antropología visual y el documental. Es decir, del documental interactivo al performativo hay un gesto que se desplaza de la ciencia a su política, del saber a su práctica, del *mostrar* al *discursar* hacia un espacio social, un verdadero giro hermenéutico del cineasta que abandona la idea de que produce un “retrato objetivo” por la idea de producir un discurso con sentido político, tal como hace Palmer cuando deja de estudiar a los wichi para transformarse en un brazo estratégico de sus luchas políticas.

Este giro hermenéutico hace tanto del científico como del cineasta un intérprete de su realidad, sujeto que destina su interpretación a un conjunto de personas que están mucho más allá del filme, aspirando así a la construcción colectiva de un nuevo sentido sobre la historia, así como a la construcción de nuevos consensos. El giro hermenéutico lleva la experiencia cinematográfica al campo de la ciudadanía, porque politiza su trabajo hacia la dimensión social, saliendo del espectáculo y tratando al receptor ya no como mero espectador pasivo, sino como interlocutor crítico en el debate por el sentido de la realidad.

A diferencia del documental interactivo, en el documental performativo hay un tercero simbolizante de su construcción semántica, que es el ciudadano interpretante frente a la pantalla. El documentalista-performer aspira a una interpelación directa sobre el sentido de la realidad y de la historia que comparten como escena. En nuestro caso, el receptor de *El Etnógrafo* no interactúa directamente con los protagonistas del relato, el cineasta y Palmer, primera y segunda personas de la puesta en escena. El espectador está pensado como punto de fuga de la escena, destino final de la obra, en el contexto de una Argentina que debatía el derecho a la tierra a través de las demarcaciones.

En el documental performativo se muestra esta amplia intersubjetividad en acción, se pone en escena el espacio biográfico público a partir del privado, tanto en procesos de memoria como en autorretratos. El documental performativo surge como una respuesta

estética y política del cine para superar tanto la crisis epistémica de los años 60 (en la que nace el cine-verdad), como la crisis de la representación de los 80 (según la cual no había ya verdades, sino meros simulacros). ¿Cómo lo hace? Coloca la autoreferencialidad como espacio a partir del cual se puede producir un grado de verdad parcial, pero posible, que es la del sujeto que filma. Una verdad que no es absoluta, ni está pensada a partir de las éticas infinitistas, sino por el contrario, una verdad documental que se desprende de la puesta en práctica de una ética de la finitud (MOLFETTA, 2010).

El realizador, punto singular desde donde se arquitecta y dispara la puesta en escena, es el punto productor de la verdad que vemos. Este no precisa aparecer –como en este caso–, pero está presente en la situación y es indispensable en la construcción del vínculo de confianza y complicidad que establece con su protagonista, equiparándose su importancia dentro de la escena.

Lo que caracteriza estilísticamente a los filmes de la “nueva observación” –que de mi punto de vista son una variación de la modalidad performativa del documental–, es el hecho de que el performer está silenciado, tiene presencia semi-velada en la puesta en escena, haciendo que los filmes retraten, más que un espacio subjetivo, uno de tensiones intersubjetivas, en el que somos incluidos como destinatarios incumbidos por cerrar, o no, un consenso en relación a lo mostrado y discursado. Este modo de filmar incluye nuestra actividad como receptores interpretantes, apropiadores y reproductores, o no, del discurso que se nos ofrece en la pantalla. Así, el concepto de puesta en escena que veo en este documental excede en mucho lo visible, e incluye, refractaria y terciariamente, el conjunto de los individuos vinculados en este nudo del nosotros que es el espacio intersubjetivo que nos ofrece el documental performativo. *El Etnógrafo* habita el mundo sin pronunciarse en torno a él sino en clave poética, porque Rosell no aspira a ser un científico. No teoriza sobre su presencia en campo porque no está bajo la exigencia epistémica que un etnógrafo verdadero sí consideraría.

El cine de lo real abre el campo de lo estético en el sentido más profundo y potente: el de la política. El documental performativo actual desarrolla, incluyendo esta pluralidad de voces que construyen la historia social, una estética de lo común y lo cotidiano. Lo hace restableciendo el compromiso con quien es filmado, y así replantea el acto de filmar en cuanto modo de estar-en-el-mundo. Lo que el documental performativo innova es en la puesta en marcha de un “nosotros” que incluye al potencial espectador, al público.

3.

Volvamos a la escena de la crisis. La escena de conflicto entre el representante de la multinacional petrolera china, el peón, el líder comunitario, el representante jurídico y el cineasta. Cinco hombres y una cámara.

La mirada a cámara del ingeniero buscando inútilmente la complicidad del camarógrafo nos introduce tanto al cineasta en el relato, como a todos en esta dimensión del saberse filmados, que le da poder al cineasta, quien se pone del lado del protagonista. No podemos decir que la presencia de una cámara haya sido indiferente: sin dudas, no hubiese sucedido lo mismo de no estar siendo filmado. Pero el filme no dice nada sobre esto, no es una reflexividad explícita, así como no incurre en un discurso meta-filmico. Así, *El Etnógrafo*

pertenece al estilo de la nueva observación: la acción se sostiene desde un punto de vista identificado con la presencia silenciosa del realizador-performer, que vive a la par, entre la gente de la comunidad. Esta tensión dentro de la puesta en escena, ese particular vínculo sujeto filmado / sujeto que filma, es lo que traza un campo intersubjetivo de la experiencia de filmar, imagen que resalta y exagera lo real a partir de la presencia testimoniante y flagrante de la cámara. Esta imagen-cámara es, como afirma Fernão Ramos (2005), una moneda de dos caras: de un lado, la imagen se constituye como cicatriz de la toma, y habla de cicatriz por su vínculo intrínseco con la presencia corporal de quien filma. Esta imagen es la marca indeleble del pasado conjunto de estas personas, un pasado que se imprimió en imágenes y el sonidos, y por eso podemos verla como prueba. Del otro, la imagen-cámara es esa imagen que activamos recién al ver, y que fue fabricada para nosotros espectadores como destinatarios finales incluidos e incumbidos.

En investigaciones anteriores, llegué a la conclusión de que la estética del documental performativo ponía en práctica una noción de sujeto ya no esencialista, pero sí procesual, vinculada a su trabajo de interpretar el mundo en un proceso de conciencia. El cineasta del documental performativo trabaja en una dimensión en la que el cine es una puesta en escena de una intersubjetividad que, así, se asume como narrativa de un “nosotros”. El realizador de *El Etnógrafo* no interviene en las escenas, no se hace visible, no explicita su reflexividad, pero está presente en las miradas a cámara, como reflejo refractario. Entonces, Rosell no se muestra explícitamente, así como no cierra un sentido histórico a lo que filma.

En el modo performativo del documental se practica este modo de pensar la puesta de la cámara como construcción de una relación entre quien filma, quien es filmado y nosotros, los espectadores, presentes en la escena como aquellos que suturaremos el sentido. Considerada de esta forma, la puesta en cámara supone que el cineasta puede establecer vínculos cuidantes o descuidantes respecto a los sujetos filmados. Conocemos la historia de cámaras intrusivas, obstructivas, violadoras, etc. En este sentido, un cineasta puede o no cuidar de sí y del otro a quien filma en cada momento de la realización. El cine es, en mi análisis, una práctica sociocultural que cuestiono preguntando ¿qué hace el cineasta cuando filma tal situación de tal manera? Es esta consideración que me ha llevado al campo de la antropología del cine. Es por este motivo que me interesa más el análisis de la puesta en escena y el rol del cineasta en ella, que el problema de la representación resultante. Antes que la imagen esté producida, existieron condiciones históricas para su producción que merecen ser consideradas. En el documental performativo el texto adquiere una densidad vinculada al sentido que el término “texto” tiene para Barthes (1974): tensión entre sujetos hablantes, actuantes, discursivos, ideologizados y politizados, con motivaciones e intereses diversos.

Este particular “nudo del nosotros”, o nudo intersubjetivo y reflexivo, que se produce en el documental performativo, sus implicancias en cuanto a la construcción plural de sentidos para la historia, se hace presente con gran claridad en la estructura escénica del filme. Hay documentalistas que no cuidan de sí y del otro que filman, mucho menos se preocupan por ese tercer otro al que destinan su obra. No les importa generar relaciones cuidantes o descuidantes, y desde mi punto de vista ahí reside la clave que diferencia y valoriza un gran documental performativo, que es la puesta en escena de un yo empático y nada narciso.

La experiencia del documental performativo pone en práctica un cine de lo real en el cual, a partir de una primera persona del relato, se construye un Nosotros, lo comunitario como arena y protagonista de los relatos y, antes, de la historia. Porque el protagonista no está solo, ni se autocentra. Es el pivote innegable y asumido para comunicar y testimoniar varias acciones que una minoría realiza para resistir las diversas formas del poder biopolítico, que van de lo local a lo global.

4.

¿Y los dos conflictos que se narran, por la invasión de las tierras y la excarcelación en Qatú, sin resolución a la vista, eran el drama de nuestro filme, o un escenario sin resolución, en el que los propios protagonistas muestran desinterés? ¿Hay una (im)potencia política del documentalista frente a estos problemas?

La dirección de cámara delinea los campos de esta intersubjetividad, trabajando siempre escenas grupales. No hay individuos a solas en el filme. Se pone en escena un espacio intersubjetivo que es también inter-étnico, inter-lingüístico, inter-cultural, internacional. Un espacio escénico que nos habla de las interrelaciones, así como de los puntos ciegos donde las culturas no se comprenden, no se toleran, compiten y entran en conflicto.

Los espacios son concéntricos: la cocina, la casa, el patio, el barrio, la comunidad, la otra comunidad, Tartagal, Salta, Inglaterra. La temporalidad del filme sigue, como no podía ser de otra manera, el ritmo de la escena y de la elipsis (GENETTE, 1972).

La Enunciación es casi de grado 0, impersonal, porque si bien hay una mostración refractada de ese Yo que filma, él no aparece explicitado. No podemos decir que hay una Narrativa del Yo: ni éste aparece en la imagen, ni la historia trata sobre sí mismo. El filme de Rosell se preocupa por relatar una cuestión central en la vida de Palmer, de un modo localizado, localizándose él en relación a sus compañeros. Nos ofrece la narración situada de los momentos de la vida de Palmer en los que, en la medida en que se muestra idóneo para atravesar todos los espacios culturales, se empodera. *El Etnógrafo* no retrata una experiencia intersubjetiva e intercultural fallida, sino los esfuerzos por hacer de esa experiencia intercultural un lugar de enriquecimiento.

Palmer y Rosell protagonizan un filme en el que esa experiencia de conflicto se muestra desde esta otra óptica intrafamiliar, demostrando el poder que ambos tienen, inclusive y justamente, en el modo de representar, repartir y compartir, con nosotros, el aspecto más sensible de su experiencia a través de un filme (RANCIÈRE, 2003). Definitivamente, ni el pueblo wichi, ni el criollo, pueden narrar sus historias. El filme adquiere el punto de vista del protagonista y su director, un escocés y un porteño, y es por las adhesiones de ellos dos que esta comunidad wichi puede mostrar parte de su realidad, aún mediada por el blanco. Al director le interesan estos personajes que hacen de la interculturalidad un espacio de enriquecimiento y empoderamiento cotidiano.

El conflicto intercultural es extramuros: caso del pariente preso por casarse con una niña, la invasión de sus territorios por la multinacional extranjera, la convivencia con los incendios de los latifundios. Refieren, puntualmente, al estado nacional (en el caso del casamiento) y al capital transnacional y la agroindustria como principales agentes opresores que cuentan con complicidad omisa de los gobiernos provinciales y nacionales. Y en esos

momentos, el filme se abre a los planos generales y al paisaje natural. Definitivamente, la naturaleza es el escenario de los conflictos y resistencias al biopoder. El enunciador de este discurso no precisa mostrarse dada la contundencia de la situación que documenta (definitivamente él es el vértice, pero no el centro del discurso ni de la historia). Se muestra a este Yo como entramado intersubjetivo e intercultural, y hay una elección política de retratar a un protagonista de la resistencia en cada una de sus batallas y trabajos sociales. La labor de la dirección de la película toma una posición desde que se decide por poner en escena la experiencia de este personaje extranjero que despliega acciones concretas de resistencia frente a los conflictos (conversa con líderes comunitarios, viaja a la cárcel, consigue testimonios para la causa, escribe, estudia para la misma, vigila, documenta y negocia con las multinacionales).

A su vez, de los conflictos no vemos resolución (ni derrotas, ni victorias), sino un continuum, lo que nos coloca en una mise-en-fase (puesta en fase) agónica, de gran identificación afectiva con el protagonista. El conflicto será toda la vida, es un conflicto abierto. El afecto está en la iluminación y, particularmente, en la representación corporal. El retrato de cuerpo entero es el principal recurso expresivo para mostrar la compleja identidad de esta familia: cuando se lo muestra caminando junto a los niños, o la contundente pequeñez de su cuerpo junto a las maquinarias agrícolas, así como los cuerpos plácidos de madre e hija durmiendo, verdaderos retratos de la armonía en la intimidad.

Así como estos retratos en el nivel de la fotografía, las performances de la familia diseñan un campo vital transcultural, en el que conviven la medicina wichi con las cultura de redes del siglo XXI, el dialecto con el inglés, las escondidas con Batman. Aparentemente, no hay conflictos en esa familia, donde el clima es siempre relajado y feliz, y es en la fluidez del espacio sonoro donde podemos presenciar la comunión: los idiomas se cruzan, todos en la familia Palmer atraviesan las lenguas, lo que significa que sus acciones construyen un mundo plural de la vivencia, y las escenas que vemos de ella son ejemplos del enriquecimiento de estos individuos al hacer estos cruces.

Porque *El Etnógrafo* no muestra apenas conflictos, sino soluciones. Y habla de una gran solución que es el amor. Trabaja una representación no victimizante de los pueblos originarios, en la que los espacios de felicidad están en lo privado y en lo comunitario: la vida íntima familiar, los niños que juegan, las visitas a parientes.

Esta fuerte adhesión del relato al tiempo presente, en el ritmo narrativo de la escena, nos permite decir que se trata de una etnografía en el más puro estilo clásico, sobre un ex etnógrafo que entra en la acción política. No hay una indagación del pasado, porque el pasado surge dramáticamente consumado en los hechos del presente, y la duración del plano secuencia es el principal recurso expresivo de esta profundidad del tiempo histórico que aparece condensado en las distintas crisis que asistimos, como en la escena del incendio en ciernes, por detrás de la reunión familiar.

Muchas veces, en la estilística del documental performativo, a diferencia de la observación participante, no tenemos presente al enunciador en el relato, no vemos quién es que está filmando todo, no sabemos explícitamente el origen discursivo del filme, pero sí conocemos su posición singular frente al mundo, es un cineasta *localizado, situado*. A lo largo de su observación distanciada, el filme desarrolla su comentario interpretante a través de la puesta en escena y un finísimo montaje sobre esta rara experiencia transcultural wichi-argentino-inglesa. El filme trata un caso excepcional, para nada típico, paradigmático o representativo. El cine etnográfico y el documental responden, definitivamente,

a dos campos de acción diferentes, la ciencia y el arte, con cuestionamientos y objetivos diferentes, la producción de conocimiento y la producción de obras. John y su mujer son marginales y excepcionales, a pesar de que representan, esta vez sí, en grado ejemplar, una solución posible a todos estos conflictos: el diálogo, el respeto intercultural.

El documental muestra ese espacio idealizado donde la convivencia es posible. El filme se ubica en esa franja en la que el roce inter-cultural crea un campo nuevo, el del Nosotros, haciendo un verdadero elogio de la diferencia y construyendo puentes identificativas entre el filme y nosotros a través de la belleza. Por esto ha sido el documental más visto del 2012: las personas también necesitan ver soluciones posibles.

Sin embargo, si realmente consideramos injustos los hechos presentados ¿por y para qué mostrar el excepcional espacio transcultural de esta familia, dejando de llevar adelante en el filme las dos peleas que se daban (la petrolera y el caso de Qatú)? Esto sería ya dejar de hablar de la representación de lo político que me trajo a este análisis, para comenzar a pensar la política de este documental, decidida a dejar el conflicto como fondo, y la belleza como protagonista, sin agonía.

REFERENCIAS

BARTHES, R. *De l'œuvre au texte*: Revue d'Esthétique, nº 3, 1971. En español, *¿Por dónde empezar?* Tusquets Editores, Barcelona, 71-81, 1974.

COMOLLI, Jean-Louis, *Ver y Poder: la inocencia perdida*. Buenos Aires: Editorial Aurelia Nieva, 2007.

JOST, F.; GAUDREAU, A. *El relato cinematográfico*. Madrid: Paidós, 1995.

GENETTE, Jean-Louis, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

MOLFETTA, A. “El documental como *técnica de sí*: el cine político como práctica de una ética de la finitud” in LUSNICH; PIEDRAS (orgs). *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2010.

MOLFETTA, A. “Performando el documental en Argentina: Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri”, In LUSNICH; PIEDRAS (orgs). Op.Cit.

RAMOS, Fernão. “A cicatriz da tomada” in RAMOS, F. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*, 2 vols. SP: Editora SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes. 2003.

ROUCH J. “El hombre y la cámara” in ARDÈVOL; E.; TOLÓN; L. (eds.) *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología, Diputación provincial de Granada, 1995.

SIMARD, Denis. “Origine et Commencement du documentaire. Sur les frontières épistémologiques et historiques du documentaire”, conferencia en el Colloquio de Cerisy-la-Salle “Les Lumières et après: l'aventure documentaire”, 12-19/08/1995.

Filmografía

EL ETNÓGRAFO. Dirección y guión: Ulises Rosell. Producido por Fortunato Films, Argentina, Buenos Aires, 2012. COLOR, 86 min. Estéreo.

PARTE II

CINEASTAS, CULTURAS NACIONAIS E IMAGINÁRIOS

3 - O PASSADO JÁ NÃO É MAIS O QUE ERA: *NO* (2012), DE PABLO LARRAÍN

Ignacio Del Valle Dávila



A polêmica em torno a *No*

A estreia de *No* (Pablo Larraín, 2012) esteve acompanhada, no Chile, de um áspero debate suscitado pelo relato que propõe sobre a campanha da oposição durante o plebiscito de 1988, um acontecimento que se revelaria o princípio do fim da ditadura do general Augusto Pinochet (1973-1990). A polêmica em torno ao filme não é surpreendente quando se leva em conta que recria um dos marcos fundacionais da atual democracia chilena e, em particular, da parte do espectro político vinculado à Concertação de Partidos pela Democracia (1988-2013)¹. Como todo evento histórico tradicionalmente considerado como “maior” pela memória coletiva e pela história nacional, sua representação artística – cinematográfica, neste caso – é propícia a despertar críticas procedentes tanto do campo dos estudos cinematográficos como da história, sociologia, ciência política e dos meios de comunicação.

De modo geral, o filme de Larraín foi criticado por sobredimensionar a importância da propaganda eleitoral televisiva em detrimento dos movimentos de protesto da sociedade civil. A derrota de Pinochet no plebiscito se deveria mais, segundo o relato fílmico, a uma boa campanha de *marketing* que à luta política, o que desideologiza todo o processo. Essa visão foi acusada, pelas mais diversas vozes, de ser reducionista, de falsear a realidade, de deturpar o passado e, inclusive, de fazê-lo em função de uma concepção reacionária da história. Houve quem, nas redes sociais, tivesse a peregrina ideia de lançar um chamado ao boicote (MARÍN, 2012).

Não pretendo aprofundar aqui essas acusações. O que me interessa delas é que permitem abrir espaço para uma reflexão, a partir do caso de *No*, sobre as relações entre história e cinema e, especialmente, sobre os usos de material de arquivo nos filmes históricos. O entorno de boa parte das críticas contra o filme remete à espinhosa questão da fidelidade histórica no cinema. O “pecado capital” de *No*, como de tantos filmes, seria distorcer os fatos, não ser suficientemente fiel ao passado.

1 A Concertação de Partidos pelo Não foi uma coalizão de partidos políticos que surgiu em 1988 como uma aliança das principais forças opositoras à ditadura de Augusto Pinochet. Seu nome se deve à representação da opção “Não” no plebiscito de 1988 no qual se votou pela continuação do regime de Pinochet por um período suplementar de 8 anos ou pelas eleições gerais. Depois da vitória no plebiscito, a maioria dos partidos que conformavam a Concertação de Partidos pelo Não se apresentou unida nas eleições democráticas de 1990, desta vez com o nome de Concertação de Partidos pela Democracia. Suas principais forças políticas eram a Democracia Cristã, o Partido Socialista, o Partido pela Democracia e o Partido Radical Socialdemocrata. A coalizão governou o Chile desde 1990 até 2010 por meio das presidências de Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), Ricardo Lagos (2000-2006) e Michelle Bachelet (2006-2010).

O problema da veracidade

Curiosamente, as análises que se esforçam em comparar uma obra com “o que realmente ocorreu” proliferam nos estudos cinematográficos – particularmente quando os filmes são utilizados como material pedagógico –, mas são bem pouco frequentes em outras artes com as quais se costuma comparar a representação cinematográfica da história². Por sorte, é muito pouco frequente ler artigos que acusem a pintores, escritores, escultores ou músicos de haver distorcido a história em suas telas, novelas, esculturas e canções. Também são pouco comuns esses estudos em outras artes cênicas, como a dança ou o teatro. No entanto, não ocorre o mesmo quando a representação do passado tem como suporte fotografias em movimento.

O cinema possui uma enorme capacidade de verossimilitude na hora de reconstruir uma época e de fazê-lo, ademais, por meio de um espetáculo amplamente sedutor para o público³. Nesse sentido, seria necessário recordar que boa parte do conhecimento e do imaginário que construímos cotidianamente sobre o passado se origina a partir de ficções cinematográficas, documentários, reportagens e outros produtos audiovisuais que têm relegado a um papel secundário os textos escritos (ROSENSTONE, 2006). É possível supor, por exemplo, que milhares de latino-americanos, norte-americanos, asiáticos, africanos e europeus, que ignoravam os pormenores do plebiscito chileno de 1988, construíram um conhecimento a partir do filme de Larraín.

É precisamente devido a esse potencial que muitos agentes sociais exigem fidelidade ao filme, como se essa capacidade de encenação verossímil carregasse consigo uma obrigação de veracidade. Porém, é necessário questionar a noção de veracidade na qual se baseia o discurso da fidelidade. A ideia de que existe uma série de fatos aos quais um filme histórico pode e deve se ater parece apoiar-se em uma concepção positivista da história. Questiona-se bastante a possibilidade de estabelecer objetivamente os fatos que constituem um fenômeno histórico. O mesmo ocorre com a ideia de pretender que possam ser reconstruídos e narrados de forma objetiva, neutra e inocente. O passado não é uma base de dados e a história não é uma série de fatos objetivos e incontestáveis suscetíveis de serem coletados e ordenados dentro de um relato. Se isto é válido para o campo de ciências humanas, é ainda mais para a arte e a ficção.

Mais pertinente do que tentar cotejar o grau de fidelidade de *No* é se perguntar por que o filme constrói essa visão determinada do plebiscito, por que enfatiza alguns fatores como a publicidade e os meios de comunicação, ao mesmo tempo em que relega a um lugar secundário outros fatores, como os protestos sociais. Isto pode levar a entender melhor tanto o posicionamento ideológico como o discurso histórico que sustenta o longa-

2 Uma das comparações mais tradicionais é a que se estabelece entre o cinema histórico e alguns gêneros literários, como recorda José D'Assunção: “Em síntese – sobre o ‘filme histórico’, o ‘filme de ambientação histórica’, e o ‘documentário histórico’, entre outros tipos similares que poderiam também ser mencionados – pode-se dizer que estas três modalidades filmicas relacionadas à História (considerada aqui como objeto de conhecimento) correspondem respectivamente, na Literatura, ao ‘romance histórico’ propriamente dito, à obra de ficção com ambientação histórica, e às próprias representações historiográficas produzidas pelos historiadores profissionais ou diletantes” (2012, p. 58).

3 Um dos principais componentes que tornam possível essa forte verossimilitude é o caráter indicial da imagem cinematográfica, ou seja, o contato físico entre a imagem e seu referente, algo que deveria ser cada vez mais relativizado diante dos avanços tecnológicos das imagens virtuais. É necessário considerar também as estratégias de *mise-en-scène* e montagem, assim como as técnicas de interpretação que contribuem para criar uma representação naturalista amplamente consolidada no que Noël Burch denomina de Modo de Representação Institucional (BURCH, 1991).

metragem e sua relação com os debates do presente em que foi realizado. No entanto, ainda é necessário se aprofundar um pouco mais no caso de *No*. Minha hipótese é a de que o filme provoca, em grande medida, o surgimento de polêmicas em torno a sua veracidade porque estabelece uma relação ambígua entre imagem de arquivo e imagem ficcional e o faz precisamente para representar um momento crucial do passado recente do Chile.

A partir das teorias semio-pragmáticas de Roger Odin, poderíamos dizer que o filme propõe ao espectador diferentes modos de leitura, sem distingui-los claramente. O material de arquivo da campanha do “Não” e da campanha do “Sim”; das concentrações nas ruas a favor ou contra a ditadura; da repressão policial; da publicidade da época; das reportagens jornalísticas dos telejornais do canal Televisión Nacional potencializam o que Odin chama de *mode documentaire*: “ver um filme para informar-se sobre a realidade das coisas do mundo” (ODIN, 2000, p. 59, tradução nossa). Esse modo de leitura – que não costuma ser o principal em uma ficção – confunde-se ao longo de todo filme *No* com o *mode fictionnalisant*, ou seja, com outro tipo de contrato de leitura entre o filme e o espectador que está orientado à fruição do relato fictício.

Larraín potencializa essa ambiguidade entre ambos os modos de leitura ao recorrer a estratégias de filmagem típicas do cinema direto – câmera no ombro, *zoom* abrupto, enquadramentos pouco cuidadosos, iluminação suja – e ao empregar um suporte de gravação típico do Chile dos anos 1980, as câmeras Umatic. Essa estratégia leva a uniformizar visualmente o material de arquivo e a *mise-en-scène* ficcional, ao ponto de que um espectador pouco precavido, ou pouco conhecedor do processo histórico, possa terminar por não conseguir diferenciá-lo totalmente em algumas cenas⁴. Isto é particularmente evidente nas sequências como a do fechamento da campanha da oposição, nas quais os planos de arquivo e os fictícios se mesclam sem alterar em nenhum momento a continuidade narrativa⁵. Ao mesmo tempo, nas sequências da campanha do “Não”, percebe-se um minucioso esforço por fazer da ficção uma espécie de *making off* do material de arquivo; mostrar (ficticiamente) como foram gestadas algumas imagens que formam parte da memória coletiva do Chile atual. A estética do filme permite projetar o “modo documentarizante” às passagens ficcionais. O espectador recebe constantemente o que Odin batizou como “consignas documentarizantes” (ODIN, 1984), orientações audiovisuais para fazer uma leitura documentarizante do filme.

Para Odin, os “modos” de leitura estão determinados pelo tipo de enunciador que constrói o público ao se relacionar com um filme. No caso do “modo documentarizante”, o público pressuporia a existência de um enunciador real ao qual se atribui enunciados reais, ao contrário da ficção, na qual o enunciador construído é fictício. Desde o ponto de vista da verossimilitude, essa diferença acaba sendo fundamental, pois as perguntas que suscita um enunciador real são mais amplas do que aquelas que suscita um enunciador fic-

4 Carolina Urrutia utiliza a ideia de uma camada de “verniz” aplicada sobre a superfície fílmica, que permite “igualar a pele de uma história que ainda se está contando” (URRUTIA, 2012, tradução nossa).

5 Esses tipos de estratégias não são exclusivos do longa-metragem de Larraín e poderiam ser aplicados a uma ampla gama de filmes. Em sua análise sobre o cinema histórico brasileiro, que abordou a luta armada durante a ditadura, Fernando Seliprandy adverte em relação ao filme *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) o mesmo tipo de ambiguidade que, como explica o autor, consegue-se através de “consignas documentarizantes” que sugerem ao espectador uma interpretação da ficção de acordo com os modos do documentário. Assim como ocorreu com *No*, no Chile, o filme de Barreto suscitou uma polêmica calorosa no Brasil e foi criticado por deformar a realidade. A hipótese de Seliprandy sobre o caso brasileiro pode se aplicar ao chileno: essas “consignas documentarizantes” alimentam a demanda de veracidade que se faz explícita nas críticas ao filme (SELIPRANDY, 2014, p. 30).

tício e se poderiam fazer perguntas “em termos de identidade, verdade, fazer etc.” (ODIN, 2005, p. 33).

No entanto, mesmo que o filme abra um espaço para essa ambiguidade em algumas cenas, não pretende confundir o espectador sobre seu estatuto fictício global. As “consignas documentarizantes” do filme, que foram mencionadas, entram em uma contradição evidente com a política de seleção do elenco. No lugar de optar por “atores naturais” ou “não atores”, reforçando a leitura documentarizante, Larraín contratou intérpretes profissionais, oriundos do cinema e da televisão, que são extremamente conhecidos pelo público chileno e que costumam aparecer nos filmes do diretor. É ainda mais significativo que o diretor tenha escolhido um famoso ator mexicano para o papel protagônico (Gael García Bernal), o que inscreve seu filme dentro da lógica do *star system*. Consequentemente, o modo de filmar, com suas consignas orientadas ao documentário, estabelece uma dialética bastante evidente com o tipo de elenco, o que consegue tensionar constantemente as fronteiras entre arquivo e ficção, oferecendo a partir disso uma reflexão sobre o papel dos meios audiovisuais na construção da memória coletiva, como será visto mais adiante.

Um passado presente

Nelly Richard, em uma das críticas mais duras que recebeu o filme *No* até o momento, afirma que as operações estéticas que uniformizam o arquivo e a ficção estão destinadas a ancorar o filme no passado. Segundo a autora, ao representar o plebiscito com uma tecnologia dos anos 1980, Larraín evitaria que se fizesse uma releitura desse processo a partir do contexto chileno atual, imobilizando a lembrança, no lugar de permitir que sirva como potência transformadora:

Dito de outra maneira: a câmera leva o hoje de seu contexto (o tempo vivo da história em movimento) a parecer-se com o ontem (o tempo morto de um passado reproduzido). Ao fazê-lo, o filme evita que a consciência do espectador incorpore em sua elaboração da memória as mudanças político-sociais que, ao terem acontecido entre o fim da ditadura e o presente da pós-transição, modificariam o referente-plebiscito cativo dessa visão imitativa do passado (RICHARD, 2015, p. 9, tradução nossa).

Richard prossegue sua análise comparando o projeto ideológico do “Sim”, no plebiscito de 1988, com a candidatura de direita encabeçada por Evelyn Matthei nas eleições presidenciais chilenas de 2013, e o do “Não”, com a candidatura de centro-esquerda de Michelle Bachelet nesses mesmos comícios. A autora sustenta que, para a direita, que se debate com certo incômodo entre o reconhecimento e a recusa da herança de Pinochet, a representação do plebiscito oferecida em *No* seria extremamente conveniente, pois evitaria as associações entre passado e presente. Reproduzo amplamente suas palavras:

A direita neoliberal e sua facticidade da ordem não reconhecem que a estrutura dos rastros entre passado, presente e futuro é um vínculo de construção social e histórica das identidades e das comunidades que se rediagramam a cada vez (passado-presente-futuro) que surgem distintas modalidades do possível na releitura do *já-feito* ou na invenção do *por-fazer*. O Não da direita se baseia na valorização da historicidade do social, ou seja, na possibilidade vital de experimentar coletivamente com a história. Qual é a postura do filme *No* frente à historicidade do tempo? A de achatar

seu volume e espessura (as lutas antiditatoriais de ontem; as militâncias cidadãos de hoje) para nos oferecer uma réplica do passado que congela seu presente como simulacro da lembrança (RICHARD, 2015, p. 16, tradução nossa).

É necessário matizar as duas conclusões às quais chega Richard: a primeira, de que o filme não permite estabelecer conexões críticas entre o passado e o presente chilenos; a segunda, a de que sua visão da história coincide com a da direita. A relação entre imagem de arquivo e imagem ficcional pode uniformar esteticamente ambos, mas disso não necessariamente se pode deduzir que haja uma “imobilização da lembrança”. Ao apropriar-se da visualidade do passado, o filme não se limita a um puro e simples esteticismo, mas sim questiona a separação entre o registro documental e a ficção, tornando evidente que a memória não pode se separar de sua reelaboração, que reativar a memória implica forçosamente em reescrevê-la. Nesse sentido, parafraseando Jacques Le Goff (1988), é possível dizer que o filme não faz do documento audiovisual – a campanha do “Não” – um monumento, e sim o desconstrói, chegando a propor um relato fictício de seu surgimento. O documento é dessacralizado com ironia, em um procedimento que termina se revelando uma crítica corrosivamente mordaz.

Por outro lado, o suporte anacrônico da U-matic, unido a certas discontinuidades espaço-temporais na montagem, contribui para quebrar a transparência do relato. *No* se empenha em impedir o espectador de sair da esfera mediática. O filme está chamando constantemente a atenção sobre a forma de narrar, sobre a materialidade e a textura da imagem, sobre a presença da câmera, em definitiva, sobre o ato de enunciação. A dialética entre arquivo e ficção outorga ao longa-metragem uma forte autoconsciência. O filme coloca em evidência sua artificialidade, sua condição de construção e, por consequência, a condição de construção inerente ao arquivo. No caso dessa película, as “consignas documentarizantes” têm como contraponto, como o reverso de uma moeda, a ruptura da ilusão da transparência do relato, um dos pontos do naturalismo do cinema clássico.

Não é apenas na relação entre ficção e arquivo que se faz presente a quebra da transparência. Também, e de maneira ainda mais relevante, nas aparições fugazes de diferentes personalidades do mundo político e cultural, que, 25 anos depois de participar da campanha do “Não”, foram chamadas por Larraín para interpretar a si mesmas, como ocorre com o músico Florcita Motuda, a atriz Tati Pena, o sociólogo Eugenio Tironi e o dramaturgo Marco Antonio de la Parra, entre outros. As cenas do jornalista Patricio Bañados – apresentador da campanha da oposição – e do ex-presidente Patricio Aylwin – líder da Concertação em 1988 – são as mais emblemáticas a esse respeito. Os dois homens aparecem em cenas que descrevem os momentos imediatamente anteriores àquele em que foram filmados pelas câmeras de televisão da equipe publicitária da campanha. Na sequência, suas imagens (de 2012) são substituídas pelas imagens de arquivo (de 1988). No caso do ex-presidente, a câmara o enquadra sentado em um birô, em frente a uma equipe de filmagem, disposto a começar sua intervenção. Por meio de uma pequena panorâmica e sem que intervenham cortes de planos, a objetiva da câmara passa a mostrar sua imagem (de arquivo) em um monitor, já pronunciando o seu discurso. No caso de Bañados, o vemos no estúdio de gravação dando início à sua locução. Um corte direto substitui sua imagem de 2012 pela de arquivo.

O brusco e cruel contraste entre os corpos maduros de ambos os homens, em 1988, e esses mesmos corpos, já anciãos, em 2012, produz um forte efeito de distanciamento. O

filme recalca através da imagem dos corpos o que a continuidade da narração parecia contornar: a evidente distância temporal entre o momento da encenação e o momento do arquivo. O hiato entre ambos os momentos, registrado nos corpos, põe em destaque, de forma metafórica, o contraste entre o nascimento do projeto da Concertação, em 1988, e seu esgotamento – ou sua velhice –, em 2012. Mas não só isso: essa volta a encenar em 2012 o que já havia sido colocado em cena em 1988 parece indicar que o momento atual – corporal e político – não pode ser entendido senão através do plebiscito, uma vez que o plebiscito carrega em si a semente do presente chileno⁶. Esse contraste entre os corpos, parafraseando a Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, poderia se dizer que *presentifica*, intencional e abertamente, o espetáculo do passado (2009)⁷, no lugar de encerrar o passado em si mesmo.

Os meios de comunicação

A esfera mediática à qual se fazia menção anteriormente é uma das grandes protagonistas do filme analisado. Em *No* e, de maneira geral, no resto da trilogia sobre a ditadura chilena de Pablo Larraín⁸, tem lugar central a modernização do mercado de bens culturais e dos meios de comunicação massiva empreendida pelo regime de Pinochet. Trata-se de um aspecto fundamental da ditadura, pois os meios de comunicação – particularmente a televisão – serviram de ponta de lança para as reformas neoliberais. A aproximação crítica ao espetáculo audiovisual desses anos é particularmente evidente no primeiro filme do realizador, *Tony Manero*, e ganha ainda maior força no terceiro. Como explica Wolfgang Bongers, a televisão adquire em ambos a dimensão de “agente da opinião pública, geradora de desejos neoliberais e consumistas entre os espectadores, mesclados com a defesa do apoio incondicional à figura do ditador” (BONGERS, 2014, p. 203, tradução nossa).

As constantes alusões em *No* à indústria da televisão, aos televisores, aos *sets* de gravação, aos dispositivos de filmagem, a mensagens televisionadas de diferentes índoles – informativa, publicitária, de entretenimento, ficcional etc. – deixam transluzir um questionamento sobre o papel desempenhado pelos meios audiovisuais durante a ditadura e, particularmente, durante o período do plebiscito. Esse questionamento não é isento de certa recursividade, pois o filme se abre também a uma reflexão sobre as formas de relatar audiovisualmente esse processo, por meio das estratégias anteriormente descritas: crise dos limites entre arquivo e ficção, entre leitura documental e leitura ficcional, e ruptura da transparência clássica do relato.

6 Nelly Richard oferece uma interpretação divergente das mesmas cenas. Para ela, esses personagens aparecem “con-fundidos” entre o ontem e o hoje “sem que o roteiro indique as mudanças de tempo e circunstâncias que puderam haver modificado a visão do passado que tem cada personagem de sua própria história”. Curiosamente, Richard centra sua atenção no roteiro – a estrutura escrita prévia – e não nas imagens em movimento que constituem as cenas, nas quais, sim, se faz evidente os rastros deixados nos corpos pelas “mudanças de tempo e circunstâncias” (RICHARD, 2015, p. 20, tradução nossa).

7 No entanto, não concordo com a ideia de ambos os autores de que somente no cinema “hipermoderno” o “contemporâneo invade o passado”, ao ponto de que a representação do passado está sempre relacionada a questões do presente (2009, p. 162 - 163). Essa relação está presente desde os inícios do cinema, como pode ser facilmente observável nos filmes de Griffith, Eisenstein, Gance etc., assim como nas representações cinematográficas das independências latino-americanas filmadas nos anos 1910 e 1920, para citar apenas alguns exemplos bastante conhecidos.

8 Os títulos da trilogia são *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012).

Não é surpreendente, portanto, que sejam praticamente ignorados no filme outros meios de comunicação nos quais a oposição havia conseguido conquistar um maior espaço, como o rádio ou a imprensa escrita. Tampouco surpreende que se relegue a um segundo plano – na realidade, praticamente a um fora de campo – os movimentos de protesto da sociedade civil. A verdadeira preocupação do filme é discorrer sobre a indústria audiovisual durante o fim da ditadura, e não necessariamente oferecer um relato sobre esses outros elementos, que são conscientemente relegados. Essa decisão de não oferecer uma visão globalizante do processo, de transladar o protagonismo da sociedade aos meios, deve ser vista como a origem de boa parte das acusações de distorção enfrentadas pelo filme.

No âmbito mediático reside também um dos aspectos ideológicos que mais ressentimento gerou durante a estreia de *No*. Larraín propõe uma relação estrutural entre a ditadura e a modernização do mercado, da publicidade e da televisão; mas mostra que a oposição democrática termina derrotando o regime, quando se torna capaz de utilizar com maior domínio que seus antagonistas essa mesma esfera, especialmente a linguagem da publicidade. O discurso mais explicitamente ideológico é suavizado pela oposição durante o plebiscito, para dar passagem, em seu lugar, a um conceito bastante leviano que consiste em equiparar “democracia” com “alegria” e prometer sua chegada, no caso do voto no “Não”. O possível eleitor é seduzido seguindo a lógica da incitação ao consumo que impera na publicidade. É por isso que as palavras com as quais o protagonista, René Saavedra, apresenta a campanha do “Não” aos responsáveis políticos da Concertação são exatamente as mesmas com as quais, no princípio e no final do filme, mostra aos seus clientes duas de suas campanhas publicitárias: “o que vocês verão a seguir está enquadrado dentro do atual contexto social, nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação dessa natureza”.

Logicamente, sugerir que a oposição venceu usando as estratégias de mercado impostas pela ditadura significa sugerir também que o campo econômico da Concertação continuará e aperfeiçoará as políticas neoliberais do regime. Por isso, a primeira e a última cena do filme são praticamente idênticas e lhe conferem um caráter circular. Em ambas as cenas, René Saavedra e seu chefe, Lucho Guzmán, vendem uma campanha publicitária a um grupo de clientes. No campo político, os dois se encontram em enfrentamento – encabeçam respectivamente as equipes de publicitários do “Não” e do “Sim” –, mas no campo econômico, se encontram em perfeita sintonia.

O filme não chega ao extremo de propor a lógica de *O Leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, “tudo muda para que nada o faça”, porque o fim da ditadura significa a instauração do Estado de Direito e o respeito às liberdades fundamentais. Porém, a derrota da ditadura não altera os princípios econômicos. A campanha de propaganda do “Não” serve como metonímia da visão econômica que vai se firmar nos futuros governos democráticos. Esse aspecto se relaciona com a tensão passado-presente que se faz evidente nos corpos de Bañados e Aylwin: o plebiscito, vencido com as armas da publicidade, é o marco fundacional do presente.

Negação da herança transgeracional

Num país como o Chile, onde os sobrenomes seguem tendo um peso insuspeito, a origem social de Pablo Larraín Matte, unida aos estreitos vínculos de seus pais com a direita atual e com a ditadura⁹, faz com que as críticas desse cineasta ao paradigma instaurado pela Concertação incomodem ainda mais neste último setor político. No entanto, é paradoxal considerar *No* como inclinado ao conservadorismo político, ao menos se nós nos ativermos à análise do estritamente fílmico, se tentarmos que seja o filme, e não outros fatores extrafílmicos, o que suscita questões sobre a relação entre o filme e a sociedade chilena. Ao reelaborar o arquivo, ao desconstruir o monumento, ao tensionar a memória, ao opor os corpos do presente e os do passado, *No* parece dizer ao espectador: daquelas poeiras vem essa lama.

Nesse sentido, a trilogia de Larraín sobre a ditadura e, em menor medida, seu filme *El Club* (2015) estabelecem uma profunda ruptura geracional tanto com os projetos políticos da ditadura como com os da Concertação. Seria redutor considerar *No* como um filme ideologicamente situado à direita pela origem familiar de seu diretor ou porque critica o relato fundacional da centro-esquerda chilena. Ao contrário, o filme provoca um curto-circuito com essas duas heranças e procura oferecer uma representação do passado que não busca alinhar-se com ambos os projetos políticos, mas sim se posicionar criticamente a respeito deles. Isso não significa que proponha uma equidistância entre a ditadura de Pinochet e a Concertação, pois, como parece evidente, o discurso cinematográfico de Larraín defende o retorno à democracia e o respeito aos direitos humanos. Porém, não postula uma equivalência entre esses ideais republicanos e a Concertação.

A postura do filme *No* consiste mais em recusar os projetos do passado, buscar sua herança no presente, o que significa construir uma nova memória desse passado que não segue nem as pautas da memória da Concertação nem da memória da direita. Uma cena parece sintetizar esse posicionamento: o protagonista, René Saavedra, vira as costas para Patricio Aylwin e se nega a escutá-lo, visivelmente contrariado, com uma atitude que parece análoga a do diretor do filme. É possível descobrir uma atitude similar no filme argentino *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), onde a personagem de Carri, interpretada pela atriz Analía Couceyro se nega a prestar atenção no testemunho filmado e reproduzido em uma televisão dos amigos e companheiros de militância de seus pais desaparecidos. Em ambos os casos, chama a atenção o fato de que o monitor da televisão é usado como um dispositivo que mediatiza o discurso da primeira geração e interpõe uma barreira frente à segunda. Mesmo que a recusa de Carri a uma transmissão geracional seja muito mais radical que a de Larraín e se centre em vínculos familiares e privados, em ambos os filmes está presente uma negativa em assumir o discurso memorialístico da geração anterior¹⁰.

9 O pai do cineasta, Hernán Larraín, presidiu em diversas ocasiões o partido de direita União Demócrata Independente (UDI), foi senador entre 1994 e 2018 e atualmente é o ministro de Justiça e Direitos Humanos do segundo governo de Sebastián Piñera. A mãe, Magdalena Matte (UDI), foi ministra de Habitação e Urbanismo durante o primeiro governo de Sebastián Piñera.

10 Para uma análise pormenorizada do distanciamento geracional em *Los Rubios*, ver Seliprandy (2018).

Reflexões finais

“O que vocês verão a seguir está enquadrado dentro do atual contexto social, nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação dessa natureza”. As palavras de Saavedra com as quais começa a primeira sequência do filme *No*, como já foi explicado, servem tanto para promover uma campanha publicitária de um refrigerante como para se referir a algo tão importante como uma campanha política a favor da democracia. A forte ironia presente nisso não pode ser deixada de lado. No entanto, é interessante levar em conta que essas mesmas palavras, na primeira cena, também têm um valor metacomunicacional. O que é “o que” será visto “a seguir”? Quem é o interlocutor? Qual é o contexto dessa comunicação? A resposta é dupla. Dentro da mimese, se trata, respectivamente, do anúncio do refrigerante *Free*, dos clientes que encomendaram a campanha e do Chile de 1988. Mas igualmente o que será visto a seguir é o filme *No*, os interlocutores são o público e o contexto social, o Chile de 2012.

Essa segunda maneira de interpretar a afirmação de Saavedra inscreve o filme no contexto dos debates políticos e dos protestos de rua que tensionaram o país ao longo da última década, fomentados principalmente pelos movimentos estudantis. Tanto os governos da Concertação (1990-2010) como o governo de direita, então em curso, de Sebastián Piñera (2010-2014), foram acusados de não haver tido interesse nem vontade para empreender mudanças na educação, na saúde, na previdência social e no sistema eleitoral, de tal forma que se mantinham intactas, no país, leis estruturais herdadas da ditadura¹¹. A forma irônica e desencantada com que o filme recria o plebiscito está associada à crise, nos últimos anos, do paradigma político que inaugura a transição à democracia. Um paradigma baseado na lógica dos consensos políticos entre diferentes partidos e na manutenção de políticas neoliberais.

11 Esse debate social se mantém na atualidade, inclusive com mais força, mas não incluí na enumeração o segundo governo de Michelle Bachelet nem o segundo governo de Sebastián Piñera porque começaram depois do lançamento do filme.

Referências

- BONGERS, W. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. *Contra Corriente*, Santiago de Chile, vol. 12, n. 1, 2014, p. 191-212. Disponível em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1311>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- BURCH, N. *La Lucarne de l'infini*. Naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1991.
- D'ASSUNÇÃO BARROS, J. Cinema e história: entre expressões e representações. In: Novoa, J; D'Assunção Barros, J. (org). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 55-105.
- LE GOFF, J. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MARÍN, P. No, el vértigo de la historia. *La Tercera*, Santiago, 14 out. 2012. Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/08/1453-478026-9-opinion-no-el-vertigo-de-la-historia.shtml>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- ODIN, R. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 27-46
- ODIN, R. La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, n. 99, p. 49-72, 2000. Disponível em: www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195. Acesso em: 12 jun. 2019.
- ODIN, R. Film documentaire, lectura documentarizante. In: ODIN, R. ; LYANT J. C. (org.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984. p. 263-278.
- RICHARD, N. Las réplicas del 'No' a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del Sí y del No. *Alternativas*, n. 5, p. 1-22, 2015. Disponível em: <http://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/richard.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- ROSENSTONE, R. *History on film/film on History*. Nova York: Longman/Pearson, 2006.
- SELIPRANDY, F. *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- SELIPRANDY, F. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- URRUTIA, C. No, la película. Más alegre que la alegría. *La Fuga*, Santiago, 2012.

Filmografia

EL Club. Direção: Pablo Larraín. Produzido por Fábula Films, Chile, Santiago, 2015. COLOR, 85 min. Estéreo.

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produzido por Cine Ojo, Argentina, Buenos Aires, 2003. COLOR, 89 min. Estéreo.

NO. Direção: Pablo Larraín. Produzido por Fabula, Participant Media, Funny Balloons Chile/México/Estados Unidos, 2012. COLOR, 116 min. Estéreo.

O QUE é isso companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produzido por Pandora Cinema, LC Barreto Productions, Filmes do Ecuador, Brasil, Rio de Janeiro, 1997. COR, 100 min. Estéreo.

POST mortem. Direção: Pablo Larraín. Produzida por Auténtika Films, Canana Films, Fabula, Chile/México/Alemanha, Santiago/Ciudad de Mexico/Berlin, 2010. COLOR, 98 min. Estéreo.

TONY Manero. Direção: Pablo Larraín. Produzida por Fabula Productions, Prodigital, Chile, Santiago, 2008. COLOR, 98 min. Estéreo.

4 - CARLOS HUGO CHRISTENSEN Y LA POSIBILIDAD DE UN CINE “ESPECTACULAR” EN EL BRASIL DE LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960

Cecilia Gil Mariño



Introducción

Carlos Hugo Christensen (Santiago del Estero, Argentina, 1914 – Rio de Janeiro, Brasil, 1999) perteneció a las primeras camadas de cineastas latinoamericanos que comenzaron a recorrer la región en búsqueda de nuevas posibilidades y estrategias de producción. En 1954, se radicó en Brasil donde filmó más de veinte largometrajes hasta su muerte en 1999, dejando un filme inconcluso, *Casa de Açúcar*, basado en un cuento de la escritora argentina Silvina Ocampo.

Su obra presenta una gran diversidad en materia de géneros. Puede decirse que Christensen fue un director que atravesó todo tipo de fronteras: estéticas, temáticas, comerciales y geográficas. Tuvo un itinerario profesional muy dinámico y fue a lo largo de los años ensayando distintas posibilidades y estrategias de producción en un “extranjero” que le era cada vez más familiar.

No obstante, continúa siendo una figura poco reconocida en el campo de la historiografía del cine en Argentina y en Brasil. Ruffinelli (1998b) destaca que inclusive en los veinticuatro volúmenes de *Los Directores del Cine Argentino* del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina de 1993-1994, Christensen fue uno de los olvidados, aunque haya dirigido veintiséis largometrajes entre 1940 y 1953 en Argentina –algunos de ellos considerados grandes filmes del cine clásico argentino–, más allá de que se trató de uno de los pioneros del género policial y de la vertiente erótica del cine en dicho país. Este mismo autor señala que solo a partir de la presencia del cineasta en el Festival de Mar del Plata de 1997 fue que despertó cierto interés entre los críticos argentinos.

En el terreno de la historiografía brasileña, el escenario no es muy diferente. Recién en ocasión del centenario del nacimiento de este director –en los meses de mayo y junio de 2015–, bajo la curaduría de Eugênio Puppó, la Caixa Cultural de Rio de Janeiro ofreció por primera vez una retrospectiva del director que demostró la importancia de la contribución de Christensen para el cine latinoamericano.

En las décadas de 1940 y 1950, varias figuras del cine argentino viajaron a otros países para filmar, ya sea para formar parte de los inicios de las cinematografías de menor

grado en la época –como la chilena y la venezolana–, o bien por cuestiones políticas y/o personales ligadas a las autoridades del gobierno de Juan Domingo Perón y la censura establecida en aquellos años. La mayoría de estos artistas y directores retornaron al país luego del golpe militar que derrocó a Perón. Son muy pocos los que se quedaron en los países de acogida, como lo es el caso de Libertad Lamarque que desarrolló una reconocida carrera artística a nivel internacional en México y el de Carlos Christensen, quien en Brasil desarrolló una vasta producción y llegó a fundar su propia productora –Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas–. Varias de sus películas en dicho país tuvieron una amplia repercusión.

Christensen, un argentino, un extranjero, por encima de las contiendas políticas e intelectuales –se mantuvo al margen de los movimientos revolucionarios en términos estéticos y políticos que sacudían al Brasil en aquellas décadas–, que declaraba orgulloso a su socio por más de 30 años que “en sus primeros años de carrera la prensa nunca había logrado publicar una foto de él”¹, a los pocos años de haber llegado al país, se encontraba filmando no solo con varios de los artistas más consagrados de la época, sino también con la estrella máxima del fútbol –Pelé–, hasta filmar la película homenaje a Rio de Janeiro por su IV Centenario. ¿Cuáles fueron las estrategias que tejió Christensen para posicionarse en el campo cinematográfico en Brasil? Este trabajo tiene como objetivo analizar las redes que muy tempranamente fue creando este cineasta para poder filmar en Brasil y de qué modo su figura, la elección de temas para sus filmes y su lugar en el campo se enmarcaron en una discusión más amplia que atravesaba a gran parte del sector: ¿cómo hacer un cine comercial nacional de calidad?

Esse Rio que ele amou

En el año 2017, comencé a realizar una serie de entrevistas a personas que trabajaron y/o conocieron a Christensen en Rio de Janeiro. Una de ellas fue Afrânio Vital, segundo asistente de dirección en *Anjos e Demônios* (1969). Durante nuestra conversación, Vital remarcó varias veces el hecho de que el gobierno carioca hubiera elegido a un argentino para filmar la película homenaje a Rio de Janeiro por su IV Centenario, *Crônica da Cidade Amada* (1965). No obstante, si se considera que ese mismo argentino también había sido elegido en 1962 para dirigir un largometraje sobre la gran estrella del fútbol brasileño Pelé –*O Rei Pelé*–, quien rápidamente formó parte de la iconografía del país, y al año siguiente produjo un mediodocumental sobre la Bossa Nova –música que también se convertía en una marca del país a nivel internacional en los imaginarios sobre el Brasil–, no es tan llamativo que Christensen haya sido el cineasta elegido para tal iniciativa.

Al analizar la producción cinematográfica argentina durante los años cuarenta, se observa que los contactos con Brasil comenzaron a despertar mayor interés entre los directores y productoras locales. En otros trabajos (GIL MARIÑO, 2018; 2016), indagué sobre las tentativas de incursión en el mercado vecino de ambos países durante los años treinta e inicios de los cuarenta, observando que las prácticas de los empresarios y los mercados

1 Entrevista a Francisco Marques realizada el 31 de julio de 2018 en Cabo Frío, Rio de Janeiro, Brasil por la autora del artículo. Marques comenzó a trabajar con Christensen desde el filme *Esse Rio que Eu Amo* (1961) como asistente en el set. Con el correr de los años se convirtió en su asistente de dirección y formaron una sociedad por casi 30 años.

fueron sumamente cambiantes y escurridizas, ya que fueron acompañando las posibilidades coyunturales al mismo tiempo que se preocuparon por formalizar los mecanismos de producción y explotación.

A partir de 1943, Augusto Álvarez de los estudios San Miguel con la asistencia de Julio Villarreal, jefe del Departamento Extranjero, promovió un nuevo plan de expansión internacional para la empresa. Se trataba de la apertura de sucursales en toda América y España con la intención de “[...] abrir surcos eficientes en el exterior, para que el cine argentino, en un frente nacional común, estuviese presente y se arraigase en las preferencias del público extranjero” (MANFREDI, 1989, p. 168).

Al frente de la filial en Rio de Janeiro, pusieron a cargo al director de cine Eduardo Morera. Él mismo se encargó de dirigir *Melodías de América* (1942) que tenía como objetivo ingresar en el mercado internacional, específicamente el brasileño. En el marco del auge de las actividades de la OIAA de Nelson Rockefeller, el elenco compuesto por José Mojica de México, Silvana Roth de Argentina, Bola de Nieve, el famoso músico cubano, y June Marlow, la cantante y actriz estadounidense que desarrolló gran parte de su carrera en Argentina, buscaban consolidar una imagen panamericana que se repite con énfasis desde el inicio del filme. En este contexto, San Miguel buscó vincularse con figuras importantes del gobierno brasileño, tal como la hija del presidente, Alzira Vargas, así como también involucrar a los diplomáticos coterráneos. La documentación hallada en el Archivo Histórico del Itamaraty –Ministerio de Relaciones Exteriores en Brasil– demuestra que embajadas y consulados fueron grandes mediadores y vehículos a la hora de promover y facilitar los intercambios cinematográficos entre los distintos países, ya que entendían al cine como una herramienta de propaganda nacional privilegiada.

Es por eso que hacia los años cuarenta, muchos directores y productores conocían las tramas diplomáticas para obtener permisos y facilidades a la hora de filmar en el extranjero. En el caso de Christensen, en el año 1946 dirige para Lumiton una de sus películas emblemáticas, *El Ángel Desnudo*; filme que pasó a la historia del cine argentino como el primer desnudo cinematográfico. La película fue también su primera aproximación al Rio de Janeiro. La producción en dicha ciudad, contó con la ayuda de la Embajada argentina. El 17 de julio de 1946, esta Embajada intervino por medio de una carta al ministro de Relaciones Exteriores de Brasil, João Neves de Fontoura, para informar la llegada a Rio de Janeiro de Francisco Oyarzábal, director de Lumiton, acompañado por el personal artístico y técnico, con el objetivo de filmar escenas exteriores en distintos sitios tales como la playa y el Hotel Copacabana, el Pão de Açúcar, el Corcovado, Quitandinha y Petrópolis.

La carta resaltaba que se trataba de la primera película “[...] que la industria cinematográfica argentina realiza directamente en Brasil, cuyo argumento transcurre en Rio de Janeiro” (BRASIL, 17 de julio de 1946). Si bien esta información no es exacta, ya que, tal como se ha señalado, desde la década del treinta se ensayaron distintas iniciativas, la Embajada apela a la potencialidad de la propaganda de la ciudad para conseguir los permisos necesarios y la cooperación de la policía para evitar que “el público y curiosos” pudieran perjudicar algunas de las escenas. Unos días después, el 31 de julio, el Jefe interino del Departamento Político y Cultural J. A. Barboza Carneiro, se contacta con Oscar Penna Fontenelle, Director General del Departamento Nacional de Informaciones (DNI) para solicitar esos permisos.

Las gestiones fueron sumamente exitosas tal como lo remarca el resto de la correspondencia. El 9 de agosto, Oyarzábal informaba a Penna Fontenelle que la mayoría del equipo

artístico y técnico de la película ya había emprendido el regreso y agregaba que tras terminar la tarea en este:

[...] gran país hermano, me hago un deber en expresar al Señor Director General mi reconocimiento por la amabilidad que me dispensara al recibirme en la oportunidad de mi llegada y en dejarle la más sincera constancia de todo nuestro agradecimiento por las atenciones y la forma en la que hemos sido asistidos con la más simpática cordialidad y eficacia por parte del Señor Director de la División de Cinema y Teatro, Dr. Waldemar de Silveira, y sus brillantes colaboradores (BRASIL, 9 de agosto de 1946).

El 14 de agosto de 1946, Fontenelle detallaba a Barboza Carneiro las actividades del equipo de Lumiton en Rio de Janeiro por pedido de él, señalando que el DNI colaboró con Oyarzábal logrando retirar de la aduana todo el material sin impuestos ni tasas y facilitando el rodaje en los exteriores elegidos. Señalaba que el equipo de Lumiton estuvo todo el tiempo en contacto con la División de Cine y Teatro del DNI.

Sin embargo, Francisco Marques cuenta que los primeros contactos y socios cinematográficos de Christensen estuvieron en São Paulo y que fue gracias a ellos que llegó a Rio de Janeiro, más tarde. En 1954, gracias a la coproducción de Artistas Associados (Rio de Janeiro) y Cinematográfica Maristela (São Paulo), filmó su primera película de la etapa brasileña, *Mãos Sangrentas*, que fue elegida para ser exhibida en el 20º Festival de Venecia.

En 1958, ya radicado en la capital carioca, Christensen filmó *Meus Amores no Rio*, una coproducción argentino-brasileña y la primera película en utilizar el sistema UltraScope-Agfacolor en Brasil, con su esposa Susana Freyre como protagonista. Andrea Ormond (2015) señala que “[...] Na idiosincrasia louca de Copacabana, montou um feudo. Eram o nobre e seu Castelo. Sem vassalagem, Carlos Hugo acreditou em um sentido de potência para a então capital federal do país...” (ORMOND, 2015, p. 20).

El filme retrata una ciudad utópica donde el idilio amoroso se entrelaza con el de la ciudad. Los enredos sentimentales se dan en el marco de este largo *city tour* que cruza hasta la isla de Paquetá, incluye un partido de fútbol en el Maracanã entre el Flamengo y el Fluminense, una carrera de lanchas en la Lagoa, entre los más diversos paseos. Esta mirada idílica y extranjera de la ciudad puede vincularse con la experiencia personal de la pareja que llevaba solo cuatro años en el país.

La producción ejecutiva estuvo a cargo de Augusto A. Cavalheiro Lima, a quien, según Marques, conoce a través de un amigo de São Paulo. Éste había estado al frente del Departamento de Publicidad de la productora paulista Vera Cruz –prestando particular atención al lanzamiento de sus películas en todo el país–. Asimismo, en aquellos años, Cavalheiro Lima formaba parte de distintas asociaciones cuyos objetivos eran los de asesorar al gobierno y realizar sugerencias para el desarrollo de las industrias creadas por el propio Poder Ejecutivo, tales como la Comissão Federal do Cinema (Comisión Federal de Cine) –creada el 12 de diciembre de 1956 durante el gobierno de Juscelino Kubitschek– junto a Luiz Severiano Ribeiro, Paulo Emílio Salles Gomes y Vinicius de Moraes, y más tarde, el Grupo de Estudos Cinematográficos (GEIC) –creado el 13 de noviembre de 1958 por decreto– junto a 7 miembros más que fueron tildados por José Mário Ortiz de “universalistas”.

Simis (1996) plantea que Ortiz exageraba al colocar a Cavalheiro Lima y Tambellini como los exponentes de una corriente “industrialista-universalista”, entendiendo por ello la absorción de moldes extranjeros sin ninguna crítica, ya que el propio Cavalheiro Lima señalaba que el cosmopolitismo era el gran enemigo del cine brasileño. En este sentido, es

probable que sus críticas a las estrategias de Vera Cruz y su diagnóstico sobre los problemas del cine nacional lo hayan volcado a la realización de filmes que retomaran las imágenes del Rio *cartão postal* de la mano de cineastas que pudieran ofrecer estándares cinematográficos de calidad como Christensen. Por parte de este último, puede afirmarse que el rol que jugaba Cavalheiro Lima, en el sector en aquellos años, lo volvía un productor más que interesante. Así, cuatro años después de haberse instalado en el país, Christensen se encontraba haciendo negocios con las personas más influyentes del medio. Este pasaje por São Paulo le permitió tejer una red más amplia de contactos y estrategias de producción.

Asimismo, la ficha técnica del filme de la Cinemateca Brasileira señala que tuvo el financiamiento del Banco do Estado de São Paulo. Johnson (1987) señala que este programa de producción estadual financiado a través del Banco representó el primer apoyo estatal directo a la producción de filmes brasileños. El Banco, por medio de préstamos a una baja tasa de interés, financió 4 películas en 1956, y 9 en 1957. El objetivo era mantener la vitalidad de la producción paulista tras la desaparición de Vera Cruz. Para estos años, el Estado de São Paulo también había sancionado la ley 4854 que establecía premios económicos y subsidios a los filmes producidos y exhibidos en dicho estado, incluyendo a aquellos producidos en otros estados pero que dieran un tratamiento recíproco a las películas paulistas en sus jurisdicciones.

Así, a inicios de los años sesenta, el Estado de Guanabara sancionó una ley similar para apoyar la producción local y para participar del programa paulista. La ficha de la Cinemateca detalla también el circuito de exhibición en São Paulo hasta 1960. Si bien esto era consecuencia del financiamiento estadual, también pudo haber estado vinculado a la promoción del turismo interno, valiéndose de la explotación del color y de la pantalla ancha que permitía el sistema UltraScope. *Meus Amores no Rio* era una invitación a recorrer una Rio de Janeiro paradisíaca que apagaba cualquier tipo de tensión social.

En estos primeros años, en la obra de Christensen puede observarse una gran pluralidad de alianzas cinematográficas para poder filmar. Las productoras con las que se asocia son: Artistas Associados, Maristela, Emecé –junto a Cavalheiro Lima–, ORBEC –Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos S. A., fundada por Luiz Severiano Ribeiro, Christensen, Eduardo Guimaraes e Enrique Baez–, Atlântida, Decine Films, Cruzeiro Filmes, Produções Serrano, hasta la fundación de Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas.

La siguiente película dedicada a la ciudad se estrenó el 1 de enero de 1962, *Esse Rio Que Eu Amo* y permaneció tres meses en cartel en el cine Palácio de Rio de Janeiro antes de comenzar su ruta por el circuito comercial. Este filme marcó el inicio de la sociedad con Franciso Marques y su primera aventura con Luiz Severiano Ribeiro de Atlântida. Severiano Ribeiro tenía en sus manos gran parte del circuito exhibidor de todo el país. A su vez, el guión y los diálogos fueron realizados por Millôr Fernandes.

Lamentablemente, este filme no se conserva pero por las reseñas, críticas y entrevistas realizadas a quienes llegaron a verlo, se sabe que seguía la estructura de pequeñas historias a partir de la adaptación de cuentos con el carnaval carioca como paño de fondo. La banda sonora del filme sí se conserva. La canción principal era “Sinfonia do Rio de Janeiro” de Tom Jobim y Billy Blanco, con arreglos de Lírío Panicalli, responsable también de los arreglos de las demás canciones. Había también canciones interpretadas por Lana Bittencourt, Normando, Ciro Monteiro y Roberto Carlos, lo que podría entenderse como

parte de la estrategia comercial de Atlântida a partir de la popularidad de estos artistas en pleno proceso de transformación de la *bossa* y surgimiento de la MPB –música popular brasileira– y de la explotación, una vez más, del carnaval. No obstante, Marques niega la intervención de Severiano Ribeiro en estas decisiones. El filme, según este entrevistado, tuvo una gran repercusión y ganancia pero al compartir al 50% con su socio, Christensen no consiguió una gran recaudación.

Las críticas y reseñas del filme remarcaban la nacionalidad de Christensen y su labor en el país, además de los nombres de los autores de los cuentos –Machado de Assis, Anibal Machado Origenes Lessa– y los números musicales. El periodista Raimundo Magalhães Junior, en vísperas de la producción de la película publicó en el diario *A Noite* una nota titulada “O cinema nacional no bom caminho”. En la misma hablaba de los inicios de Christensen en Brasil con la película *Mãos Sangrentas*, que sedujo al público por la espectacularidad de la historia y por su actor protagonista Arturo de Cordova:

Já popularizado no Brasil por suas atuações em Hollywood e pela interpretação de mendigo-milionário de Deus lhe Pague [...] Desde então, Christensen tem sido um de nossos. Não voltou a fazer cinema na Argentina, nem no México. Suas atenções passaram a ser dedicadas ao Brasil e, todos os anos, faz um filme colorido, sem grandes pretensões artísticas, sem querer candidatar-se a prêmios internacionais ou às consagrações do “cinema de arte”, mas que tem o condão de agradar a uma plateia numerosa, assinalando êxitos de bilheteria cada vez maiores. E consegue isso sem descer às vulgaridades e às chalaças, sem meter números de música à martelo, sem usar de certos recursos deploráveis de que tantos outros não se pejam de lançar mão (MAGALHÃES JUNIOR, 1961, p. 2).

En la misma nota, se criticaba la fragilidad de las historias en los filmes.

Así como para Renato Alencar desde las páginas de *A Scena Muda*, en los años '40, que veía en los intercambios con la Argentina la posibilidad de fomentar el desarrollo de la industria brasileña, Christensen aparecía ante los ojos de algunos críticos como una alternativa de crecimiento de un cine comercial de “calidad”.

Tras el estreno, en el mismo periódico señala que la película fue el mejor lanzamiento de la primera semana de 1962 y la producción más ambiciosa del argentino radicado en Brasil “[...] onde ultimamente, além de três (os dois primeiros apenas cartões postais) fez teatro (*Você Pode Ser o Assesino* - pouco elogiada). Seu novo filme, cujo trailer promete bastante – em ritmo e em cor – baseado em contos cariocas” (A NOITE, 1962, p. 3).

Unos meses después comenzó la producción de *O Rei Pelé*. Por motivo de la participación en la película del propio Pelé, la prensa se orientó a las noticias y detalles de la estrella más que al lugar de Christensen como director. Todo el proceso de casting de los niños que harían de Pelé en la infancia fueron seguidos casi cotidianamente por los periódicos de la época. La idea del filme nació en 1958 cuando Pelé rechazó propuestas de productores argentinos, mexicanos y brasileños. El filme fue producido e ideado por una agencia de publicidad que contrató a Christensen para hacerlo. Para agosto de 1962 ya estaban filmadas las primeras escenas de la película que fueron en Buenos Aires, ya que la película cuenta con imágenes documentales de los partidos de fútbol. Viajaron Christensen, Fabio Cardoso –el productor– y el director de fotografía Aníbal Gonzalez Paz. En agosto, Fabio Cardoso declaró que:

[...] Antes mesmo do concluído, O Rei Pelé já está com sua venda garantida para a Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile. Tem sido procurado por alguns homens de negócios de outros países, interessados na aquisição do filme, para lançamento na Europa. Mas não está interessado em vendê-lo antes de concluído... (CARDOSO, 1962, p. 5).

Agregaba que se arrepentía de haberlo hecho con algunos países sudamericanos. El filme costó 60 millones de cruzeiros, siendo la película más cara de todo Brasil.

El afiche de la película publicado en los diarios presenta más grande el nombre de Cardoso que el de Christensen y la película se anuncia con el nombre de Pelé y Nelson Rodrigues, quien escribió la historia. El equipo de producción viajó primero a Santos donde estaba Pelé, concentrando con su equipo. Cada vez que él tenía que filmar alguna escena se escapaba de la concentración e iba al set. Francisco Marques relata que una vez, cuando ya estaban por levantar la jornada porque él no llegaba, apareció Pelé en un taxi a último momento contando que había saltado por la ventana para poder escaparse.

A pesar de todo ese entusiasmo, el filme nunca fue exhibido –solo en México donde al parecer gustó mucho, según el testimonio de Marques–. Este señala que quizás deberían haber hecho un documental sobre la vida profesional de Pelé y no sobre su vida entera. El rumor que corrió en ese entonces fue que a Pelé no le gustó la película y compró los derechos de la misma para que nunca se exhibiera. Pero no es posible verificar que así haya sido.

Marques cuenta que durante el rodaje de *O Rei Pelé*, un representante de un productor brasileño que vivía en los Estados Unidos se acercó para contratar a Christensen con el fin de realizar un filme sobre la Bossa Nova que ya tenía una gran repercusión internacional. Este productor se llamaba Luiz Serrano y tenía en los Estados Unidos un programa de celebridades y escribía columnas en periódicos y revistas de entretenimiento. Christensen y Marques aceptaron la propuesta y comenzaron la producción con un equipo de brasileños que había llegado de los Estados Unidos y Paulo Serrano, hermano de Luiz, que era el director artístico de la grabadora Phillips en Rio de Janeiro. Paulo fue el productor ejecutivo del medimetraje y propuso varios artistas de la grabadora, ya que los conocía, les tenía confianza, y seguramente también esperaba que le trajera algún rédito económico. En cuanto llegó el dinero del exterior comenzaron a filmar por aproximadamente un mes. Marques resalta que se trató de una producción gigantesca, más parecida a la de un largometraje que a la de una película de 17 minutos. La historia comenzaba en un avión, donde un hombre comenzaba a soñar con ritmos de la Bossa Nova y con una muchacha bonita. De ahí en más todo lo que sucedía era parte de un sueño hasta que despertaba y el sueño comenzaba a hacerse realidad. Para estas escenas tuvieron que pedir permisos al aeropuerto de Santos Dumont, alquilar un Boeing y contar con muchos extras. Otra de las escenas era en la playa de Copacabana donde montaron un gran estrado con un piano y lluvia artificial realizada con un camión de bomberos. Filmaron también en el Yatch Club y en un velero del propio Paulo Serrano. Todas las escenas musicales eran en exteriores bonitos y *chics* de la zona sur, con *playback*.

Sin embargo, todo este gran trabajo de producción nunca pudo llegar a la pantalla porque confiando en su “amistad” personal Serrano no realizó a su debido tiempo los contratos con los artistas. Una vez terminado el filme, los artistas pidieron más dinero del que tenía la producción por su participación, entre ellos se encontraba “Tamba Trio” que en aquellos años eran muy famosos. Nunca tuvieron el dinero necesario para poder saldar las cuentas con los artistas y, por ende, la película quedó archivada en un cajón. El filme había

sido el único presentado para la Comisión de Selección del Itamaraty para el Festival de Cannes. Pero la Comisión no lo eligió y decidió no enviar nada para el sector de cortometrajes. No se sabe si la decisión se debió al problema de derechos del filme o a la calidad del mismo, ya que Marques cuenta que era una película muy simple en términos formales que seguía las reglas de las comedias musicales hollywoodenses. Esta Comisión de selección estaba conformada por el Ministro Vasco Mariz, el cineasta Humberto Mauro, José Alvarenga, representante del Sindicato Nacional de Industria cinematográfica, el crítico Alberto Shatovsky y el crítico del *Jornal do Brasil*.

Tras este fracaso, Paulo Serrano alentó a Christensen a realizar un filme sobre el Rio de Janeiro aprovechando la celebración del IV Centenario. Serrano, amigo del entonces gobernador Carlos Lacerda, consiguió parte del dinero por medio de la Prefectura y otras fuentes. Marques insiste que de todos modos Christensen tomó esta película como un proyecto personal y fue él quien eligió las crónicas y los escritores con los cuales trabajar.

Las noticias sobre el inicio del rodaje resaltan que Christensen incursionaba en autores como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campo, Diná Silveira Queiros, Origenes Lessa y Paulo Rodrigues para realizar “com humor e sentimento tipicamente cariocas um “retrato íntimo” do Rio em seu 400º aniversário” (MÜLLER, 1964, p. 2). Se trata de la transposición de 11 crónicas de la ciudad de los reconocidos autores ya mencionados. Los castings del filme también fueron publicados en la prensa alentando al público a presentarse, ya que no era excluyente ser profesional (GRANDE, 1964, p. 14).

La película fue realizada con ritmo de urgencia y estaba presupuestada en 150 millones de cruzeiros en *eastmancolor* y *cinemascope*. En febrero de 1965, se filmaba de día y noche para llegar a tiempo al estreno al cual se habían comprometido con el propio gobernador. Todo fue atrasándose y faltó dinero. La gráfica llegó el mismo día del estreno, lo cual el tiempo de divulgación fue nulo. La película no tuvo una gran circulación comercial por la prisa de los tiempos así como también porque confiaron la distribución a Lívio Bruni que en esa época luchaba para insertarse en el circuito, desafiando a su gran magnate, Severiano Ribeiro.

Ese mismo año, Christensen recibió una de cal y otra de arena. La producción de *Viagem aos Seios de Duília* trajo buenas noticias a la sociedad. Marcó también el inicio de su amor por Minas Gerais y el pueblo mineiro. La película se llevó el mayor premio de la Comisión de Auxilio a la Industria Cinematográfica (CAIC). El gobernador Carlos Lacerda fue quien entregó este premio. El primero fue de 30 millones. En segundo lugar, estuvo *Procura-se uma Rosa* (Jece Valadão) de 10 millones y en tercer lugar, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) de 5 millones (PRÊMIOS, 1965, p. 7). Lacerda, por ese entonces apoyaba el golpe militar del año anterior pero estratégicamente permitía la inserción de figuras ligadas a movimientos e ideas revolucionarias en ciertos espacios.

Tal como se señalaba, *Crônica da Cidade Amada* no tuvo una gran repercusión comercial, pero fue elegida para representar a Brasil en el Festival Internacional do Filme do Rio, fuera de competencia. Aun cuando se buscó realizar una importante campaña publicitaria a través de los testimonios y críticas de los autores de las historias que en varios casos remarcaban el “caluroso aplauso del público”, la crítica al filme fue muy dura.

Mauricio Gomes Leite para o *Jornal do Brasil* señalaba que Christensen no había hecho un filme sino radio, televisión y teatro de boulevard. Lo que es “[...] Pior: usou nomes como Drummond de Andrade, Sebino para vender à prestação até mesmo o bellissimo Pombo enigmático, cujo destino Paulo Mendes Campos não adivinhara tão triste” (GOMES LEITE, 1965, p. 11).

Ely Azeredo fue todavía más lejos:

Dizer que Crônica da cidade amada é um filme simpático pode parecer uma amabilidade, uma retribuição à homenagem que os produtores quiseram prestar ao Rio do IV Centenário. E isso não me parece fazer justiça a Christensen. Com um passado de artesão competente no cinema espetacular (*Mãos Sangrentas*, *Esse Rio que eu Amo*) e de cineasta, com momentos de legítima inspiração (como se viu aqui e ali em *Viagem aos Seios de Duília*), Christensen merece mais do que a lisonja ou meio-elogio. Tem direito à lealdade da palavra dura. Crônica da cidade amada é, nos melhores momentos, um programinha de televisão superior aos dos outros canais. Nos medianos, a chanchada de vinte anos atrás, sem o fogo do carnaval. E nos outros, não é nada. [...] Quando mais necessária se mostrava uma mediação entre o grande público e o cinema brasileiro, uma complementação em termos espetaculares da produção culturalmente mais ambiciosa, Christensen caiu no vazio do filme-coquetel (com uma serie de nomes obrigatórios: Paulo Mendes Campos, Dina Silveira de Queirós etc.), do speech sobre a Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil” (AZEREDO, 1965, p. 2).

Esta crítica es una declaración sobre lo que Azeredo (1965) entendía que debía ser el futuro del cine brasileño: un cine espectacular en términos de producción pero culturalmente ambicioso. En esta misma dirección, se dirigían también los textos del que fue considerado por mucho tiempo el “patrono de la crítica cinematográfica”. Entre 1946 y 1973, Antonio Moniz Vianna, responsable de la sección de cine y por algunos años Jefe de Redacción del periódico *Correio da Manhã*, produjo diariamente críticas de cine que daban cuenta de su variado interés temático. Ruy Castro en el año 2004 realizó en conjunto con Moniz Vianna un gran trabajo de edición de sus críticas en el cual se resaltaba la independencia –en términos de alineamientos políticos, intelectuales y moda– del crítico. Moniz Vianna siempre había idolatrado al cine clásico de los Estados Unidos –considerando como máximo exponente a John Ford–, así como también mantuvo a lo largo de estos años un gran desprecio sobre las innovaciones formales de la *nouvelle vague* en Francia y varias de las obras del Cinema Novo en Brasil (MENDONÇA, 2001). Estos críticos ligados a los periódicos más importantes de Rio de Janeiro intervinieron acaloradamente en los debates sobre los diagnósticos del cine nacional. Por otra parte, críticos y realizadores pertenecían a universos de sociabilidad comunes, tal como señala el propio Moniz Vianna en relación a Christensen (MOCARZEL, 2006)². El crítico incluye al cineasta dentro de sus grandes amigos. Es probable que esta amistad estuviera motivada por sus intereses sobre el cine norteamericano, así como también por la autorrepresentación de “independiente” de las contiendas políticas y la moda.

Tal como plantea Caleiro (2011), la crítica cinematográfica acabó funcionando como un agente historiográfico. Así, fueron dejados de lado directores y obras que no ingresaron en una historia canónica del cine brasileño, pero que permiten analizar y dar cuenta sobre las tramas de producción y comercialización que fueron objeto de debate a partir de las primeras experiencias industriales en Rio de Janeiro y São Paulo. El recorrido y las alianzas comerciales de Christensen dan cuenta de la intervención de muchos actores por hallar un cine comercial de calidad que pudiera colaborar con la nacionalización del mercado cultural de masas. Estos objetivos, de todos modos, no disculparon a las películas de la dureza de

² Moniz Vianna realiza esta declaración en una entrevista de Evaldo Mocarzel donde también participaron su hija Isadora y su nieto Eduardo en el año 2006.

la crítica. En el caso de Christensen, en 13 de septiembre de 1966, el *Jornal do Brasil* publicó la votación de diferentes películas de distintos críticos. *Crônica da Cidade Amada* está en el último puesto con puntaje “pésimo” por casi todos, con excepción de los que no siquiera respondieron (COTAÇÕES JB, 1966, p. 7).

Si bien la película introduce otro tipo de escenarios urbanos y temáticas, no rompe el “cuento de hadas” de la oda a la ciudad. El filme reunió un elenco estelar de actores y compositores como Oscarito y Grande Otelo y contó con la colaboración en el guión de Orígenes Lessa y Millôr Fernandes. Tal como señala Miranda (2015), la película no esconde su carácter institucional desde los primeros minutos, con un texto leído por Paulo Autran sobre los elementos más conocidos de la ciudad –mujeres, belleza natural y samba– mientras se muestran los principales puntos turísticos. El problema para esta crítica no era el tópico sino, como ya se ha señalado, haber caído en un *filme-coquetel*.

Consideraciones finales

En estos primeros años en Brasil, Christensen fue forjando distintas alianzas comerciales que le permitieron no solo producir sino también tener acceso a grandes presupuestos para películas que fueron pensadas con fines diplomático-políticos, o bien, comerciales estratégicos para un público más amplio. Sus primeras experiencias en Rio de Janeiro durante su etapa argentina y, particularmente, su pasaje por el medio paulista, fueron fundamentales para su producción en su primera década en la capital carioca. En el marco de la emergencia del Cinema Novo y de la crisis político social que llevó al golpe militar del año '64, Christensen se presentaba como la posibilidad de renovar y desarrollar un cine “espectacular” para audiencias más amplias más allá de la contienda –parafraseando a Romain Rolland–, al mismo tiempo que podía perpetuar el idilio carioca como imagen de Brasil; idilio que en la década siguiente entraría en decadencia para el mismo Christensen.

Estos tipos de películas que vinculaban la geoiconografía de la ciudad con las representaciones de la nación se sostenían en una trama en la cual se enlazaban el turismo, la diplomacia, la política y las industrias culturales en general que ya tenía varios años en la región. Este trabajo se orientó a las estrategias de producción de estos filmes más que al análisis de sus aspectos formales. El objetivo ha sido indagar sobre la red por la cual Christensen logró posicionarse en el campo cinematográfico local y cómo su figura y su obra se enmarcaron dentro de una de las principales discusiones de la época: ¿de qué manera desarrollar en Brasil un cine espectacular que lo entendiera tanto en términos comerciales como culturales? Tal como se ha planteado, el cine de Christensen podría haber sido funcional al crecimiento y nacionalización del mercado de consumo cultural de masas. No obstante, buena parte de sus películas sufrieron los avatares de la política y de las inexperiencias comerciales de sus socios. Esto decepcionó a la crítica que no escatimó en adjetivos a la hora de calificar algunos de sus filmes. Estos obstáculos corrieron a Christensen de la historia canónica del cine brasileño, aun cuando durante más de cuatro décadas se mantuvo activo, intentando trazar puentes para seguir haciendo cine con algunos buenos resultados reconocidos tanto por el público como por la crítica.

Referencias

- A NOITE. Sem título, 2 de enero de 1962, p. 3.
- AUTRAN, A. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: HUCITEC, 2013.
- AZEREDO, Ely. Cinema. Crônica da cidade amada. *Jornal do Brasil*, 1 de octubre de 1965, p. 2.
- BRASIL. Arquivo do Palácio do Itamaraty. “Carta al Señor Director General del Departamento Nacional de Informaciones, Dr. Oscar Penna Fontenelle”, lata 2030, maço 36.938, pasta 540.612 (42) “Exibição no estrangeiro de filmes ofensivos e elogiosos ao Brasil”, 9 de agosto de 1946.
- BRASIL. Arquivo do Palácio do Itamaraty. “Carta al Señor Embajador Doctor Don João Neves Fontoura”, expediente 23.7.46, lata 2030, maço 36.938, pasta 540.612 (42) “Exibição no estrangeiro de filmes ofensivos e elogiosos ao Brasil”, 17 de julio de 1946.
- CALEIRO, M. “A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro”. In VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava-PR – 28 al 30 de abril de 2011. PDF disponible online. Consultado por última vez 20 de agosto de 2018.
- CARDOSO, Fábio. Produtor de “O Rei Pelé” vai para Buenos Aires para iniciar a filmagem. *Jornal do Brasil*, 25 de agosto de 1962, p. 5.
- COTAÇÕES JB. *Jornal do Brasil*, 13 de septiembre de 1966, p. 7.
- GALLINA, M. *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Tucumán: Producciones Iturbe, 1997.
- GIL MARIÑO, C. “Pagados con la misma moneda”. Apuntes para una cartografía de las primeras iniciativas de incursión en el mercado vecino entre Argentina y Brasil en los inicios del sonoro”. *Imagofagia*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios y Audiovisual. n. 17, abril de 2018.
- GIL MARIÑO, C. *Los usos de lo nacional en el desarrollo de un proyecto cinematográfico en Argentina y Brasil durante la primera etapa del sonoro*. Tesis (Doctorado). Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, 2016.
- GOMES LEITE, Mauricio. Crônica da cidade amada. *Jornal do Brasil*, 23 de septiembre de 1965, p. 11.
- GRANDE oportunidade para você trabalhar em cinema. *Jornal do Brasil*, 26 de julio de 1964, p. 14.

HEFFNER, H. "Paisagem carioca no cinema brasileiro". *Academia*, San Francisco. Disponible en <https://pucrj.academia.edu/HernaniHeffner>. Consultado por última vez el 20 de agosto de 2018.

JOHNSON, R. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: Univeristy of Pittsburgh Press, 1987.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. O cinema nacional no bom camino. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de enero de 1961, p. 2.

MANFREDI, A. N. (h). *Augusto Álvarez: Pionero de la cinematografía argentina*. Buenos Aires: Del autor, 1989.

MENDONÇA, L. J. *A Crítica de Cinema em Moniz Vianna*. Tesis (Maestría). ECA/USP: São Paulo, 2001.

MOCARZEL, Evaldo. Antonio Moniz Viana In.: *Críticas*, 2006. Disponible en: <http://criticos.com.br/?p=1097>. Acesso en el 6 de junio de 2020.

MONIZ VIANNA, A.; CASTRO, R. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MÜLLER, Pedro. Panorama. *Jornal do Brasil*, 30 de octubre de 1964, p. 2.

ORMOND, A. "Carlos Hugo Christensen: desvendando o enigma". In: Puppo, Eugênio (org.) *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Producción del Portal Brasileiro de Cinema y Caixa Cultural Brasil, 2015. p. 18-24.

ORTIZ RAMOS, J. M. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PRÊMIOS anuais de cinema serão entregues amanhã por Lacerda no Guanabara. *Jornal do Brasil*, 18 de marzo de 1965, p. 7.

PUPPO, E. (coord.). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Producción del Portal Brasileiro de Cinema y Caixa Cultural Brasil, 2015.

RUFFINELLI, J. "Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen". *Nuevo Texto Crítico*, año XI, Nro. 21-22, enero-diciembre, 1998. p. 277-325.

RUFFINELLI, J. "Conversaciones con Carlos Hugo Christensen", em *Nuevo Texto Crítico*, año XI, Nro. 21-22, enero-diciembre, 1998. p. 327-339.

SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume (Selo Universidade 51), 1996.

VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

Filmografía

BOSSA Nova. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por Cruzeiro Filmes Internacional Ltda. Brasil, Rio de Janeiro, 1964. 35mm, COR, 19min, 520m, 24q, Eastmancolor.

CRÔNICA da cidade amada. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por Serrano Produções Cinematográficas. Distribuído por Art Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1965. 35mm, COR, 110min, 3.131m, 24q, Eastmancolor, Cinemascope.

EL ángel desnudo. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por Lumiton Argentina, Buenos Aires, 1946. 35mm, BP, 85min, 2334m, 24q.

ESSE Rio que eu amo. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por ORBEC - Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos S.A.; Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Distribuído por U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1961. 35mm, COR, 102min, 2.800m, 24q, Eastmancolor, Plana.

MEUS amores no Rio. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por Cinematográfica EMECE Produtora e Distribuidora Ltda. Distribuído por Pelmex Películas Mexicanas do Brasil S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1958. 35mm, COR, 120min, 2.994m, 24q, Agfacolor, Ultrascope.

O REI Pelé. Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produzido por Fábio Cardoso. Distribuído por U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1962. 35mm, BP, 114min, 3.071m, 24q, 1:1'37.

5 - POESIA CINEMATOGRAFICA E CANÇÃO POPULAR EM JÚLIO BRESSANE¹

Virginia Osorio Flôres



“Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (simulacro) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto popular, pois todos podem reconhecer situações cotidianas de conversa.”
(TATIT, 1986, p. 6)

A obra e as escolhas do diretor

Júlio Bressane (1946 -) inicia a carreira cinematográfica no Rio de Janeiro, Brasil, em 1965, como assistente de Walter Lima Júnior no longa-metragem *Menino de Engenho*. Em seguida, em 1966, dirige dois curtas-metragens *Lima Barreto* e *Bethânia Bem de Perto – a Propósito de um Show*, e, em 1967, estreia com o longa *Cara a Cara* no Festival de Brasília. Desde então, já foram 31 longas metragens finalizados, além de vídeos e de curtas metragens. Uma vida dedicada ao cinema.

A canção popular brasileira é presença constante em sua obra, canções que se materializam em voz crítica usadas como veículo de discursos. A eleição destas canções é dirigida, quase sempre, para sambas, sambas-canção e marchinhas carnavalescas, a maior parte delas pertencentes às décadas de 1930 a 1950. Os filmes que escapam a essa conformação são *Cara a Cara* (1967) e *Dias de Nietzsche em Turim* (2000), sem nenhuma canção, e *Beduíno* (2016), com apenas uma marchinha acompanhando o último plano que transborda para os letreiros finais. A admiração de Bressane pela música popular brasileira é tanta que, além de *Bethânia Bem de Perto*, realizou dois longas-metragens tendo como tema central gigantes dessa tradição. São os casos de *Tabu* (1982), sobre o compositor Lamartine Babo, e *O Mandarim* (1995), tendo o cantor Mário Reis como cicerone dessa revisitação.

As formas que as canções são usadas por Bressane em seus filmes destoam dos estudos sobre as funções da música no cinema clássico americano (GORBMAN, 1987), e aí não estão para ilustrar um ambiente (KASSABIAN, 2001) ou um clima emocional, embora possam

1 Este capítulo foi desenvolvido após primeira apresentação das ideias no congresso ASAECA, Argentina, 2018.

também sofrer influências destas leituras. As canções selecionadas pelo autor, além de servirem, eventualmente, para comentar situações diegéticas ou se oporem diametralmente a elas, estão sempre colocadas de forma transversal às cenas, permitindo também leituras intertextuais. A partir de um estudo sobre o uso *sui generis* de canções em três filmes do cineasta, este texto segue os passos de um autor que desponta no seio do Cinema Novo, rompe com seus paradigmas e cria sua própria língua. A obra de Bressane aproxima-se de procedimentos tropicalistas como o choque e a justaposição de contrários. Dialoga com várias tradições artísticas como o concretismo, o modernismo, o cinema moderno, a chanchada, a música erudita e a popular, a pintura moderna e a clássica, a literatura, a poesia.

O estilo de cinema que Bressane começa a fazer, assim como o de Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Luiz Rosemberg Filho, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, entre outros de sua geração, dialoga com a chanchada e se confunde com o que ficou conhecido na historiografia do Cinema Brasileiro como Cinema Marginal. Marginal por surgir do conflito entre cineastas que atacaram “o horizonte pedagógico do Cinema Novo e recusaram a utopia de comunhão futura da nação” (XAVIER, 2005) e, sobretudo, por ser cinema sem concessões, autoral, agressivo, não comunicativo, independente. Ao contrário do Cinema Novo, a obra de Bressane se aproxima e se apropria da ironia e do escárnio para mostrar sua forma de ver o mundo. As chanchadas vão ter uma dupla importância em seu cinema inicial: por se tratarem de comédias musicais (embora Bressane tenha transcrito essa forma em seus filmes) e porque

As chanchadas, ao optarem por uma linguagem carnavalizante, vão postular uma posição antropofágica, ao falsamente assumirem o discurso do modelo, para esculhá-lo depois. Não é contraproducente fazermos aqui uma ponte com o movimento modernista, inventor intelectual da antropofagia cultural [...] (DIAS, 1993, p. 54).

O cinema de Bressane também é marcado, de forma original, por sua inserção no debate estético e cultural que envolveu o modernismo e as vanguardas. Através de colagens, jogos com o tempo e rimas, Bressane trabalha o cinema com uma visão descentrada, se podemos vê-lo como um cineasta da América Latina que é, que procura seus próprios caminhos, num processo transformacional, de tradução criativa, transgressiva e crítica. A obra deste cineasta está vinculada a um pensamento sobre a cultura brasileira, articulada a uma experimentação sobre o cinema. “Os elementos dramáticos que Bressane cria são cruzamentos de signos, temas, obras marcantes da nossa cultura e da cultura em geral, cuja decifração é proposta ao espectador” (BERNARDET, 1995, p. 105).

Após seu filme *Brás Cubas* (1985), ligado diretamente à literatura de Machado de Assis, Bressane passa a denominar seu cinema de “cinema de poesia”. Essa nova abordagem é formalizada nos termos de uma “tradução de signos alheios” (TEIXEIRA, 2011, p. 283), tanto de tradução intersemiótica como também intrasemiótica², em um verdadeiro movimento de transcrição. Neste sentido, as inspirações e o uso de citações em pontos estratégicos de suas obras passam a figurar com mais força, deixando transparecer reverberações com o

2 Tradução intersemiótica: “processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma ‘linguagem’ e codificá-la através de outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora.” (DÍNIZ, 1995) Intrasemiótica seria o processo de tradução que se dá num mesmo sistema semiótico.

movimento antropofágico de Oswald de Andrade. O que nos parece essencial no processo tradutório exercido por Bressane são duas coisas: primeiro, perseguir uma linguagem própria do fazer cinematográfico, inteiramente pessoal, extremamente exercitada, haja vista a quantidade de filmes realizados, sempre na contramão da representação como imitação da vida. Em segundo lugar, conhecer profundamente os objetos que quer traduzir para esta sua linguagem. *São Jerônimo* (1997) é seu filme síntese sobre tradução.

Uma característica de seu estilo tradutório está exatamente na utilização de canções populares, pré-existentes, em seus filmes. Canções extradiegéticas que Bressane admira, escuta e estuda. A canção, manifestação mais comum da música popular, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Segundo Ulhôa (1999), a canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). As letras das canções escolhidas por Bressane e colocadas nos filmes desempenham papel de narrador/comentador trabalhando num cruzamento de signos imagéticos e sonoros, propondo decifrações ou apontando escolhas deste autor sem necessariamente criar uma empatia entre espectador e obra. De acordo com o teórico Ismail Xavier (2006), o cinema de Bressane fala pela música e as canções sempre desempenham papel central nas obras. O que este trabalho pretende é justamente investigar mudanças e permanências no uso das canções ao longo da obra do autor, observar esse encontro entre imagens e vozes em movimento, como num *pas de deux*, mas que nem sempre funciona da mesma forma. Para tanto, selecionamos três de seus filmes, de décadas distintas: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2003).

As canções no cinema de Bressane

Diferentes gêneros musicais – tais como o samba, a marchinha, o baião, o tango, o jazz, a música clássica instrumental e a ópera – são fontes inspiradoras para este cineasta. Entre as sofisticadas estratégias narrativas do cineasta, que incluem os planos de duração saturada, o uso de pouquíssimos diálogos criando um laconismo e a sonegação de informação, as citações de outras obras da literatura e de outras artes e uma fotografia bastante elaborada, a que nos interessa aqui é justamente a permanência do emprego de canções populares ao longo várias obras da sua carreira, as quais vão ficando menos agressivas e tornando-se mais poéticas com o passar do tempo. As canções pré-existentes permanecem, no entanto, ao menos nestas três obras.

No âmbito da música, a respeito especificamente de canções, Marcos Napolitano, em seu livro *História da Música*, inicia falando da criação de um campo de estudos e do poder das canções, da constituição dessa forma musical:

“Se você tiver uma boa ideia, é melhor fazer uma canção”, já disse um famoso compositor brasileiro. Mas além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar” (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Encontramos aqui uma possível chave para compreender uma das principais motivações de Bressane no uso da canção popular em seus filmes, além, claro, de seu interesse e apreço pela cultura popular brasileira: conotar algo sobre suas imagens com a intenção de colocar o espectador num lugar de reflexão. Enquanto escuta, o espectador também vê, pensa e sente sobre a associação oferecida pelo diretor. Como as canções são apresentadas quase sempre na íntegra, o espectador tem tempo suficiente para apreciar e pensar de que modo essa sonoridade e essas informações (cadência, pulso, ritmo, interpretação, texto, voz, instrumentação) trabalham com as imagens visuais que elas acompanham. Os procedimentos empregados para o uso de canções variam, mas sempre são extradiegéticos, e criam “uma rede de correspondências e de oscilações cuja função é instalar uma vertigem permanente da razão” (AMIEL, 2010, p. 103). Nos filmes mais antigos, as canções radicalizam entre ritmos sonoros alegres, como as marchinhas carnavalescas e as encenações ácidas dos dramas propostos; nos filmes mais atuais, as canções trabalham quase sempre no sentido do sublime, embora ainda tragam traços de humor. A partir daqui, apontaremos os trechos dos três filmes selecionados, nos quais as canções estão presentes, para exemplificar essa construção poética de Bressane.

Matou a Família e Foi ao Cinema (1969)

Terceiro longa-metragem na carreira de Bressane, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) traz fotografia em preto e branco, mescla ambientes lúgubres e simples, povoados por gente pobre, com cenários de classe média alta. É um filme construído em episódios da vida cotidiana de uma cidade qualquer, que traz os mesmos atores fazendo diversos personagens em diferentes eventos. Este partido já é transgressor por si só enquanto modo narrativo, sem falar nas situações agressivas como os assassinatos em âmbito familiar. São vários. Em uma das cenas do filme, vemos um dos personagens lendo um jornal em um banco de rua, uma folha deste jornal se desprende e voa; a câmera a acompanha. Acreditamos que a inspiração basilar do filme é justamente esta crônica das páginas de noticiário policial, que mostra a cidade, seus personagens e seus dramas. O filme conta com cinco canções provenientes do mercado fonográfico, sendo duas músicas populares: *When I'm Sixty-Four*, 1967, de Paul McCartney, cantada pelo personagem de Márcia, e *Ninguém Vai Tirar Você de Mim*, 1968, de Edson Ribeiro e Hélio Justo, interpretada por Roberto Carlos), um samba-canção (*Vejo Amanhecer*, 1933, de Noel Rosa e Francisco Alves, interpretado por Noel Rosa e Ismail Silva) e duas marchinhas de carnaval (*Minha Terra Tem Palmeiras*, de 1936, de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretada por Carmem Miranda, e *Rasguei minha Fantasia*, 1935, de Lamartine Babo, interpretada por Mário Reis).

When I'm Sixty-Four (1967) é a primeira canção usada no filme, mas, em vez de os músicos originais interpretarem essa canção, é Márcia, uma das principais personagens femininas de classe alta, quem cantarola a música dos Beatles, fazendo ginástica na beira de uma piscina de sua casa de campo. A utilização de canções lançadas praticamente ao mesmo tempo em que o filme, como esta dos Beatles e a última canção do filme, interpretada por Roberto Carlos, não se repetirão mais em suas próximas obras. A estratégia que irá se estabelecer dessa data em diante é o uso de músicas de décadas passadas, principalmente o samba – gênero que surgiu da mistura de estilos musicais de origem africana e brasileira, e

que traz letras que contam o cotidiano das pessoas que moram nas cidades, com destaque para as populações pobres. Este é um diálogo que vai permanecer nos filmes do cineasta, mesmo quando as imagens visuais já não tratarem mais dos excluídos da sociedade. O samba e seus subgêneros se encarregarão de trazer à memória do espectador esse caldo cultural em que é forjado o Brasil.

No terceiro episódio temos a entrada da segunda canção. A situação que antecipa este evento trata de duas personagens femininas (Márcia e Regina) falando sobre o casamento, seus desencantos, a repetição insustentável no dia a dia e se devem ou não manter estes relacionamentos. Num corte seco, a imagem visual se enuncia numa panorâmica descritiva de um plano-sequência no um interior de uma casa pobre acompanhada de um samba-canção, *Vejo Amanhecer* (1933, Noel Rosa e Francisco Alves). A cena é uma conjunção de signos de alguém que não suportou mais esperar um golpe rude do destino e abreviou o fim da relação, como fala a canção.

***Vejo Amanhecer* (1933), de Noel Rosa e Francisco Alves**

Vejo amanhecer, vejo anoitecer
E não me saís do pensamento, ó mulher!
Vou para o trabalho, passo em tua porta
Me metes o malho, mas que bem me importa

Amanhece e anoitece
Sem parar o meu tormento
Por saber que quem me esquece
Não me sai do pensamento
Já não durmo, já não sonho
De pensar: Fugiu-me a paz
No passado tão risonho
Que não volta nunca mais

Vejo amanhecer, vejo anoitecer
E não me saís do pensamento, ó mulher!
Vou para o trabalho, passo em tua porta
Me metes o malho, mas que bem me importa

De esperar a minha amada
A minh'alma não se cansa
Pois até quem não tem nada
Tem ainda esperança
Esperança nos ilude
Ajudando a suportar
Do destino o golpe rude
Que eu não canso de esperar

Os índices e signos que compõem a imagem visual dão a ver uma casa extremamente pobre, cristã (a Santa Ceia está pendurada numa parede), uma mulher morta num sofá e um homem prostrado (o mesmo personagem do primeiro episódio, interpretado por Antero de Oliveira), com uma faca na mão e sangue pingando dela. Além deste percorrer da câmera, que dá duas voltas pelo ambiente enquanto se escuta o samba-canção, é possível ver uma pequena multidão aglomerada na janela e na porta da casa, assistindo a tragédia. O privado invadido pelo público e acabando em destaque nas crônicas policiais.

Ao mesmo tempo em que ouvimos o samba-canção, ouvimos uma voz *over* masculina, repetidas vezes, com a seguinte frase: “Matei por amor!”. Essa tática, de mixar outros sons à canção, com relação aos filmes que estudamos, vai se repetir apenas outra vez em *Filme de Amor*. O subgênero samba-canção possui um andamento moderado, centrado em temáticas de amor, solidão e dor de cotovelo. Nesse sentido, a letra, mais do que a música, trabalha reforçando as imagens.

A terceira canção, uma marchinha de carnaval, marca bem o quanto para Bressane, neste momento de sua carreira, não bastava mostrar a poesia e a crueldade da vida, era preciso perfurar e esgarçar este tecido. Trata-se do quarto episódio de *Matou a Família e Foi ao Cinema*. Uma cena violentíssima nos é apresentada: uma filha mata a mãe, com requintes de crueldade, enquanto a amante da menina lixa as unhas em segundo plano e, como se não bastasse, Bressane faz acompanhar a cena dessa marchinha de carnaval.

Minha Terra Tem Palmeiras (1936), de João de Barro e Alberto Ribeiro. Intérprete: Carmem Miranda

(Estrilho)

Oh, que terra boa p'rá se farrear!

Oh, que terra boa p'rá se farrear!

Minha terra tem lourinhas, moreninhas “chocolat”
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estrilho)

Minha terra tem Bahia, tem Ioiô e tem Iaiá
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estrilho)

Minha terra tem pitanga, cajá-manga e cambucá
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estrilho)

Minha terra tem “um homem”, ninguém sabe...
“quem será?”

Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estrilho)

Num primeiro momento, essa escolha parece desagregadora e aberrante por trazer uma implicação de alegria (ritmo sincopado) e muita liberdade (Oh, que terra boa p'rá se farrear!) sobre uma imagem chocante. Depois, percebemos o quanto ela adensa a crueldade do matricídio, justamente por sua irreverência. A canção se inicia depois da cena já ter começado e transborda para a próxima cena, na orla de uma praia onde um homem lê um jornal. Neste exemplo, a letra da canção traz elementos da cultura brasileira como a poesia romântica de Gonçalves Dias (1846, *Canção do Exílio*), elenca as coisas maravilhosas da nossa terra como a natureza, os pássaros, a quantidade de variadas frutas, a mestiçagem nos tipos femininos e, a nosso ver, faz alusão a um povo que valoriza o prazer acima de tudo, inclusive em uma situação como esta, grave e chocante.

No sexto episódio deste filme temos mais uma cena de assassinato e desvario, em que o personagem masculino (Antero de Oliveira) chega em casa. Um bebê chora sem parar,

o sujeito perde a cabeça e termina com tudo, matando a tiros a família. Depois do ato, o personagem se senta desolado e uma marchinha de carnaval, de cadência lenta, começa a soar. O personagem põe-se a dançar, levantando os braços, como se estivesse num baile de carnaval ouvindo e dançando a música. “Rasguei a minha fantasia”, justifica ele, transformando sua tristeza em falsa alegria.

Rasguei a Minha Fantasia (1935), de Lamartine Babo.

Intérprete: Mário Reis

Rasguei a minha fantasia
E o meu palhaço cheio de laço e balão
Rasguei a minha fantasia
Guardei os guizos no meu coração

Fiz palhaçada o ano inteiro sem parar
Dei gargalhada com tristeza no olhar

A vida é assim
A vida é assim

O pranto é livre
E eu vou desabafar

Comprei a minha fantasia de Pierrot

A última entrada de canção neste filme é uma continuação do segundo episódio. Márcia e Regina estão com as armas do marido da primeira, brincando, e começam a atirar uma na outra. Num corte seco, voltamos no tempo e vemos as duas deitadas numa cama, olhando um álbum de fotografias. Elas começam a se acariciar e neste ponto inicia-se a música extradiegética e então voltamos a vê-las atirando uma na outra, até morrerem.

Ninguém Vai Tirar Você de Mim (1968), de

Edson Ribeiro e Hélio Justo. Intérprete: Roberto Carlos

Não me canso de falar que te amo (*neste ponto volta para sala elas na sala atirando*)
E que ninguém vai tirar você de mim
Nada me importa se eu tenho você comigo
Eu por você faço tudo
Pode crer no que eu digo
Sou feliz e nada mais me interessa
Não vou ser triste e nem chorar
Por mais ninguém
Esqueço tudo, até de mim
Quando estou perto de você
Eu fico triste só de pensar
Em te perder

O nosso amor é puro
Espero nunca acabar
Por isso meu bem até juro

De nunca em nada mudar
Mas se ficar um só momento
Sozinho sem te ver
Eu fico triste só de pensar

Em te perder
O nosso amor é puro
Espero nunca acabar
Por isso meu bem até juro
De nunca em nada mudar
Mas se ficar um só momento
Sozinho sem te ver
Eu fico triste só de pensar
Em te perder (– o disco enguiça e fica repetindo) Em te perder, Em te perder...

Miramar (1997)

O filme, com fotografia a cores e eventuais planos em preto e branco, trabalha na chave do romance de formação. Miramar é um jovem que perde os pais e recebe como herança uma câmera de cinema. A partir destes fatos, Miramar vai se lançando no mundo cinematográfico, experimentando produzir imagens, travando conhecimento com este universo e seus clichês. Ao todo são usadas cinco canções, sendo duas marchinhas de carnaval (*Nana Neném*, 1955, de Haroldo Lobo e Brasinha, interpretada por Vera Lúcia, e *Mamãe eu Levei Bomba*, 1958, de Oldemar Magalhães e Jota Júnior, interpretada por Dircinha Batista), dois sambas (*O “X” do Problema*, 1936, de Noel Rosa, interpretado por Aracy de Almeida, e *Pela Primeira Vez*, 1936, de Noel Rosa e Christóvão de Alencar, interpretado por Nelson Gonçalves) e um forró (*Qui Nem Jiló*, 1949, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, interpretado por Gonzaga).

Um véu vermelho cobre todo o quadro. Corte para os pais de Miramar num sofá, sentados e imóveis depois de consumirem champanhe e drogas. Lentamente começam a se contorcer, depois a estrebuchar com violência, até morrerem. Toda essa cena de um suicídio aparente, e o que a antecede e a prepara, é acompanhada por uma marchinha de carnaval de um tempo passado.

***Nana Neném* (1955), de Haroldo Lobo e Brasinha.**

Intérprete: Vera Lúcia

Nana neném, é hora de mimir,
Nana neném, o papão já vem aí,
Nana neném e para de chorar,
vê se você se manca, também quero rebolar!

Neném não quer mimir,
Neném tá de veneta,
Fica bonzinho aí,
que eu lhe dou uma chupeta!

Essa imagem sonora da marchinha lembra o tempo das imagens visuais de carnaval de rua, em preto e branco, que acabaram de ser mostradas no filme, antes da cena que estamos comentando, como se fosse o exterior desse interior, onde pai e mãe, após ingerirem uma poção provavelmente de veneno, estrebucham no sofá como na cena de morte de

*Bonnie & Clyde*³. A ironia da encenação e a graça como constrói as situações é uma das marcas pessoais de Bressane. Na canção, os pais vão dormir (Nana, neném) o sono eterno, o papão, a morte, já vem aí. O caminho deve ficar desimpedido para que Miramar possa rebolar, possa viver, enfim se libertar e ser ele mesmo e é o que vai acontecer com o personagem a partir daí. As imagens, a visual e a sonora, são manipuladas como materiais em si, deslocados, distantes no tempo. A marchinha, descontextualizada de seu propósito original – o de animar uma festa de carnaval onde se brinca e se dança –, é recontextualizada e reelaborada a partir dessa inusitada combinação, sem nunca perder o tom de sátira original e a possibilidade de rir de si mesma, afinal as marchinhas são músicas jocosas e brincalhonas. Um trabalho tipicamente moderno, de colagem, de muita sutileza, tanto na elaboração quanto nas possibilidades de reinterpretação dos inúmeros sentidos possíveis e de transfiguração do sentido original de sua elaboração. A cena criada por Bressane mantém o tom de brincadeira do gênero musical que a marchinha traz; a dança dos corpos, objetivo primordial das músicas de carnaval, também está preservada, mas modificada. Remarcamos que o autor novamente matou a família e se dirigiu ao cinema, agora não mais como espectador de *Perdidas de Amor*⁴, como em *Matou a Família*, mas fazendo cinema, pois o percurso de Miramar no filme indica que ele vai se tornar um cineasta. E é justamente esta nova profissão que enseja a utilização do samba *O X do Problema*, quando Miramar vai ao encontro de uma possível produtora para um filme. As imagens mostram Miramar caminhando por ruas da cidade do Rio de Janeiro em inusitados ângulos de câmera e velocidade acelerada, fornecendo uma visão desvinculada das leis da verossimilhança. Elementos que projetam uma imagem mental do autor em uma brincadeira, uma subversão do tempo e do espaço componentes elementares do cinema, que poderiam estar traduzir uma excitação, uma expectativa e uma alegria.

O “X” do Problema (1936), de Noel Rosa.

Intérprete: Aracy de Almeida

Nasci no Estácio
 Eu fui educada na roda de bamba
 Eu fui diplomada na escola de samba
 Sou independente, conforme se vê

Nasci no Estácio
 O samba é a corda e eu sou a caçamba
 E não acredito que haja muamba
 Que possa fazer gostar de você

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá
 E felicidade maior neste mundo não há
 Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é o X do problema

Você tem vontade
 Que eu abandone o largo de Estácio
 Pra ser a rainha de um grande palácio
 E dar um banquete uma vez por semana

3 *Bonnie and Clyde, uma Rajada de Balas* (1967), dirigido por Arthur Penn.

4 Título do filme que o personagem masculino, depois de matar pai e mãe, vai assistir em *Matou a Família...*

Nasci no Estácio
Não posso mudar minha massa de sangue
Você pode ver que palmeira do mangue
Não vive na areia de Copacabana

Quando a música termina, as cenas são do encontro de Miramar, um diálogo entre a produtora e ele. Clichê invertido da sedução cinematográfica, no que tange à questão de gênero. Conversam, tecem considerações sobre tipos de filmes, frequentam uma festa e, num ambiente mais reservado, acontece a proposta de uma sedução mais explícita. As cenas desse encontro desvelam um Miramar romântico e ingênuo em relação ao cinema, como a letra da canção que também mostra um sambista fiel às suas raízes e origens. Miramar não aceita fazer um cinema imposto por ninguém, mas ainda não sabe que preza seus instintos. É no momento da sedução que ele se conscientiza do jogo e foge. Nesse sentido, a próxima inserção de música que acompanha a escapada do personagem – uma marchinha de carnaval que faz alusão a uma reprovação em um exame escolar – cai como uma luva para a fuga de Miramar. A canção também marca a independência criadora que Miramar vai assumir desse ponto em diante do filme.

Mamãe Eu Levei Bomba, (1958) de Oldemar Magalhães e Jota Júnior. Intérprete: Dircinha Batista

Mamãe, mamãe,
Mamãe eu levei bomba
Mamãe eu levei bomba, pela primeira vez!
Filhinha, filhinha,
Filhinha, queridinha...
Foi Francês? Foi Português?

Nem sei, mamãe,
Nem sei,
A prova foi tão dura, mamãe,
Que eu naufraguei!

Agora, não adianta chorar,
O remédio é estudar!

Interessante notar a ironia de Bressane ao usar justamente uma canção que emula um diálogo entre uma mãe e a filhinha, numa cena de tomada de consciência do personagem aproximando, assim, sentidos opostos e, por isso mesmo, criando uma situação de humor.

Miramar avança em sua carreira de cineasta no filme de Bressane. Estuda, conhece pessoas, filma, se apaixona por uma atriz, vive momentos de sonho e sedução no auge de sua mocidade. As cenas mostram ele e a atriz numa comunhão de desejos e projetos, mas *Pela Primeira Vez*, outro samba de Noel, antecipa uma desilusão que fica em aberto, sem muito desenvolvimento narrativo.

Pela Primeira Vez, (1936), de Noel Rosa e Christóvam de Alencar
Intérprete: Nelson Gonçalves

Pela primeira vez na vida
Sou obrigado a confessar que amo alguém.

Chorei quando ela deu a despedida
Ela me vendo a chorar chorou também.
Meu Deus, faça de mim o que quiser,
Mas não me faça perder
O amor desta mulher.

Na estação, na hora de partir o trem,
Ela me vendo a chorar chorou também.
Depois fiquei olhando a janela,
Até sumir numa curva o lenço dela.

Se meu amor não regressar, irei também
À estação na hora de partir o trem.
E nunca mais assisto uma partida
Pra não lembrar mais daquela despedida.

De uma forma bastante dócil e leve, as canções selecionadas em *Miramar* trabalham no sentido da articulação da narrativa com os sentimentos do personagem, e de forma a expressar a visão de Bressane diante das situações postas, mas estas escolhas nunca deixam de ser surpreendentes, mesmo que muito bem harmonizadas.

A última sequência do filme traz uma reencenação de *O Anjo Nasceu* (1969), filmado no mesmo ano de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969). A cena mostra Miramar dirigindo seus atores até que todos saiam de quadro, deixando a estrada vazia, o caminho aberto, para começar ou continuar. A estrada vazia de *O Anjo Nasceu* é acompanhada de um baião de Dorival Caymmi, interpretado por Luiz Gonzaga, *Peguei um Ita no Norte* (1945), que narra a viagem de barco de alguém que deixa um lugar por outro. A estrada vazia de *Miramar* é acompanhada pela canção *Qui Nem Jiló* (1949), de autoria e interpretação do mesmo Luiz Gonzaga.

***Qui Nem Jiló*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.
Intérprete: Luiz Gonzaga (1989)**

Se a gente lembra só por lembrar
O amor que a gente um dia perdeu
Saudade inté que assim é bom
Pro cabra se convencer
Que é feliz sem saber
Pois não sofreu

Porém se a gente vive a sonhar
Com alguém que se deseja rever
Saudade, entonce, aí é ruim
Eu tiro isso por mim,
Que vivo doido a sofrer

Ai, quem me dera voltar
Pros braços do meu xodó
Saudade assim faz roer
E amarga qui nem jiló
Mas ninguém pode dizer
Que me viu triste a chorar
Saudade, o meu remédio é cantar
Saudade, o meu remédio é cantar

Para quem conhece a obra de Bressane, fica muito clara a alusão ao filme *O Anjo Nasceu*, tanto pela imagem da reencenação de dois jovens sentados na estrada, um ferido e o outro que acolhe este ferido, quanto pela música que fala de saudade de um tempo passado, de alguém que continua, apesar dessa saudade, e que usa a canção como remédio. Aqui se pode notar a autorreflexão de temas e de motivos que aparecem na obra deste autor.

Filme de Amor (2003)

Filme de Amor foi criado a partir de estudos do cineasta sobre o mito da Vênus. Estes textos são colocados na voz e na pele de três personagens que representam as qualidades da Deusa Vênus: a beleza, o prazer e o amor. Um filme sobre o erotismo vivido por três pessoas comuns, Gaspar, Hilda e Matilda, que se reúnem num casarão do centro do Rio de Janeiro. Com fotografia em preto e branco e colorida, as referências estéticas vão além da colagem de textos, de citações cinematográficas e das canções populares. São cenas criadas a partir de quadros de pintores como Corbet, Botticelli, Vermeer, Velázquez e Balthus, que reaparecem transcritos no visual imagético do filme. Quatro canções fazem parte desta obra. Um samba, *O Maior Castigo que Eu Te Dou*, 1934, de Noel Rosa interpretado por Aracy de Almeida (1937), um samba-canção *De Cigarro em Cigarro*, 1953, de Luiz Bonfá, interpretado por Nora Ney (1994), um bolero *Taboo* de Margarita Lecuona, 1930, interpretado por Ângela Maria e uma típica canção francesa, *Hino ao Amor*, de Édith Piaf e Marguerite Monnot, 1949, versão em português de Odair Marzano, interpretada por Dalva de Oliveira (1966).

Em *Filme de Amor* (2003), a cena “lição de guitarra”, inspirada no quadro de 1934 do pintor francês Balthus é acompanhada por um samba de Noel, lançado no mesmo ano do quadro. As telas de Balthus apontam para um erotismo insinuado. O quadro *Lição de Guitarra*, em especial, é pleno de erotismo e sadismo que se completam no conjunto formado pela imagem visual do filme e pelo samba *O Maior Castigo que Eu Te Dou* (1934, Noel Rosa). A letra da canção dá uma leveza à cena, um tom menos carregado que o erotismo perverso poderia trazer, além de uma graça pelo ritmo da música, não nos deixando levar a sério a situação. A letra de Noel já é bastante zombeteira e aponta para uma relação sadomasoquista, “O maior castigo que eu te dou, é não te bater, pois sei que gostas de apanhar...”, mas desconstruindo um possível julgamento pesado, rindo da situação.

***O Maior Castigo que Eu Te Dou* (1934), Noel Rosa.
Intérprete: Aracy de Almeida (1937)**

O maior castigo que eu te dou
É não te bater
Pois sei que gostas de apanhar
Não há ninguém mais calmo
Do que eu sou
Nem há maior prazer
Do que te ver me provocar

Não dar importância
A sua implicância
Muito pouco me custou
Eu vou contar em versos
Os teus instintos perversos
É este mais um castigo
Que eu te dou
O maior castigo... (estribilho)

A porta sem tranca
Te dá carta branca
Para ir onde eu não vou

Eu juro que desejo
Fugir do seu falso beijo
É esse mais um castigo
Que eu te dou

A preferência de Bressane pelo compositor da Vila pode ser pensada de muitas formas. A mais evidente nos parece ser pela coincidência no tratamento das experiências de vida com humor ou com ironia, tanto que a passagem do livro de Mayra Pinto sobre *Noel, Noel Rosa, O Humor na Canção* (2012), a seguir, poderia caber também para o cineasta Julio Bressane.

Quando trata com humor, inexoravelmente, o mundo não tem sentido, a enunciação revela distanciamento, encena certa superioridade diante das vicissitudes da vida – [...]. E quando trata com ironia – no sentido concebido pelos românticos alemães –, há uma pressuposição de verdade como fundamento da experiência; essa ironia quer destruir para construir outra coisa. Na enunciação marcada pela ironia, o mundo é passível de ser mudado, naquela marcada pelo humor, não há mudança possível, porque não há nada a fazer diante do drama da existência humana – é simplesmente intransponível a distância entre o mundo ideal e/ou desejado e o mundo real (PINTO, 2012, p. 6-7).

Filme de Amor traz um lirismo na relação das canções com as encenações, raramente visto nos outros dois filmes tratados aqui. A cena em que Hilda coloca leite num prato e ouve o miado de um gato fora da tela e sai à sua procura, segue pelos corredores, desce escadas, acompanhada do samba-canção *De Cigarro em Cigarro* (1953, Luiz Bonfá), é uma delas. A letra fala de solidão, de alguém que espera sem fim por outro alguém que não lhe quer. A cadência do samba e os movimentos de câmera, assim como a deambulação de Hilda, se assemelham. Além da música, há o miado do gato, em dois pontos da cena, e dois trechos de áudio da série para televisão *Whispering Shadow* (1933), direção de Colbert Clark e Albert Herman, em que ouvimos a voz do personagem Sombra, fazendo ameaças. *Filme de Amor* conversa com gêneros de terror, solidão, epifania, nebulosidade, ausência-presença. O vazio – o pratinho de leite – é assombrado pelo miado que só ouvimos sem ver e, então, há o desejo de preenchê-lo, daí a procura.

***De Cigarro em Cigarro* (1953), Luiz Bonfá.
Intérprete: Nora Ney (1994)**

Vivo só sem você
Que não posso esquecer
Um momento sequer
Vivo pobre de amor
À espera de alguém
E esse alguém não me quer

Vejo o tempo passar
O inverno chegar
Só não vejo você
Se outro amor em meu quarto bater
Eu não vou atender

Outra noite esperei
Outra noite sem fim
Aumentou meu sofrer
De cigarro em cigarro
Olhando a fumaça
No ar se perder

Vivo só sem você
Que não posso esquecer
Um momento sequer
Vivo pobre de amor
À espera de alguém
E esse alguém não me quer

Vejo o tempo passar
O inverno chegar
Só não vejo você
Se outro amor
Em meu quarto bater
Eu não vou atender

Filme de Amor apresenta uma narrativa fragmentada em várias cenas, aparentemente independentes, sem continuidade entre elas retratando o que poderia ter acontecido num fim de semana ou em muitos encontros dos três personagens. Traz um tempo elíptico, aparentemente sem costura, lembrando as diferentes atrações do primeiro cinema. Não é o tempo das ações que interessam, mas o tempo da percepção, a impressão de duração intuitiva deflagrada no espectador.

***Taboo* (1930), de Margarita Lecuona
Intérprete: Angela Maria (1963)**

Alma del África lejana
llena mi pecho de candelas

Y el pobre Congo
hijo de esclavo
añora siempre las palmeras
las foscas
selvas primitivas
de dioses misteriosos y de fieras
Ochún, Ifá, Obatalá, Changó y Yemayá
Ochún, Ifá, Obatalá, Changó y Yemayá
Tierra del Africa añorada el río caudaloso y el cielo azul siempre domina el alma
blanca
Tabú...tabú...tabú
Ifá, Changó, Obatalá,
Ochún y Yemayá, Ifá, Changó, Obatalá, Ochún y Yemayá
Tabú... tabu...tabú

Assim é a cena em que a canção *Taboo* – de autoria da cantora e compositora cubana Margarita Lecuona – é usada para fazer jus às estranhas performances dos atores, dos cenários pobres, dos atos primitivos e censurados, dos instintos animais. A canção é trabalhada com várias imagens, quase como um videoclipe, se apoiando na música e em sua cadência, trazida pelos instrumentos musicais e pela voz.

Já a trágica canção *Hino ao Amor*, de Édith Piaf, composta para curar a dor da perda de seu parceiro, exalta a memória desse amor e de um possível reencontro, mesmo que nos céus. A canção é usada na última sequência do filme, composta por muitas cenas de pessoas banais, casais, que andam pelas ruas do centro até que a câmera encontra os três personagens, Hilda, Matilda e Gaspar, cumprindo funções igualmente banais. Matilda é ascensorista, Hilda uma manicure e Gaspar um cabeleireiro. O amor que os une permanecerá mesmo que o destino os separe, diz a canção.

***Hino ao Amor*, (1949) Édith Piaf e Marguerite Monnot
Versão: Odair Marzano. Intérprete: Dalva de Oliveira (1966)**

Se o azul do céu escurecer
E a alegria na terra fenecer
Não importa, querido,
viverei do nosso amor

Se tu és o sonho dos dias meus
Se os meus beijos sempre foram teus
Não importa, querido, o amargor das dores desta vida

Um punhado de estrelas no infinito irei buscar
E aos teus pés esparramar
Não importa os amigos, risos, crenças e castigos
Quero apenas te adorar

Se o destino então nos separar
Se distante a morte te encontrar
Não importa, querido, porque morrerei também

Quando enfim a vida termina
E dos sonhos, nada mais restar
Num milagre supremo
Deus fará no céu eu te encontrar

Importante ressaltar que Bressane só usou cantoras femininas neste filme. Aracy de Almeida, Nora Ney, Angela Maria, Dalva de Oliveira. Vênus, a deusa do amor, é feminina.

Música e cinema

O cinema de Bressane é herdeiro dos novos cinemas, das novas ondas cinematográficas que surgem no final dos anos 1940, início dos anos 1950, logo após a Segunda Grande Guerra Mundial. O cinema passou por transformações estéticas importantes e a fórmula de filmes de estúdio já não funcionava mais. Nem para as filmagens, nem para a composição musical de encomenda (ALVIN, 2017). O cinema descobre a vida como ela é, surgido de um pré-cinema moderno que seria o neorealismo, última revolução do cinema mundial que inaugura a própria modernidade na sétima arte. Os novos cinemas frutificaram em diversas partes do mundo, originando uma onda de rebelião anti-hollywoodiana (HENEHELLE, 1978). Cinemas estes que “põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento” (DELEUZE, 1990, p. 28). A montagem opera mudanças radicais como na duração dos planos, na inclusão do fora de quadro como porção significativa e o corte passa

a realizar-se, preferencialmente, nos tempos mortos, no repouso do movimento, o que significa que as sequências e as imagens não funcionam na dependência de suas articulações, são descontínuas e têm força própria.

Os tempos são de escassez de recursos e “a utilização de gravações já existentes é feita frequentemente com intenções metafóricas. As citações tornam-se uma marca do cinema que se faz, principalmente, a partir de 1968, e estendem-se à música” (GUERRINI JUNIOR, 2009a, p. 18).

[...] a textura magra das gravações usadas (concentrada nas frequências médias) estabelece um paralelo com o branco & preto fortemente matizado das imagens. Os ritmos constantes de sambas e marchas são geralmente recortados de forma assimétrica, criando uma tensão entre a continuidade poética das canções e os planos de imagens. Essa narrativa musical, recortada, assume faces novas, convertendo-se em chistes, trocadilhos, enigmas (TRAGTENBERG, 1995, p. 75).

Se, com as imagens em preto e branco a textura das gravações antigas faz um jogo paralelo, quando usada acompanhando imagens coloridas e bem finalizadas, essas texturas musicais ganham destaque pela diferença. É o caso das canções em *Miramar*, mas principalmente em *Filme de Amor*, em que há constantemente esse jogo entre cores e sons.

Alguns autores como Guerrini Junior (2009b) vislumbram nesta nova maneira de inserção de músicas preexistentes aos filmes uma forma de não arcar com gastos de compositores e com os numerosos músicos necessários para as gravações. Outros preferem associar esta mudança a um maior domínio dos diretores sobre suas obras e a uma “autoria” na seleção e colocação das músicas que acompanham as imagens. As duas ideias são possibilidades plausíveis, já que o cinema destes tempos era mais independente, sem financiamentos, com equipes reduzidas, no qual o roteirista muitas vezes era o próprio diretor e por vezes também o produtor. O depoimento que Bressane dá em 1969 para o pesquisador Jean-Claude Bernardet a respeito de seu segundo filme mostra um diretor experimental acima de tudo, sempre radical:

O Anjo Nasceu foi o primeiro filme brasileiro feito com som direto de maneira criativa. Inclusive com uma novidade que até hoje não foi pensada no cinema brasileiro: colocar música já na cena. É uma burrice [!] o que se faz hoje: colocar música depois do filme pronto... Fiz esse trabalho num processo primitivo, colocando discos acompanhando a cena, e fazia a mixagem na hora. Isso em 1969 (BRESSANE apud BERNARDET *et al.*, 1981, p. 22).

Esse maior controle autoral pode ser confirmado no Brasil destes tempos, pois em alguns festivais o prêmio de melhor música foi para o próprio diretor do filme, uma vez que ele assina a direção musical. O próprio Bressane aparece nos créditos como compositor de alguns de seus filmes⁵: *Amor Louco* (1971), *O Rei do Baralho* (1974), *Brás Cubas* (1985) e *Beduíno* (2016).

As canções escolhidas por Bressane são aquelas que nascem durante as etapas de formação e consolidação de uma estética específica da canção popular brasileira (décadas de 20, 30, 40 e 50) e que se confundem com a própria história do rádio. Segundo Tatit, a estética da canção popular dessas épocas “possuía uma natureza indisciplinada e amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras e a

5 <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-16366/filmografia/>. Acesso em 24 nov. 2017

incorporar, sem qualquer resistência, as influências circunstanciais da moda [...]” (TATIT, 1986, p. 1). Há uma correlação direta na formulação dessas canções populares, que fazem uso de apropriações, com a forma que Bressane desfruta simultaneamente de elementos de linguagens diferentes.

Os filmes que elencamos mostram uma variação no uso das canções, em relação às imagens, que vão do humor à ironia, da sincronia à diacronia, do sublime à beleza, do encontro ao desencontro, do sutil ao desconforto. Há sempre uma dialética nesta convivência entre imagens visuais criadas pelo autor e as imagens que as canções evocam.

A título de pensar...

Apesar de as canções continuarem a habitar os filmes deste cineasta durante décadas tão distantes, percebemos que, ao longo dos anos, os filmes e suas estruturas formais foram ficando mais suaves, menos agressivas, mais mentais, mais elaboradas, talvez menos opacas. As escolhas das canções permanecem entrando de forma bastante autoral, inusitada, por vezes motivada pela ironia, outras pela sintonia com a cena. O cinema de Bressane não “quer falar, dizer ou afirmar”, quer pensar, e pensar abre para uma infinidade de virtualidades. Virtualidades que se atualizam a cada pensamento. Parafraseando Tatiana Levy, o que leva o pensamento a pensar?

[...] pensar, segundo Deleuze, não é uma capacidade inata, mas algo que deve acontecer ao pensamento [...] O pensamento do fora é um pensamento do acaso que precisa de um encontro, de algo que o force a pensar. Sem algo que o violente, o pensamento não significa nada. Ele só acontece quando acometido por uma violência que inviabiliza a reconição, provocando um estranhamento (LEVY, 2011, p. 122).

O cinema de Bressane propõe o estranhamento, lança-nos ao imprevisível e ao inesperado que esvaziam nossas certezas, levando-nos a uma experiência de pensamento que é pura criação, pois faz nascer algo que ainda não existe, nem nas encenações, nem nas letras das canções.

As canções nos primeiros filmes, como é o caso de *Matou a Família e Foi ao Cinema*, violentam nosso pensamento por criarem situações de crueldade exacerbadas justamente pelo emprego de gêneros carnavalescos sobre assassinatos. Em *Miramar*, podemos encontrar uma concentração de canções que brincam zombeteiramente, que lidam com o humor e a ironia. Em *Filme de Amor*, as escolhas são mais trabalhadas pela violência do sublime e da beleza.

Referências

ALVIN, Luiza Beatriz Amorim Melo. A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60. Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto&Grafia, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. “Sermões e cultura barroca”. In: VOROBOW, B; ADRIANO, C. (Org.) *Júlio Bressane Cinepoética*. São Paulo: Massao Ono Editor, 1995. p. 105-106.

BERNARDET, Jean-Claude *et al.* *O som no cinema brasileiro*. Filme e Cultura, ano XIV, n. 37, 1981. p. 22.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DINIZ, Thaís F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: IV Congresso da ABRALIC, 1995, São Paulo, SP. *Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC*. São Paulo: Bartira Editora Gráfica, 1994. p. 1001-1004.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana U. Press, 1987.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009a.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. *Anos 1960: uma revolução na música do cinema brasileiro*. In: FREIRE, R. De Luna (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 3º Festival CINEMÚSICA. Conservatória: Tela Brasilis, 2009b.

HENEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nova York: Routledge, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História da música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa. O humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual editora, 1986.

TEIXEIRA, F. Elinaldo. *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*. São Paulo: Annablume, 2011.

TRATENBERG, Lívio. O som. Música. Trovão? Imagem, Som, Ação! In: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Org.) *Júlio Bressane Cinpoética*. São Paulo: Massao Ono Editor, 1995. p. 75-80.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *A análise da música brasileira popular*. Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro, 1999. p. 61-68. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.

XAVIER, Ismail. *O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90*. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php. Acesso em: 20 dez. 2012.

XAVIER, Ismail. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. Disponível em: http://www.revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf. Acesso em: 14 mar. 2009.

Filmografia

AMOR louco (Crazy Love). Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane. Rio de Janeiro, Londres, 1971. 16mm, PB, 85min, 24q, Mono.

BEDUÍNO. Direção Júlio Bressane. Produzido por TB Produções. Brasil, Rio de Janeiro, 2016. HD, COR, 75min, 24q.

BETHÂNIA bem de perto – a propósito de um show. Direção Eduardo Escorel e Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1966. 35mm, BP, 11min, 302m, 24q.

BONNIE e Clyde, uma Rajada de Balas. Direção Arthur Penn. Produzido por Warren Beatty, Distribuído por Warner Brothers. EUA, 1967.

BRÁS Cubas. Direção Júlio Bressane. Distribuído por EMBRAFILME. Brasil, Rio de Janeiro, 1985. 35mm, COR&PB, 90min, 24q.

CARA a Cara. Direção Júlio Bressane. Produzido por Difilm, Júlio Bressane Produções Cinematográficas e TB Produções Ltda. Brasil, Rio de Janeiro, 1967. 35mm, PB, 80min, 24q, Mono.

DIAS de Nietzsche em Turim. Direção Júlio Bressane. Produzido por Riofilme, Furnas e TB Produções. Brasil, Distribuído por Grupo Novo de Cinema e TV; Riofilme. Brasil, Rio de Janeiro, 2000. 35mm, COR, 85min, 24q, Dolby Digital.

FILME de amor. Direção Júlio Bressane. Produzido por Grupo Novo de Cinema e TV Tarcísio Vidigal, TB Produções, Riofilme. Brasil, Rio de Janeiro, 2003. 35mm, COR&PB, 90min, 24q.

LIMA Barreto. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane. Brasil, Rio de Janeiro, 1966. 35mm, COR, 11min, 302m, 24q.

MENINO de engenho. Direção Walter Lima Junior. Produzido por Mapa Filmes. Distribuído por EMBRAFILME. Brasil, Rio de Janeiro, 1965. 35mm, PB, 81min, 24q, Mono.

MATOU a família e foi ao cinema. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane. Distribuído por Severiano Ribeiro. Brasil, Rio de Janeiro, 1969. 35mm, PB, 100min, 24q, Mono.

MIRAMAR. Direção Júlio Bressane. Produção de Kabuki Produções Culturais e Riofilme. Distribuído por Riofilme. Brasil, Rio de Janeiro, 1997. 35mm, COR&PB, 82min, 24q, Dolby Stereo.

O ANJO nasceu. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane. Distribuído por EMBRAFILME. Brasil, Rio de Janeiro, 1969. 16mm, PB, 82min, 24q, Mono.

O MANDARIM. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane. Distribuído por Riofilme. Brasil, Rio de Janeiro, 1995. 35mm, COR, 100min, 24q, Dolby Stereo.

TABU. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Distribuído por EMBRAFILME. Brasil, Rio de Janeiro, 1982. 35mm, COR&PB, 85min, 24q.

SÃO Jerônimo. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane e TB Produções. Distribuído por Riofilme. Rio de Janeiro, 1998. 35mm, COR, 79min, 24q.

O REI do baralho. Direção Júlio Bressane. Produzido por Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Distribuído por Grupo Nacional de Diversões; EMBRAFILME. Rio de Janeiro, 1975. 35mm, PB, 90min, 24q, Mono.

Série de Televisão

WHISPERING Shadow. Direção de Colbert Clark e Albert Herman, Produzido por Nat Levine, Distribuído por Mascot Pictures. EUA, 1933

Referências Musicais

ÂNGELA MARIA. *Taboo*. Composição de Marguerita Lecuona. Ângela canta para o mundo – volume 2. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1963. LP/CD.

ARACY DE ALMEIDA. *O X do problema*. Composição de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Victor, 1936, 1 disco, LP.

ARACY DE ALMEIDA. *O maior castigo que eu te dou*. Composição de Noel Rosa. Rio de Janeiro, Victor, 78 RPM, 1937, LP.

BEATLES. *When I'm Sixty-four*. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Londres: Parlophone, 1967. 1 disco (39.42 min), LP.

CARMEM MIRANDA. *Minha terra tem palmeiras*. Composição de João de Barro e Alberto Ribeiro. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. 1 disco, LP.

DALVA DE OLIVEIRA. *Hino ao amor*. Composição de Edith Piaf e Marguerite Monnot. La Romantica. Argentina: Ariel, 1966, LP.

DIRCINHA BATISTA. *Mamãe eu levei bomba*. Composição de Oldemar Magalhães e Jota Júnior. Carnaval RCA Victor. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1958, 2 discos, LP.

LUIZ GONZAGA. *Qui nem jiló*. Composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. O melhor de Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro, BMG-Ariola, 1989, CD.

MÁRIO REIS. *Rasguei a minha fantasia*. Composição de Lamartine Babo. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1935. 1 disco, LP.

NOEL ROSA E ISMAEL SILVA. *Vejo amanhecer*. Composição de Noel Rosa e Francisco Alves. Canções de Noel Rosa cantadas por Noel Rosa. Rio de Janeiro: Continental, 1955. 1 disco, LP.

NORA NEY. *De cigarro em cigarro*. Composição de Luiz Bonfá. Mestres da MPB-Nora Ney. Rio de Janeiro: Warner Music, 1994, CD.

ORLANDO SILVA. *Pela primeira vez*. Composição de Noel Rosa e Cristóvão de Alencar. Rio de Janeiro: Victor, 1936, 1 disco, LP.

ROBERTO CARLOS. *Ninguém vai tirar você de mim*. Composição de Edson Ribeiro e Hélio Justo. O inimitável. Rio de Janeiro: CBS, 1968. 1 disco (39.26 min), LP.

VERA LÚCIA. *Nana neném*. Composição de Haroldo Lobo e Brasinha. Rio de Janeiro: Continental, 1955. 1 disco, LP.

6 - IMAGINÁRIOS RACIAIS E DE GÊNERO NO CINEMA BRASILEIRO: ARTICULAÇÕES ENTRE OS FILMES *ORFEU E O MAIOR AMOR DO MUNDO*, DE CACÁ DIEGUES

Ceição Ferreira



A produção cinematográfica brasileira corrobora nosso imaginário cultural, no qual se inter-relacionam a ambivalência entre a imagem do país como suposta democracia racial e as assimetrias existentes nas relações cotidianas, nos processos de reconhecimento social e nos regimes de visibilidade impostos à população negra em geral, e de forma ainda mais incisiva sobre as mulheres negras, visto sua experiência histórica marcada pela intersecção de raça e gênero.

Reconhece-se o papel do cinema como produto e produtor de imaginário, categoria-chave que articula um jogo infinito entre uma dimensão estabilizadora, composta por imagens, símbolos e sentidos estabelecidos, que regulam a vida coletiva, legitimam a ordem social vigente; e também como uma dimensão polissêmica, da qual emerge a possibilidade de deslocamento, de construção de novas modalidades de significação (CASTORIADIS, 1982; ORLANDI, 2013). Considerando tais aspectos é que este capítulo aborda os repertórios imaginários no cinema brasileiro, a partir de uma análise interseccional dos filmes *Orfeu* (1999) e *O Maior Amor do Mundo* (2006), dirigidos por Cacá Diegues.

Nesse sentido, vale destacar que a investigação integrada de gênero e raça é uma das lacunas na pesquisa em Comunicação e Cinema no Brasil, conforme atesta Ferreira (2017) ao analisar como o histórico não reconhecimento de raça no país e a fraca confluência entre a crítica feminista brasileira e os estudos de mídia (principalmente de origem anglo-americana) determinam a escassez de pesquisas sobre mulheres negras. Dessa forma, a análise aqui proposta se ancora nas contribuições de Gonzalez (1984), feminista negra brasileira que, no fim dos anos 1970, ao refletir sobre como a naturalização dos papéis de “mulata” e doméstica determina a aceitação social das mulheres negras e ao problematizar o “duplo fenômeno do racismo e do sexismo”, desenvolve conceitualmente as perspectivas que posteriormente convergiriam no conceito de interseccionalidade elaborado em 1989 pela teórica Crenshaw (2002, p. 177), que o define a partir da metáfora de um cruzamento, no qual “[...] os vários eixos de poder, isto é, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos”, assim como a produção

discursiva, que a autora posteriormente denomina de “interseccionalidade representacional” (CRENSHAW, 1991), destacando, assim, a centralidade das imagens culturais na reprodução das hierarquias raciais e de gênero, que se reforçam mutuamente nos processos de exclusão das mulheres negras.

O cruzamento dessas múltiplas e complexas assimetrias caracterizam a convivência inter-racial no Brasil e também o campo da produção audiovisual, historicamente marcado pela valorização de um modelo estético branco, em contraponto à ausência e manutenção de papéis e lugares sociais pré-estabelecidos para a população negra (ARAÚJO, 2006; CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016; FERREIRA; SOUZA, 2017). Dessa forma, essa análise dos filmes *Orfeu* e *O Maior Amor do Mundo* centra-se em como se entrelaçam eixos de poder como gênero, raça e classe na construção das personagens negras, sua caracterização e atuação na narrativa, bem como as espacialidades onde são retratadas, as posições que ocupam no espaço fílmico, as relações de pertencimento e as posturas assumidas diante de outras(os) personagens, que podem indicar a manutenção das assimetrias raciais, assim como fluxos, contradições e mesmo outras modalidades de sentido.

O Orfeu de Diegues

Cacá Diegues é considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros; atuou ativamente nos anos 1960 no Centro Popular de Cultura (CPC), formado por um grupo de intelectuais de esquerda vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), no qual dirigiu o episódio “Escola de samba alegria de viver”, um dos quatro curtas que compõem o filme *Cinco Vezes Favela* (1962). Foi um dos fundadores do movimento Cinema Novo e dirigiu diversos filmes que contemplam os últimos quarenta anos do cinema brasileiro, como *Bye Bye Brasil* (1979), *Um Trem para as Estrelas* (1987), *Tieta do Agreste* (1996), *Deus é Brasileiro* (2001), *O Maior Amor do Mundo* (2006) e *O Grande Circo Místico*, lançado em 2018.

Algumas de suas produções destacam a participação de atores e atrizes negras, bem como a temática da escravidão e das culturas negras, como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984). Tal postura também se repete em *Orfeu*, com a aposta no músico Toni Garrido, da banda *Cidade Negra*, para viver o protagonista dessa nova adaptação cinematográfica da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. A primeira adaptação foi feita pelo cineasta francês Marcel Camus no filme *Orfeu Negro/Orfeu do Carnaval*, em 1959, que se tornou internacionalmente conhecido, foi premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes no mesmo ano, e com o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. Entretanto, tal produção oferece uma visão folclorizada e caricata da vida nas favelas e das expressões culturais e religiosas afro-brasileiras.

Quarenta anos após o lançamento do filme de Camus, Cacá Diegues, numa tentativa de oferecer outro ponto de vista sobre a peça de Vinicius, apresenta uma nova adaptação, agora sob uma perspectiva realista, na qual ambienta a história de amor e tragédia entre Orfeu e Eurídice nos morros cariocas e no contexto social, cultural e político dos anos 1990. Desse modo, o filme, segundo Oricchio (2003, p. 150), alia “uma realidade ambígua de dois lados, duas faces [...] que retoma a favela como o mais interessante laboratório para a análise de uma sociedade dividida [...] assim como reserva de extraordinária criatividade popular”. Essa dualidade acompanha toda a estrutura narrativa de *Orfeu*, que oscila entre

o mito e o realismo, entre o amor carnal e a pureza de espírito, entre a afirmação e a omissão/negociação da questão racial.

A ascensão econômico-social e o privilégio de “ser homem” possibilitam ao protagonista, negro, Orfeu (sambista famoso, líder do Morro da Carioca, interpretado pelo músico Toni Garrido) abstrair seu pertencimento racial, aspecto que pode ser vinculado à posição política do diretor Cacá Diegues, oriunda de sua atuação no Cinema Novo, movimento cinematográfico que propunha uma profunda ruptura com o cinema das décadas anteriores (as chanchadas e uma indústria nacional nos moldes hollywoodianos) e utilizava o cinema como instrumento político e estético para fazer uma poderosa crítica das mazelas nacionais.

Embora atores e atrizes negras fossem maioria no elenco de produções cinemanovistas, até mesmo em posição de protagonista (privilégio dado aos atores negros), estes eram vistos como referencial estético do pobre, do povo brasileiro, ou seja, o foco era a questão de classe, como, por exemplo, no filme *Cinco Vezes Favela* (1962), sobre o qual Stam (2008, p. 181-182) afirma que “apesar de muitos favelados serem negros, e embora seus opressores tendam a ter a pele mais clara, o confronto não é apresentado como racial [...]”. Isso também pode ser observado no filme *Orfeu*, na construção desracializada de seu protagonista negro. Porém, a análise das personagens femininas Mira, Eurídice e Carmem, assim como Be Happy, Conceição e a Mãe de Maykoll nos possibilita observar como a intersecção de gênero, raça e classe afeta a atuação dessas personagens na narrativa, conforme será analisado a seguir.

As mulheres de Orfeu: Mira, Eurídice e Carmem

Mira (Isabel Fillardis) é a atual namorada de Orfeu. Já nas cenas iniciais do filme, os dois aparecem numa ardente cena de sexo, que destaca o corpo dessa personagem feminina negra (FIGURA 1). Porém, tal sequência também indica a chegada de outra mulher, esta que é associada à lua [isso é mostrado tanto pela imagem fílmica, Eurídice (Patrícia França) literalmente chegando em um avião, quanto pelos versos de Vinicius de Moraes (*Soneto do Corifeu*) em *off* na voz de Orfeu].

Figura 1 – Mira e Orfeu



Fonte: Diegues (1999)

Nas cenas seguintes, o músico digita outro trecho desse poema, que aparece na tela de seu computador, e novamente aponta essas duas representações femininas: uma romantizada, associada à lua, aos céus e que está por vir; e Mira, que aparece nua no quadro, irritada com a postura alheia do namorado. Ele desconversa e a dispensa, dizendo que já é hora de ela ir embora e digita “Se manda”, gíria que indica o lugar atribuído a essa personagem. Isso é evidenciado em seu figurino (roupas curtas, transparentes, sensuais), em sua postura (tem temperamento forte, sensual), na atividade que exerce como passista da Escola de Samba Unidos da Carioca e como capa da revista *Playboy*, que ela exhibe a todos. Além disso, Mira tem proximidade com a manicure Carmem (Maria Ceíça), por terem sido amantes de Orfeu, e é mostrada principalmente no quarto do músico e em espaços transitórios, como o sambódromo e um bar na favela (FIGURA 2).

Figura 2 – A personagem Mira



Fonte: Diegues (1999)

Nas cenas finais de *Orfeu*, Mira aparece juntamente com Carmem e sua prima Ritinha (Simone Pereira). Ela narra a cantada recebida durante o desfile de carnaval: “Ele pegou a minha mão, beijou e disse assim: ‘Moça, a senhora aqui é uma deusa!’ Sabe o que eu falei pra ele? [Ritinha ouve, atenta] ‘Sabe de uma coisa, senhor governador: Eu concordo com Vossa Excelência!’ [As duas dão gargalhadas]”. Essa fala de Mira e sua caracterização reiteram, a partir do carnaval (e da lógica da inversão que ele promove), a posição da mulher negra na sociedade brasileira.

Gonzalez (1984, p. 228) argumenta que “[...] é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito [da democracia racial] é atualizado com toda a sua força simbólica” e mascara a cotidiana exclusão das mulheres negras em outros espaços e papéis sociais. Tal aspecto também nos possibilita pensar o filme *Orfeu* articulando os âmbitos da representação e da produção, pois se trata de uma narrativa ambientada na favela, durante o carnaval, e que possui um elenco predominantemente negro. No entanto, pode-se considerar que esta visibilidade alcançada parece estar delimitada a produções audiovisuais que se propõem a retratar a população negra como uma espécie de homenagem, de antídoto à constante ausência e/ou a participações ínfimas em filmes de outras temáticas.

Em oposição a Mira, a personagem Eurídice (Patrícia França) é inserida na narrativa a partir do lirismo de Orfeu, que idealiza uma mulher cheia de pudor, como um ser pertencente ao domínio dos céus. Essa “indiazinha” (como Orfeu a chama) chega do Acre no Rio de Janeiro à procura de sua tia Carmem, única parente que lhe resta, pois era órfã de mãe e acabara de perder o pai, assassinado no garimpo. Eurídice é tímida e resiste às investidas do músico, o que parece estimulá-lo ainda mais.

Além de ser constantemente mostrada no centro do quadro, em primeiros planos ou closes, o figurino desta personagem é mais recatado (sem decote, alguns com cores claras e detalhes em flor) e até mesmo sua fantasia de carnaval é diferenciada – é de uma deusa grega, o que destaca a recém-chegada como a escolhida de Orfeu. Ela também transita pelos vários espaços da favela, das escadas ao alto do morro, da casa da tia ao templo evangélico, da casa de Orfeu (o quarto, a varanda e a sala) ao barracão da escola de samba. Também são mostrados diálogos entre essa jovem e os pais de Orfeu, Conceição e Inácio, que veem com preocupação e encantamento a história do casal (FIGURA 3).

Figura 3 – A personagem Eurídice



Fonte: Diegues (1999)

Duas sequências do filme são fundamentais na construção de Eurídice. A primeira é quando ela é levada pelo garoto Maykoll (Silvio Guindane) ao alto do morro para ver uma espécie de justiça, onde um homem acusado de ter estuprado uma menina deve ser morto pelo traficante Lucinho (Murilo Benício) e seu bando. A jovem recém-chegada é a única que intervém, reage diante da situação e enfrenta o traficante (no quadro, ela se posiciona à frente dos moradores da favela), mas, enquanto eles discutem, a menina toma a arma de um dos bandidos e mata o acusado. Na cena seguinte, com um som percussivo como trilha, é mostrada a sala da casa de Orfeu e a mãe dele tranquilamente tomando café (e outras senhoras completamente imóveis). É nesse ambiente que entra Eurídice, desesperada, e, aos prantos, se desloca no quadro; ela parece dirigir-se à Conceição, mas Orfeu chega em seguida e ela relata-lhe o ocorrido (FIGURA 4).

Figura 4 – A indignação de Eurídice



Fonte: Diegues (1999)

A indignação de Eurídice opõe-se à resignação de Dona Conceição e reitera a postura da jovem, que, marcada pelo assassinato do próprio pai, é capaz de enfrentar Lucinho, de se afetar diante da barbárie. Tais características acentuam ainda mais essa personagem que, ao contrário das demais, se rebela contra a violência, já aparentemente tão internalizada naquele cotidiano; e para impressionar a amada, nas sequências seguintes, Orfeu desafia Lucinho para que ele e todo o seu bando saiam do morro. Logo, pode-se considerar que a atuação de Eurídice é o estopim para o desenrolar da trama.

A segunda sequência que destaca a caracterização de Eurídice é quando ela se rende à paixão por Orfeu. Com a trilha sonora do poema *Monólogo de Orfeu*, de Vinicius de Moraes, como som diegético (como música que uma moradora ouve pelo rádio), e o instrumental do samba *Sou Você*, Orfeu e Eurídice, em câmara lenta, se beijam longamente; depois, numa tomada aérea, eles saem correndo entre os barracos, se abraçam e se beijam. Orfeu carrega Eurídice nos braços e, aos beijos, eles entram na casa de Carmem; em ângulo *plongée*, com a câmera girando, são mostrados beijos, afagos e carícias entre os dois, seguido de um corte para a imagem panorâmica do corcovado ao amanhecer. A relação sexual entre Eurídice e Orfeu não é representada (FIGURA 5).

Figura 5 – Orfeu e Euridice



Fonte: Diegues (1999)

Enquanto a nudez e o “fogo” da personagem Mira são enfatizados no início do filme, Eurídice (que era virgem) não tem seu corpo mostrado e, assim, a narrativa explora o binarismo pecado *versus* virtude na construção dessas duas personagens femininas. As construções dicotômicas usadas para caracterizar Mira (mulher negra apresentada como hipersexualizada) e Eurídice (mulher mestiça de cor clara, apresentada como recatada) confirmam a centralidade da questão racial na constituição de gênero na sociedade brasileira. Sovik (2004; 2009) ressalta que, diferentemente de países como os Estados Unidos, ser branco no Brasil não está relacionado à origem genética ou étnica – trata-se de uma questão de imagem, de aparência, que permite amplo trânsito social: “[...] Ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro” (SOVIK, 2004, p. 366).

Dessa forma, a proximidade de Eurídice com o ideal estético branco/claro confere-lhe vantagens, assim como às mulheres brancas e claras que, no mercado afetivo, têm mais chances de casamento ou de relacionamentos legítimos e, nos meios de comunicação e no cinema, mais chances de visibilidade e sucesso. Essa diferenciação racial e de gênero também pode ser observada na construção da personagem Carmem (interpretada pela atriz Maria Ceíça), tia de Eurídice (FIGURA 6). Ela vê com desconfiança a chegada da sobrinha distante e, quando percebe a paixão de Orfeu pela jovem, não consegue disfarçar seu ciúme, já que foi ela quem iniciou sexualmente o músico e por ele ainda nutria um amor ressentido. Assim como Mira, Carmem é caracterizada como o oposto da ingênua Eurídice, é uma mulher experiente e ardilosa, que estimula o conflito entre a sobrinha e a atual namorada do músico.

Figura 6 – A personagem Carmem



Fonte: Diegues (1999)

Apesar da ênfase na personagem Eurídice enquanto modelo de feminilidade, vale salientar outras construções de sentido que emergem da atuação das personagens Mira e Carmem nas últimas sequências do filme, as quais retratam o fim trágico do músico (FIGURA 7). Após retornar do desfile de carnaval, Orfeu se desespera por não encontrar Eurídice e à sua procura vai até a polícia, aos traficantes e, ao descobrir que Lucinho assassinou sua amada, vinga-se matando o amigo de infância. Numa espécie de lixão da favela (uma versão contemporânea do inferno de Hades), Orfeu encontra o corpo de Eurídice e, carregando-a nos braços, volta ao morro e implora ajuda às duas ex-namoradas.

Em um grande plano geral é evidenciada a nova posição agora ocupada pelos personagens: Orfeu está embaixo e Carmem e Mira estão no alto. Além disso, observa-se que elas, embora bêbadas, detêm as rédeas da ação, pela palavra e pela performance corporal (FIGURA 7). É Carmem quem, aos gritos, diz “mas ela tá morta, otário!”, alertando o músico. Estrategicamente, Orfeu relembra o amor que ela e Mira sentiam por ele, mas, enfática, a manicure responde: “Ninguém é capaz de amar Orfeu da Conceição, meu bem! Mais do que ele sempre amou a si mesmo!”. Olhando para Eurídice morta, Orfeu chama seu nome e as outras mulheres que o cercam respondem, tentando agarrá-lo. Ao repetir incessantemente o nome de Eurídice, Orfeu atíça o ciúme de Mira, que tampa os ouvidos, mas em seguida recebe de Carmem uma barra de ferro, com a qual mata o músico.

A montagem paralela alia essas cenas com as do sargento Pacheco subindo o morro à procura do compositor (assassino de seu afilhado Lucinho), e parece elucidar a absoluta falta de solução que caracteriza o destino trágico de Orfeu. Diante da iminente chegada da polícia, Carmem e as outras mulheres saem correndo, porém Mira continua imóvel, é a única personagem feminina que permanece naquele ambiente, e juntamente com Inácio (pai de Orfeu), Mano (Gustavo Gasparani) e o garoto Maykoll são capazes de transformar a dor em ritmo. Fazem isso, cada um, com sua corporeidade específica (a batida dos pés e das mãos em punho, os gritos ritmados e o som do apito) (FIGURA 8).

Figura 7 – A morte de Orfeu



Fonte: Diegues (1999)

Figura 8 – O protagonismo e Mira



Fonte: Diegues, 1999.

Sob outra perspectiva, pode-se considerar que as personagens Carmem e Mira (e também as mulheres que tentam agarrar Orfeu), pela postura agressiva e independente, o figurino extravagante, a relação com a bebida e o cigarro e, principalmente, por uma sexualidade não engendrada, apresentam indícios de uma representação feminina bastante conhecida no imaginário brasileiro, a pombagira, entidade da Umbanda que, por sua postura e plástica, emerge como uma inversão simbólica dos padrões de feminilidade vigente. Ao analisarem novas imagens e apropriações da pombagira na cultura pop contemporânea, Dravet e Oliveira (2015, p. 51) ressaltam esse arquétipo como

[...] símbolo de uma força feminina livre, selvagem, sensual e sexual anterior à dominação masculina da cultura falocêntrica e baseado em um tipo de racionalidade do sensível: a do “regime noturno” (DURAND, 2012), a racionalidade nascida de um feminino presente no corpo da mulher, cujo vazio vaginal não constitui uma falta, mas sua própria força. A força daquela que contém, recebe, compreende; força continente, plena de um vazio que, longe de ser passivo, constitui uma potencialidade criadora (DRAVET; OLIVEIRA, 2015, p. 51).

Contudo, na contramão das significações que esse arquétipo oferece, o filme de Diegues parece optar pelo convencional final feliz, no qual Orfeu e Eurídice se reencontram após a morte, com um desfile de carnaval como pano de fundo, já que o enquadramento mais próximo destaca o casal, que aparece dançando e sorrindo. Eles então se beijam e fazem uma pose de felicidade, que encerra o filme (FIGURA 9). Esse final feliz conforma as assimetrias de raça e gênero existentes no imaginário cultural brasileiro, que impõem a invisibilidade da mulher negra nas representações de afeto e de amor, em contraponto à idealização da mulher branca/clara como modelo de beleza e feminilidade (SOVIK, 2009; PACHECO, 2013).

Figura 9 – Final feliz



Fonte: Diegues (1999)

Outras mulheres em *Orfeu*: Be Happy, Conceição e a mãe de Maykoll

A narrativa de *Orfeu* apresenta ainda outras representações de mulheres negras, como a personagem Be Happy, interpretada pela atriz Mary Sheila, a única mulher que integra o bando do traficante Lucinho. Pela veia cômica, ela parece internalizar a violência como algo indissociável de sua realidade, como um espetáculo no qual ela parece se divertir, como na sequência do justicamento, o qual ela se refere como um *show*. Irreverente, essa personagem zomba, “tira onda” da ingenuidade e do romantismo de Orfeu, especialmente quando o músico, desesperado, vai até os traficantes à procura de Eurídice; diante do sofrimento do amigo, Lucinho acaba confessando ter matado a jovem.

Pode-se considerar a personagem Be Happy como uma representação diferenciada das mulheres de *Orfeu* em razão de sua postura, já que não lhe devota admiração ou amor, e principalmente, por sua caracterização, pois além de não se enquadrar no estereótipo da “mulata” nem no da “indiazinha” (mulher clara), a personagem apresenta um figurino infantilizado (estampas de bichinhos e desenhos animados, além do uso de um bicho de pelúcia) (FIGURA 10), o que pode indicar reminiscências de uma visão do negro cômico, infantil e irracional, comum no cinema brasileiro (CARVALHO, 2005). Essas características assemelham tal personagem a tantas outras interpretadas por essa atriz em novelas da Rede Globo, comumente em núcleos cômicos¹.

Figura 10 – A personagem Be Happy



Fonte: Diegues (1999)

O filme de Cacá Diegues nos oferece ainda duas representações de mães negras. A primeira é Conceição, a mãe de Orfeu, vivida pela atriz Zezé Motta, que tem um papel significativo na história do protagonista. Se na peça *Orfeu da Conceição* tal título designa a ideia de pertencimento do músico à favela (situada no morro da Conceição), no filme de Diegues, Orfeu é literalmente de Conceição, é seu filho, a quem ela devota seu amor materno e uma

¹ Como por exemplo, na novela *A Lua me Disse* (Miguel Falabella, 2005), no papel da vilã cômica Whitney, e na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão, 2003), como a escrava Beata.

admiração absoluta. Ela é uma liderança naquela comunidade, é quem recebe Eurídice quando esta chega ao morro, quem coordena a produção das fantasias de carnaval, quem canta com os bambas do samba, como Nelson Sargento, e quem mantém (mesmo às escondidas do marido evangélico) o jogo de búzios e a fé na religiosidade de matriz africana. Em suas aparições finais, Conceição explicita essa espiritualidade ancestral (aparece com suas guias e o jogo de búzios), porém, completamente transtornada, ela brada seu ódio à jovem Eurídice e renega o Deus cristão, que, segundo ela, invejoso de Orfeu, levou-o à desgraça (FIGURA 11).

Figura 11 – Conceição, a mãe de Orfeu



Fonte: Diegues (1999)

Outra mãe retratada no filme é a mãe de Maykoll (Léa Garcia), que surge em cena com uma criança nos braços pedindo ajuda à Joseildo, nome verdadeiro do garoto, mas que ele nega veementemente ao repetir várias vezes que quer ser chamado de Maykoll, em homenagem ao cantor Michael Jackson (FIGURA 12). Essa mãe, com expressão sofrida, cumprimenta Conceição e pede que o filho cuide da irmã (Marileide) porque ela não pode levá-la para o trabalho. O choro da menina e os gritos de Maykoll/Joseildo, irritado com a situação, marcam essa pequena participação de Léa Garcia², cuja personagem não tem nome identificado.

2 Formada no Teatro Experimental do Negro nos anos 1950, a atriz Léa Garcia é considerada uma das pioneiras do cinema brasileiro. Ela interpretou a personagem Mira na peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e na adaptação de *Camus*, sua estreia no cinema, foi Serafina, a tia de Eurídice, interpretação que lhe rendeu a indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1957.

Figura 12 – A mãe de Maykoll



Fonte: Diegues (1999)

Analisando essas duas mães, vale pontuar que Conceição tem destaque, por sua altivez e humanidade (ela tem história, relações de pertencimento e contradições) e pelo sucesso e fama do filho. Além disso, insere-se numa estrutura familiar completa, aspecto pouco comum nas representações de negros na mídia e no cinema brasileiros; já a mãe de Maykoll anonimamente representa a condição de solidão e abandono da mulher negra como chefe de família. Em entrevista ao *site* Mulheres do Cinema Brasileiro, a atriz Léa Garcia comenta essa participação no *Orfeu* de Diegues.

[...] Eu não queria fazer o “Orfeu”, esse segundo Orfeu, eu até falei para o Milton [Gonçalves] que ia devolver e o Jorge Coutinho disse para eu não fazer isso. O Cacá disse “Léa, eu quero te homenagear, você que é a única que fez *Orfeu*” [o primeiro, de 1959]. Mas ele não me homenageou, porque ele me botou como participação especial. Ele não me colocou nos créditos maiores do filme e a tomada que ele fez comigo, ele devia ter feito com qualquer pessoa. Porque eu fiz uma tomada, uma única cena à noite, cumprimentando a Zezé (Motta) na porta, com uma criança que gritava, que não podia ver a câmera na frente dela, a criança me socava, me unhava, coitada da menina, ela tinha pavor da câmera. [na cena] Tenho reações com o filho porque ele muda de nome [...] inventa um nome que não era dele e aquela loucura de ter que trabalhar e tem que deixar a criança. Ele [o diretor] fez tudo em plano geral. Eu não sei porquê. Então ele me usou à toa [...].

[a atriz comenta a caracterização de sua personagem]

[...] me enfeieram toda, passaram coisa no meu rosto para eu ficar mais velha, uma roupa horrorosa que não tinha sentido. Aliás, em relação às roupas daquele filme... Então eu fiquei surpresa, porque se eu posso ser mãe do menino de 12 anos e de uma menina pequenininha, eu não tenho necessidade de estar vestida feito uma carcamana. As mulheres negras do morro usam bermuda, *top*, são gordas, uma bunda

enorme, a barriga lá na frente. Essa é a realidade no morro, atualmente. Você não usa cinza nem preto e nem fica toda suja, não tem necessidade de fazer isso com você, com a pessoa. Eu podia estar normal [...] (MULHERES..., 2004, s/p).

Tais representações da maternidade confirmam a intersecção das assimetrias de gênero e raça que determinam a (in)visibilidade das mulheres negras no cinema brasileiro. Se ao protagonista Orfeu (homem negro, sambista, bem-sucedido) é dada a possibilidade de abstrair seu pertencimento racial, o mesmo não ocorre com a personagem “mãe de Maykoll” (mulher negra, pobre e mãe solteira), inserida apenas em uma única cena e sem identificação.

As narrativas das produções audiovisuais frequentemente apresentam a vida cotidiana e a maneira como as personagens interagem em contextos sociais. Um aspecto relevante da trama audiovisual é a nomeação das/os personagens. Atrizes ou atores que desempenham papéis importantes no desenrolar da história costumam ser nomeados no filme. Ainda que as narrativas fílmicas variem significativamente em função de diferentes características da direção, roteiro, etc. – a nomeação de determinados personagens é um bom critério para aferir sua relevância no desenvolvimento da trama (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016, p. 9-10).

Ainda refletindo sobre os imaginários de raça e gênero que incidem na representação das mulheres negras no cinema, vale relacionar o filme *Orfeu com O Maior Amor do Mundo* (2006), no qual a favela permanece como uma espécie de cenário/personagem, do qual emergem duas personagens femininas negras.

Esse longa retrata o protagonista Antônio (José Wilker), famoso astrofísico brasileiro que faz carreira no exterior e volta ao país para receber uma condecoração. Diante da iminência da morte, em razão da descoberta de um câncer, ele aproveita para rever o pai adotivo e acaba descobrindo suas origens pobres: é fruto de um relacionamento extraconjugal de seu pai adotivo (que ele descobre ser seu pai biológico) com a jovem Flora (Anna Sophia Folch), filha da empregada.

Nessa investigação, Antônio desloca-se entre a Zona Sul e a Baixada Fluminense, reavalia sua vida, seus valores e descobre as “belezas do povo”, submersas na sujeira, na miséria e na estilização da violência, aspectos acentuados na imagem da favela e da clivagem social nela inscrita, uma continuidade na obra de Diegues.

[...] o que fica é o mesmo olhar de Cacá sobre a realidade brasileira, que parece apenas “mudar” (ou se adaptar aos novos tempos) para permanecer o mesmo: a classe média intelectualizada e distante que tenta uma aproximação com o “povo”; “povo” este que surge como receptáculo de uma beleza pura, original (só com mulheres do povo pode-se viver o verdadeiro amor), ainda que degradada pelos maus-tratos do descaso para com eles; e, finalmente, a possibilidade/necessidade *darzyniana* da continuidade/permanência através da mestiçagem (VALENTE, 2006, s/p, grifo do autor).

Dessa visão de “povo” que o filme explora, emergem as personagens Mãe Santinha e Luciana. Vivida pela atriz Léa Garcia, Mãe Santinha (FIGURA 13) era amiga de Flora (a mãe de Antônio), e que, ao morrer no parto, dá-lhe o menino como afilhado, a quem ela ajuda na descoberta de seu passado. Trata-se de uma cartomante, chefe de família, com quem inicialmente o protagonista se indigna ao perceber sua esperteza na leitura das cartas, mas depois se afeiçoa a essa “preta velha da Baixada Fluminense” (como a própria personagem se define), conhecida na juventude como Zezé (Cintia Rosa), da qual Salvador (um velho

cego interpretado por Hugo Carvana) tem a seguinte lembrança: “Comi muito esta Zezé [...] só depois eu soube que ela era preta”.

Figura 13 – A personagem Zezé/ Mãe Santinha



Fonte: Diegues (2006)

Luciana, interpretada por Taís Araújo (FIGURA 14), com quem o protagonista descobre o sexo (mesmo sessentão, Antônio ainda era virgem), reitera uma história bem conhecida: é pelo corpo da mulher negra (destacado nos enquadramentos) (FIGURA 14), que o intelectual branco, estudioso das estrelas, encontra os prazeres terrenos. Para Soares (2009, p. 13), tal sequência “é um encontro fortuito, descompromissado emocionalmente. Não há vulgaridade, mas também não há a menor intenção e/ou possibilidade da construção de uma relação afetiva entre os dois”. A narrativa parece enfatizar que esse é o “único papel” de Luciana, “ela ‘cumpre sua função’, e pronto, o filme se livra dela”, como observa o crítico Valente (2006, s/p).

Figura 14 – A personagem Luciana (Taís Araújo)



Fonte: Diegues (2006)

Depois da longa cena de sexo, essa personagem aparece apenas em mais uma tomada noturna, como ilustração da fala de Mãe Santinha, que nas cenas finais relata a Antônio a gravidez da jovem. De modo semelhante a *Orfeu* (com a imagem do casal inter-racial), em *O Maior Amor do Mundo* emerge a crença de Diegues na mestiçagem (aspecto já mencionado pela crítica) e, assim, reforça-se na cinematografia brasileira a potencialidade desse imaginário mestiço como representação ainda predominante da identidade nacional, que possui uma “dimensão escondida de gênero e raça” (CARNEIRO, 2002, p. 169). Nessa dimensão, a desigualdade de gênero é erotizada e as relações inter-raciais são romantizadas, configurando a lubricidade e a subserviência como características supostamente naturais das mulheres negras.

Portanto, a análise interseccional dos filmes *Orfeu* e *O Maior Amor do Mundo* confirma a predominância de imagens preestabelecidas sobre as mulheres negras, com a ênfase em elementos corporais em detrimento da subjetividade, a caracterização cômica e infantilizante, a escassez de vínculos e a atuação geralmente pouco relevante na narrativa; enquanto a mulher branca/clara possui fluxo representacional variado, complexo e em constante transformação como modelo de beleza, feminilidade e principalmente, de humanidade. Logo, o cinema, por meio dos regimes de visibilidade e invisibilidade, corrobora as assimetrias de raça, gênero e classe que sustentam o imaginário cultural brasileiro.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, n. 69, p. 72-79, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514/15332>. Acesso em: 19 mai. 2018.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. “A Cara do Cinema Nacional”: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)”. *Textos para discussão GEMAA*, n. 13, 2016, p. 1-20. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/03/TipD13.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2018.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (Org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Editora 34, 2002. p. 154-193.

CARVALHO, Noel dos S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson (Org.). *Dogma Feijoadá: o Cinema Negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 17-101. v. 1.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Colour, (1991) 43. *Stanford Law Review*, 2005. v. 6, p. 1241.

DRAVET, Florence M.; OLIVEIRA, Leandro B. Novas imagens da pombagira na cultura pop: símbolos, mitos e estereótipos em circulação. *Comunicação Mídia e Consumo*, v. 12, n. 35, p. 49-70, 2015. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1082/500>. Acesso em: 12 jul. 2018.

FERREIRA, Ceiça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *MATRIZES*, v. 11, n. 3, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/127498/137305>. Acesso em: 19 jul. 2018.

FERREIRA, Ceiça; SOUZA, Edileuza Penha de. “Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017. p. 175-186.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

MULHERES do Cinema Brasileiro. *Elas por Elas - Entrevista de Léa Garcia*. Novembro de 2004. Disponível em: [http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_dep
depoimentos/visualiza/72/Lea-Garcia](http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_dep depoimentos/visualiza/72/Lea-Garcia). Acesso em: 2 ago. 2019.

ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 11. ed. Campinas, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia L. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: Edufba, 2013.

SOARES, Diony M. O. Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Taís Araújo. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUL (RAM), 8., 2009, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires, 2009. p. 1-15.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e média no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). *Branquidade, identidade branca e multiculturalismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 363-386.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução: Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VALENTE, Eduardo. O Maior Amor do Mundo, de Carlos Diegues (Brasil, 2006). *Cinética*, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/maioramor.htm>. Acesso em: 3 jun. 2018.

Filmografia

BYE Bye Brasil. Direção Carlos Diegues. Produzido por Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. Distribuído por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1979. 35mm, COR, 110min, 3.020m, 24q, Eastmancolor, 1:1'66.

CINCO vezes favela. Direção Marcos Farias; Carlos Diegues; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszmann. Produzido por C.P.C. - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda. Distribuído por Tabajara Filmes Ltda.; Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda.; Seleção de Filmes. Brasil, Rio de Janeiro, 1962. 35mm, BP, 99min, 2.723m, 24q.

DEUS é brasileiro. Direção Carlos Diegues. Produzido por Rio Vermelho Filmes Ltda.; Columbia Tristar Filmes do Brasil; Globo Filmes; Petrobras. Coproduzido por Columbia Tristar Filmes do Brasil; Luz Mágica Produções; Teleimage; Globo Filmes. Distribuído por Colum-

bia Tristar Pictures do Brasil, Brasil, Rio de Janeiro, 2001. 35mm, COR, 110min, 2.700m, 24q, Dolby Digital, Scope.

GANGA zumba, Direção Carlos Diegues. Produzido por Copacabana Filmes. Distribuído por Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, São Paulo, 1964. 35mm, BP, 120min, 3.230m, 24q, Agfa Gevaert/Kodak.

O GRANDE circo místico. Direção Carlos Diegues. Produzido por Luz Mágica. Coproduzido por Globo Filmes; Uns Produções; Fado Filmes; Cat Studios; Milonga Productions; Rio Filmes Distribuidora S.A. Distribuído por H2O Films. Brasil/França/Portugal, Rio de Janeiro, 2018. COR, 105min, 24q.

O MAIOR amor do mundo. Direção Carlos Diegues. Produzido por Luz Mágica Produções Audiovisuais Ltda.; Columbia Pictures; Globo Filmes; BR Petrobras. Coproduzido por Columbia; Globo Filmes; RB I Funcine; Quanta; Lereby Produções. Distribuído por Columbia TriStar Filmes do Brasil. Brasil, Rio de Janeiro, 2006. 35mm, COR, 98min, 2.640m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85.

ORFEU. Direção Carlos Diegues. Produzido por Rio Vermelho. Coproduzido por Globo Filmes. Distribuído por Warner Bros. Pictures; Time Warner Entertainment Company Brasil, Rio de Janeiro, 1999. 35mm, COR, 110min, 3.019m, 24q.

ORFEU negro/Orfeu do carnaval. Direção Marcel Camus. Produzido por Dispat Films. Coproduzido por Gemma Films; Tupan Filmes Ltda. Distribuído por França Filmes do Brasil S.A. Brasil/França/Itália, Rio de Janeiro/Paris/Roma, 1959. 35mm, COR, 110min, 2.942m, 24q, Eastmancolor.

QUILOMBO. Direção Carlos Diegues. Produzido por CDK Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Gaumont. Distribuído por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1984. 35mm, COR, 127min, 3.481m, 24q, Eastmancolor e Kodak.

TIETA do Agreste. Direção Carlos Diegues. Produzido por Sky Light Cinema; Serene. Distribuído por Columbia Tris Star; Sony Pictures; UGC - Union Générale Cinématographique. Brasil, Rio de Janeiro, 1996. 35mm, COR, 140min, 3.690m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo.

UM trem para as estrelas. Direção Carlos Diegues. Produzido por CDK Produções Cinematográficas Ltda.; Chrysalide Films - Paris. Coproduzido por Sky Light Cine Foto Art Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Distribuído por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1987. 35mm, COR, 102min, 2.830m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo.

XICA da Silva. Direção Carlos Diegues. Produzido por J.B. Produções Cinematográficas Ltda.; Distrifilmes Ltda. Coproduzido por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Distribuído por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, Rio de Janeiro, 1976. 35mm, COR, 114min31seg, 3.140m, 24q, Eastmancolor.

PARTE III

**CRÍTICA DA NAÇÃO
E DA COLONIALIDADE:
ALTERIDADES, FRONTEIRAS
E PAISAGENS**

7 - MARÍA: ENTRE EL CAMPO LITERARIO Y EL CINEMATOGRAFICO

María Fernanda Arias Osorio



María, novela colombiana de Jorje Isaacs publicada por primera vez en 1867, fue y sigue siendo considerada la novela cumbre de la literatura romántico costumbrista decimonónica colombiana. La novela narra la intensa pero trágica y finalmente no consumada historia de amor entre Efraín y María, en medio de numerosos cuadros de costumbres. Desde poco después de su aparición, *María* fue interpretada y adaptada en pinturas, fotografías, obras de teatro y zarzuela. En el siglo XX se añadirían adaptaciones en cine, radio y televisión, convirtiendo a la novela en la obra literaria colombiana con más adaptaciones, en diversos medios, en el país. Sin embargo, a lo largo de casi un siglo y medio, *María* pasó de ser éxito editorial y referente en las historias locales y nacionales como producto cultural canónico e instrumento de educación sentimental y política –vía, entre otras, su lectura obligatoria en las escuelas– a ser objeto de crítica iconoclasta en el ámbito artístico y motivo de indagación como literatura decimonónica regional, patrimonio cinematográfico y objeto cultural de nostalgia.

En el amplio campo de adaptaciones de obras literarias al cine en Colombia (ALZATE, 2012), este artículo identifica y analiza cuatro tipos de relaciones entre el cine y la novela *María*, determinadas por transformaciones en la posición de la novela en el canon literario, las condiciones de producción cinematográfica y los imaginarios sobre género y nación. Un primer tipo de acercamiento emerge en la década del veinte y está ligado a las aspiraciones de un cine nacionalista producido localmente y atado a cánones estéticos y morales tradicionales, cuya expresión fue *María* (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922), tercera adaptación en Latinoamérica (SALCEDO, 1981). Un segundo tipo está determinado por el deseo de tener a *María* adaptada por industrias cinematográficas extranjeras y personificada por actrices de éxito, para repotenciarla a nivel transnacional y “modernizar” la historia local, anhelo común desde los cuarenta pero sólo hecho realidad con la adaptación colombo-mexicana *María* (Tito Davison, 1972). Un tercer tipo, anticánónico o de subversión, expresado en el medimetroraje *María* (Enrique Grau, 1966), intenta impugnar las interpretaciones positivas asociadas a la obra literaria original, a partir de su narrativa experimental y una crítica radical a los roles de género asociados a la novela. Un cuarto tipo de acercamiento, determinado por preocupaciones de tipo historiográfico y/o patrimonial, expresado en el cortometraje documental *En Busca de María* (Luis Ospina y Jorge Nieto, 1984), busca documentar la primera adaptación cinematográfica colombiana de la novela, sin intenciones de reverenciar o criticar la novela, y sin que las preocupaciones por los roles de género o interpretaciones políticas sean prioritarias.

María y Efraín en la casa del amor

El espíritu que anima la producción de *María* (1922) y que rodea su recepción respeta las posiciones comunes en el campo literario de la época –literatos e intelectuales fueron buscados para que, antes y después de su estreno, dieran recomendaciones y opiniones sobre la película (CUESTIÓN, 1922; LA PELÍCULA, 1922; NIETO, 1922; DEL DIESTRO, 1922b). Desde que *María* fue publicada y hasta bien entrado el siglo XX, la crítica literaria se centró en alabar sus retratos del romance y las costumbres, sin analizar de modo detenido las características estilísticas de la novela aunque de por sentado sus virtudes, refiriéndose de modo frecuente a las anécdotas de la vida de su autor y justificando el lugar de la novela en el canon a partir de su éxito popular (TORO; VALLEJO, 2007). Ante la posibilidad de una adaptación cinematográfica, asume su necesidad como un modo de repotenciarla a nivel internacional: “Si *María*, como libro, ha sido el más eficaz de los agentes que Colombia ha tenido en el exterior, *María*, como film, será todavía de una eficacia mayor” (ABELLA DE NOUVRAC, 1922).

Aunque de la película *María* (1922) sólo se conservan 25 segundos de sus tres horas originales, a partir de su guión, un álbum de fotos, artículos periodísticos, cartas y documentos oficiales puede afirmarse que la película intentó ser fiel al espíritu de la novela. Además, se hizo eco del espíritu que animaba casi todo el cine hecho en Colombia: películas producidas por las clases altas de las ciudades principales, frecuentemente con ayuda de extranjeros recién llegados o afincados en Colombia, con la doble aspiración de consolidar una industria cinematográfica nacional y exhibir logros regionales, tradicionales y contemporáneos. Este deseo se realiza a partir de adaptaciones literarias con un marcado “vector nacionalista” (SUÁREZ, 2009, p. 28), como en el caso de *María* o *Aura* o *las Violetas* (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1924), “autorretratos” (PARANAGUÁ, 2003, p. 64-73) de las clases altas exhibiendo sus señales de modernidad como *Bajo el Cielo Antioqueño* (Gonzalo Acevedo Bernal, 1925) o postales arquitectónicas y de costumbres como *Manizales City* (Félix R. Restrepo, 1925).

La película será posteriormente poco apreciada en las primeras historias del cine canónicas. Por ejemplo, Georges Sadoul valora negativamente la influencia de mediocres comerciantes y compañías españolas de pésimo gusto en la producción de cine de 1922 a 1928 (SADOUL, 1984, p. 581) y Augusto Martínez y Manuel Pérez (1972) plantean que la película colombiana más exitosa de la época, es decir *María*, fue un melodrama más o menos rebuscado que marca el camino del cine comercial de baja calidad que se impondrá más tarde. Sin embargo, el “Foto-drama de costumbres colombianas arreglado y adaptado a la época actual” (DEL DIESTRO, 1922a), producido por la Valley Film – Buga Colombia, tuvo buena acogida en Colombia y circuló en varios países latinoamericanos por varios años. Con tres horas divididas en dos partes para su exhibición y 234 “letreros”, la película fue alabada por su “armonía y belleza”, considerada una “fina representación de las letras expuestas por Isaacs” e incluso “superior a muchas cintas de las que pasan por los cinematógrafos mundiales” (ABELLA DE NOUVRAC, 1922), con excepción de aquellas con la “última factura yanqui” (LA MARÍA, 1922). Según el poeta Guillermo Valencia, verla era “un grato deber de patriotismo” (VALENCIA, 1923).

Dado que la novela era alabada en su doble condición costumbrista y romántica, la adaptación intentó plasmar ambas dimensiones. Según el guión y las críticas de quienes

la vieron, la primera parte –llamada de “género reconstructivo” (VALENCIA, 1923)– enfatizaba en los aspectos paisajísticos, familiares y de costumbres regionales y la segunda en el trágico núcleo romántico (LA MARÍA, 1922).

En el caso de los aspectos geográficos y culturales se trataba de plasmar, a partir de “los paisajes y lugares [...] rigurosamente genuinos e históricos” (DEL DIESTRO, 1922b), la magnificencia y dificultades de domesticación de la naturaleza, los diversos modos de vida y clases sociales de la región. Desde el análisis literario, aunque sólo desde la década del sesenta, se ha debatido ampliamente sobre el proyecto de nación propuesto por la novela en relación con su retrato de las clases sociales. Hay posiciones opuestas que interpretan a *María* como una novela que pone en escena un proyecto inclusivo de nación con diversos actores sociales (FLORIÁN, 2008), la expresión del fracaso de dicho proyecto –lo que para Sommer (1989) hace “disfuncional” esta novela fundacional– o como la defensa de un proyecto de nación clasista (ROJANO, 2003). Aunque posteriormente la novela fuera discutida en estos términos, en los años veinte la película fue percibida como una reafirmación de un imaginario de nación diversa e inclusiva, aunque con lugares claramente asignados para cada clase y etnia. Por ejemplo, los actores principales, encarnados por actores novicios de la “alta sociedad” vallecaucana con estilos afines a los de los exitosos melodramas estadounidenses e italianos de la época, son alabados por su delicadeza y habilidad para encarnar profundos y civilizados sentimientos. Mientras, los “personajes populares: el negrito Juan, el mulato Laureano, el antioqueño José, su mujer y sus hijas”, encarnados por actores naturales de la región, son considerados como “la agua que corre, el viento que pasa, la vida que se desenvuelve” (ABELLA DE NOUVRAC, 1922), es decir, naturales y buenos salvajes.

La condición romántica de la novela se retoma intentando plasmar el idilio del modo más fiel posible al original literario –incluyendo su filmación en “la casa del amor” (C.M.A., 1922). Quizás por ello, entre la producción de la década del veinte, *María* es la película colombiana que de modo más directo intenta reafirmar roles tradicionales de género decimonónicos, con Efraín y María respetando los valores familiares y acatando las decisiones paternas. La *María* cinematográfica es considerada “fina, grácil, delicada”, teniendo “en el rostro juvenil y reposado un encanto especial”, haciendo contrapeso a Efraín en su rol de “melancólico amante” (ABELLA DE NOUVRAC, 1922). Las fotos sobrevivientes evidencian que, en la puesta en escena, Efraín y María se relacionan físicamente sólo a través de lo que el crítico Donald McGrady llamaría “ósculos indirectos” (ISAACS, 2003, 151n). Aunque décadas después esta relación física será entendida como erotismo sublimado, en los años veinte era todavía común asumirla como expresión de la pureza de María y la caballerosidad de Efraín. Las interpretaciones del régimen familiar que regía los comportamientos de los amantes seguían muy de cerca las de la crítica literaria nacional e internacional, que alababa, por ejemplo, Thomas A. Janvier en el prólogo a la primera traducción inglesa de *María*, “the gracious relations existing between the several members of these charming households: which are ordered with a patriarchal simplicity, which are regulated by a constant courtesy, and which are bound together by an ever-present love” (ISAACS, 1890, p. 10).

Después de esta adaptación, las esperanzas de una nueva fueron cumplidas con *María* (Bernardo Romero Lozano, 1956), para la naciente televisión pública colombiana, financiada y controlada por el estado y para la cual la puesta en escena y difusión de obras nacionales canónicas constituía uno de sus objetivos fundamentales. En televisión, a esta primera le siguieron las dirigidas por Luis Eduardo Gutiérrez con guión de Bernardo

Romero en 1972 y la dirigida por Lisandro Duque con guión de Gabriel García Márquez en 1991 –esta última respetando el argumento original pero ya atravesada por diversas inquietudes y cuestionamientos al proyecto de nación y a los roles de género asumidos en la novela.

En 1970 surge una versión de *María* en cine casero de bajo presupuesto y circulación regional, no inserta en circuitos comerciales ni artísticos. Aunque presenta un esquema muy básico de la historia en sus 15 minutos, *María* (Alfonso Castro, 1970) pretende ser respetuosa del canon, reafirmando la vigencia de la historia de amor presente en la novela sin intervenciones mayores (Cinemateca Distrital, 1995). Esta versión podría ser considerada pionera de la producción casera de cortometrajes de ficción inspirados en *María* y que, respetuosos de la idea original del romance, décadas después encontrarían también espacio en internet.

La “celestial novia vallecaucana” busca a Hollywood –o México

El segundo tipo de acercamiento, que cubre varias décadas, empieza a perfilarse desde la década de 1930, cuando la producción colombiana de largometrajes se estanca durante años y, por varias décadas, no hay adaptaciones cinematográficas de *María* en Colombia. Con pocas perspectivas de tener una industria de cine consolidada en el país, las esperanzas cinematográficas se centran en las posibilidades de que otras industrias nacionales, como la de México y especialmente Hollywood, adapten una obra todavía considerada parte importante del canon literario nacional, para actualizarla y proyectarla internacionalmente. Estos deseos se expresan tanto en las preguntas planteadas a los productores extranjeros sobre la posibilidad de adaptar *María* como en el cubrimiento periodístico y galas de estreno para las adaptaciones coproducidas con otros países, como la de Tito Davison en 1972.

En los cuarenta, a la par que avanzan los intentos de crear una industria cinematográfica nacional con las películas después llamadas, con cierta ironía, “bambuqueras” (VÉLEZ SERNA, 2008), la admiración hacia Hollywood se vuelve irrestricta. Los periodistas tratan a los numerosos representantes de Hollywood como a ilustres y modernos visitantes. En Cali, el epicentro del culto a *María*, lo habitual era preguntarles por sus impresiones sobre la ciudad y sobre las posibilidades de crear vínculos entre Cali y Hollywood. Sus similares respuestas obedecían a los intentos de las compañías de Hollywood de mantener y extender sus mercados en América Latina bajo los principios de la política del buen vecino. Uno de estos visitantes fue Edward Ugast, el representante personal de “el gran productor de cine David O. Selznick”. Al ser preguntado por las posibilidades de generar lazos entre el país y Hollywood, Ugast responde entusiasta que Selznick piensa “con sobradas razones, que después de la guerra, todo este hemisferio formará una especie de gran familia con ideales idénticos, con tendencias similares hacia el avance” (ES POSIBLE, 1945). La promesa de una “gran familia” unida a través del cine, considerado la más avanzada forma de expresión capaz de mezclar arte, tecnología e industria, espolea a los periodistas para preguntarle a Ugast sobre *María*.

Las respuestas de Ugast sobre la posibilidad de tener a *María* adaptada por su compañía, aunque vagas, desataron las esperanzas de tener la novela en versión Hollywood. Ugast expresa que “hace ya algunos años tuve la emoción dulcísima de leer esa novela

inmoral en inglés y en español,” [sic: inmoral por inmortal]. A las ofertas de adaptar la novela, Ugast responde que le preguntará a Selznick sobre “la posibilidad de hacer una obra para conmover al mundo entero, porque ese idilio de Efraín y María, ya no es herencia exclusiva de una provincia”. Y, al preguntársele si Bernadette Jones podría hacer el papel de María, Ugast responde que, en efecto, Jones sería ideal para el papel de “la celestial novia vallecaucana” (ES POSIBLE, 1945).

Los artículos que siguieron especularon largamente sobre la posibilidad de tener a Jones en el rol de María. Una actriz como ella garantizaría que María fuese interpretada no sólo del modo correcto según la personalidad del personaje, sino, también, con el glamour asociado a una estrella de Hollywood. En su columna “Croniquilla”, el periodista Jorge Gers expresó refiriéndose a Jennifer Jones: “La pureza y sobriedad de su arte, su belleza original y la fuerza espontánea que tiene para poner su alma en la caracterización de ciertas criaturas inefables, hacen que ella sea la ideal María de la pantalla.” (CRONIUILLA, 1945). La asociación entre Jennifer Jones y María venía probablemente de su rol previo en la exitosa *La Canción de Bernardita* (Henry King, 1943). Clarita Zadwazki, la más prolífica crítica de cine en la época en Cali, había escrito sobre la película: “‘La Canción de Bernardita’ es una verdadera oración. Es difícil ver algo que contenga mayor naturalidad y belleza. Los momentos místicos en los límpidos ojos de Jennifer Jones, son un espectáculo de verdad y dulzura” (ZAWADSKI, 1945). Las asociaciones entre *La Canción de Bernardita* y una posible *María*, vía la actriz Jones, eran claras: la película sobre la vida de una santa católica y la novela sobre una virgen sufriendo de una enfermedad incontrolable.

Las producciones de Hollywood podrían así actualizar roles femeninos católicos y patriarcales a través de sus más grandes estrellas y mejores productores, logrando compaginar valores tradicionales asociados positivamente a la condición femenina presentes en obras literarias locales –virginidad, pureza, fidelidad y aceptación del sufrimiento– con el aura de modernidad, glamur y posibilidad de proyección internacional asociados al cine estadounidense. Sin embargo, nunca se filmó esta prometida *María*.

Las especulaciones sobre las adaptaciones que empresas extranjeras pudieran hacer de *María* continúan en las siguientes décadas, partiendo del respeto a la obra literaria original como canónica pero ya asumiendo la necesidad de adaptar la trama a las nuevas formas narrativas y expectativas del público. En 1963, por ejemplo, el actor y productor mexicano René Cardona, especializado en películas de bajo presupuesto, se encontraba en Cali rodando *Adorable Enemiga*. Los periodistas entonces le piden su opinión sobre *María*, a lo que Cardona responde: “No descansaré un solo minuto, hasta cuando hayamos terminado *María*, la novela inmortal de Isaacs” (CALI SE, 1963). Además de cubrir con lujo de detalles la filmación de *Adorable Enemiga* y especular sobre las posibilidades futuras de tener los paisajes regionales como telón de fondo en películas internacionales, los periodistas siguieron de cerca las gestiones –y probablemente ayudaron a las mismas– para conseguir los derechos de la obra de Isaacs (CALI SEDE, 1963; BUENA, 1963; OCHOA, 1963). Poco después informan que ya Cardona había sido puesto en contacto con Luis Carlos Velasco Madriñán, autor del libro sobre Isaacs, *El Caballero de las Lágrimas*, quien intercedería ante la familia para conseguir los derechos de *María*. En el mismo artículo, los periodistas opinaron que, en la potencial adaptación, los diversos aspectos de María “tendrán superados efectos en la pantalla si, como lo acostumbran los René Cardona –padre e hijo– aplican al argumento situaciones adecuadas que, lejos de menoscabar la trama novelística, la tornan intensa y absorbente para los cineastas contemporáneos” (DERECHOS, 1963). En 1964,

se anuncia que una compañía mexicana había comprado los derechos de *María* para su filmación y que el guión sería de los hermanos Luis Carlos y Hernando Velasco Madriñán (MARÍA, 1964). A los pocos días, se anuncia que la compañía es Perea Films, que iniciaría prontamente la filmación de *María* en el Valle del Cauca (PELÍCULA, 1964). Los Cardona, sin embargo, nunca filmaron una versión de *María*.

Las esperanzas de que otras industrias cinematográficas más poderosas volcaran su mirada en *María*, modernizando su legado, se cumplen en 1972, con la coproducción colombo mexicana *María* de Davison, protagonizada por Fernando Allende y Taryn Power. Desde que, el 15 de junio de 1971, un conciso artículo informa que se filmaría una versión de *María* en el Valle del Cauca, incluyendo “El Paraíso”, empezaron a llegar cartas de lectores y a escribirse artículos en los periódicos caleños cubriendo los pormenores de la filmación (LA MARÍA, 1971; SOBRE, 1971). Cuando la película se estrenó, fueron expresados comentarios diversos tanto favorables como desfavorables sobre la relación entre la obra literaria original y la película.

A pesar de sus múltiples licencias, añadidos y omisiones, puede afirmarse que la película constituye un retorno relativamente fiel al original literario. La película incluye sólo contados “cuadros de costumbres” y no incluye muchos de los paisajes descritos en la novela –aunque la inclusión de Gabriel Figueroa como director de fotografía da cuenta de las intenciones de representar la majestuosidad de los paisajes, coincidiendo así con el requerimiento permanente de los cultores más puristas de *María*. En la adaptación se obvian los pasajes y personajes de la novela más lejanos de la historia de amor, como las historias de los esclavos y las travesías de Efraín. La fiesta de matrimonio de los sirvientes es el único “cuadro de costumbres” en el cual la película se detiene largamente, aunque ligándolo de modo permanente con la evolución del romance y estableciendo una relación directa entre la felicidad efectiva de los sirvientes y la imposibilidad del amor entre María y Efraín, resuelto a modo de pudorosa fantasía. A pesar de la falta de énfasis en ciertos aspectos de la historia, la película refuerza, sin aparentemente criticarlo en ningún momento, el carácter paternalista de la relación entre la familia dueña de la hacienda y los campesinos, aplanando en cierto sentido la complejidad de estas relaciones presente en la novela. Otros elementos del “contexto” de la historia son respetados pero actualizados: ritmos tradicionales como bambucos, pasillos y currulaos son retomados con arreglos musicales modernos.

Al no alejarse de la percepción de *María* como una historia de amor, la película incluye limitados cuadros de costumbres y se centra en el núcleo romántico, enfatizando especialmente los elementos asociados al “idilio”. Las flores y las trenzas son parte del lenguaje amoroso de los amantes, sublimado a través de ellas como en la novela, y las aves negras aparecen como signos de mal agüero que presagian el trágico destino de los amantes. Sin embargo, la película se permite ciertas libertades respecto a la historia de amor, al convertir los “ósculos indirectos” en besos castos pero ya directos entre los dos protagonistas –una necesidad incluso expresada por los espectadores, para poner la novela más a tono con la contemporaneidad. Lo mismo ocurre con su interpretación de la actitud de los amantes. Cuando, después del primer ataque epiléptico, el padre le anuncia a Efraín que no puede estar con María, éste responde osadamente: “Perdone señor, pero eso me parece un egoísmo monstruoso”. Aunque el lenguaje utilizado sea anacrónico, como se esperaba de una “película de época”, las actitudes de los amantes distan de las de la novela, en la cual

todo el lenguaje de los amantes está construido a partir de omisiones y sobreentendidos y no existe ningún tipo de desafío directo a la autoridad patriarcal. Esta “modernización”, sin embargo, no implica un desafío directo al mundo retratado ni un cambio en el destino final de los amantes –como tampoco lo implicó el *remake* dirigido por Fernando Allende en 2011, en el cual, vía nostalgia personal y no poco de revivido conservadurismo, se retoma “un tema universal, un tema que nunca pasará de moda, un tema que habla del primer amor” (FERNANDO, 2014).

Las adaptaciones analizadas en este apartado, tanto las deseadas como las que efectivamente se llevaron a cabo, dan cuenta de las numerosas tensiones presentes en la producción de cine en Colombia, las conflictivas relaciones establecidas entre lo regional, lo nacional y lo internacional y el cambiante lugar de *María* en el canon literario. También, si se analizan junto con la primera adaptación colombiana, dan cuenta de una transformación importante en la relación con la novela: en sus adaptaciones al cine, su núcleo central va limitándose cada vez más a la historia de amor, mientras que los cuadros de costumbres y los bucólicos paisajes adquieren un estatuto directamente dependiente de la misma. Esta situación, más que los castos besos, genera la ira de los cultores regionales más puristas de Isaacs, pero también es percibida por los espectadores contemporáneos como una adaptación necesaria para que la novela perdure.

María está “rara”¹

El acercamiento anticanónico a la novela *María* desde el cine lo inaugura la película homónima de Grau, un “film insólito” (ANUNCIO, 1966), como fue acertadamente nombrado en la publicidad para su premier en Cali en 1966 y descrito así por su director:

Película experimental en la cual, con aves negras y pavos reales, postales viejas y flores secas, objetos de tocador y piezas de anticuario, se recrean los toques manieristas o teatralizados del romanticismo criollo y se ironiza en torno al recato de María y su desdoblamiento vampiresco (PÁGINA, 2014).

Aunque no hubiera influido todavía en el campo cinematográfico, la vertiente anticanónica que se expresaría en *María* (Grau) contaba con antecedentes en el campo literario e incluso en el televisivo, conviviendo con la interpretación que alababa a *María* como cumbre de la novela romántico-costumbrista colombiana decimonónica. El primer antecedente data de 1938, cuando Eduardo Caballero Calderón, en el artículo “A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María”, acusa a la novela de ilegible y aburrida para un espíritu urbano moderno (CABALLERO CALDERÓN, 1938). En 1967, un año después de que la televisión funcionara por primera vez como un dispositivo de representación para la adaptación de la novela (*María – Tres Romances*, Bernardo Romero Lozano, 1956), el programa televisivo *Procesos Dana* puso en escena siete sesiones de un “tribunal” que, jugando “con las ambigüedades de la iconoclastia calculada”, “enjuició” penal y civilmente a *María* (RINCÓN, 2007, p. 100). Los puntos de acusación se orientaban a cuestionar su valor literario intrínseco, las relaciones entre la tradición literaria nacional y la extranjera, los temas y objetivos deseables para una novela y lo que los acusadores denominaban

1 Una versión previa de este apartado aparece en ARIAS OSORIO, 2016.

sus nefastas “repercusiones” en el campo literario nacional, acusando a *María* de ser una “novelita sensiblera, irreal y ajena a los ordenamientos de la razón” (PÉREZ, 1995, p. 21). El “juicio” ponía así en cuestión no sólo el lugar de *María* en el canon literario nacional sino los modos de construcción del canon, y generó numerosas discusiones en el campo periodístico. Aunque el fallo no fue tan radical como se esperaba, la acusación estaba creada.

Las posiciones anticanónicas ante *María* en la producción literaria continuarían (CRESPO, 2013; BALDERSTON Y QUIROGA, 2008), pero será *María* (Grau) la obra que de modo más directo, en el campo cinematográfico, exprese el rechazo hacia el mundo que la novela retrata, haciendo que el espíritu de los “juicios” a *María* encuentre una contundente expresión anticanónica en el ámbito cinematográfico. Grabada en súper 8, sin sonido y con los diálogos en intertítulos, *María* tuvo su “premier mundial” el 27 de junio de 1966 en el Teatro Ferroviario del popular barrio San Nicolás en Cali, en el marco del Segundo Festival de Vanguardia (MAÑANA, 1966; SEGUNDO, 1966). La película continuó siendo exhibida ocasionalmente en festivales artísticos y cineclubes hasta finales de los setenta (MUESTRA, 1977) y en 2013 fue restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

En los sesenta, a pesar de las interpretaciones críticas y sus enjuiciamientos, *María* seguía siendo considerada parte del canon literario nacional –de hecho, su elección para ser subvertida estuvo seguramente definida por su estatuto de obra canónica, así como la elección de Cali para su estreno estuvo determinada por su condición de “bastión” de defensa del “caballero de las lágrimas”. Sólo un año antes del estreno de *María* de Grau, la prensa regional había cubierto en detalle el debate originado a partir de las declaraciones de Jorge Luis Borges cuando, en una visita a Cali, genera indignación local al responder a la sempiterna pregunta sobre *María* a los visitantes ilustres: “¿Pero es que todavía algún joven en Colombia lee “María”? Eso, para mí, es como un recuerdo romántico de los más viejos, de los muy viejos” (PREGUNTÓ, 1975). La película, en este contexto, generó un debate similar (CUANDO, 2014).

La reinterpretación de la novela se realiza a través de varios elementos. Primero, la notable alteración de sus diálogos originales y el exceso de puntos suspensivos y de signos de interrogación en los intertítulos –destinados a enfatizar irónicamente el tono dramático de las palabras. Segundo, las actuaciones y los numerosos recursos narrativos y de montaje que generan peculiares interpretaciones del romance y resignificaciones de los objetos de la escenografía, como flores y pájaros, exacerbando las claves góticas, alejándolas del sentimentalismo costumbrista. Tercero, la caracterización general de los sentimientos y motivaciones de los personajes –reinterpretados en clave psicoanalítica– y el desenlace de los hechos posteriores a la muerte de *María*, que convierte la “nostalgia de lo irrealizado” (CRESPO, 2011, p. 109), fundamental en la novela, en feroz crítica a los motivos de dicha “irrealización”. Estos elementos evidencian también una intensa metatextualidad y autoconciencia de la película respecto al texto de referencia.

Al igual que en la novela, las flores son parte del elaborado lenguaje erótico, sublimado, de *María* y Efraín, pero, contrario a la novela y adaptaciones previas, representarán una crítica al erotismo reprimido entre los amantes. Las conexiones entre las flores, lo femenino y lo erótico habían sido ya detectadas (MUNRO, 1956). Las flores frescas de la novela representan la feminidad de *María* y se convierten en parte de los “ritos de fetichismo amoroso” de los amantes, a la vez que en la “yuxtaposición (tanto literal como metafórica) de *María* y las flores, queda realzada la hipersensibilidad de Efraín para todo lo que hace

un llamado a los sentidos” (MASSON, 1973, p. 3). En *María* (Grau) las flores simbolizan, además, el erotismo y la sensualidad *reprimidos* entre Efraín y María: las flores, como María, la “mujer-flor” (PUPO, 1967), se consumen –se secan– sin lograr su objetivo último amoroso –y probablemente por ello constituían para Grau un símbolo poderoso de la película, evidente desde las notas y dibujos de la escaleta original². La “idealización” de la mujer-flor presente en la novela es criticada cuando, por ejemplo, en su primer encuentro a solas, María le pregunta a Efraín, aludiendo a una afirmación de su hermanastra Emma días atrás: “¿Todavía piensa que soy exagerada?” Efraín responde: “Sí, como todas sus flores ideales”, evidenciando una crítica al rol femenino asumido por María y la sublimación de su erotismo.

En la película, como en la novela, la “consumación” del amor y la liberación del erotismo sólo se dan en la imaginación de Efraín, después de la muerte de María, potenciadas por los objetos asociados a ella, como las trenzas y su sudario. Las trenzas, conexión fetichista pero casta entre los amantes en la novela, se convierten en la película en potenciadoras de los explícitos delirios eróticos de Efraín. La sobreimpresión de unos brazos femeninos indica que Efraín “siente” a María –quizás parte del “desdoblamiento vampírico” al que alude Grau. Efraín sale de su habitación y, en cámara lenta y claro-oscuro, vaga entre los árboles hasta descubrir a María con un elaborado vestido de bodas con capas y velos y un ramo de flores blancas y rojas. Efraín avanza como levitando, le levanta los velos y se besan en la boca cayendo al suelo en un abrazo apasionado, antes de que Efraín salga de su ensoñación.

El que la película presenta a una familia en su hacienda potencia la idea de un régimen familiar incestuoso y aislado de la “modernidad” y define su matriz gótica. En las primeras escenas, cuando Efraín llega expresando su admiración ante la capital (con insertos de imágenes sugiriendo posturas eróticas femeninas como rememoración interna), la modernidad se presenta como algo incomprensible e incompatible con la familia, al exclamar la madre: “No entiendo el modernismo. Fíjate en María... tan recatada!” Sin embargo, Emma ama a Efraín y siente celos de María y sus padres miran lascivamente a María –con instrucciones enfatizadas desde la escaleta. El régimen latifundista de haciendas tanto como el régimen familiar patriarcal se presentan no sólo como los potenciadores de comportamientos incestuosos por su aislamiento de la modernidad y su permanente represión de la sexualidad, sino como aquellos que engendrarán su propia destrucción al obstaculizar el libre desarrollo del impulso amoroso, hechos ostensiblemente manifiestos en la última parte de la película.

María de Grau asume la imposibilidad del amor entre Efraín y María presente en la novela, pero reinterpretando radicalmente los motivos y decisiones de los personajes ante la misma. Para resolver la pregunta de por qué María y Efraín no pueden terminar juntos han sido ofrecidas varias explicaciones, como una característica común de la literatura romántica decimonónica (CHOUCIÑO, 2009) hasta la esencia hebrea de María (SOMMER, 1989) o “la inoperancia de un sistema patriarcal” y del “pasado colonial típicamente feudal, a través del acto perverso del debilitamiento de la figura paterna” (AYALA, 1997, p. 228). La película propone su explicación en términos de erotismo reprimido por un sistema patriarcal. Por ejemplo, después de una premonición de María con aves negras, la

2 Enrique Grau. Escaleta original de rodaje de 1966, Archivo del Museo Nacional de Colombia, objeto en comodato con la Fundación Grau.

madre, asombrada ante su comportamiento, le dice a Emma: “María está rara”. Cuando, poco después, María sufre su primer ataque epiléptico, un montaje libre conecta pavos reales, cruces, encajes, una garra de pájaro y la mano del padre de Efraín tocando el tobillo de María, enfatizando que la condición de las aves como signos de mal agüero consiste en la represión erótica que denotan un mundo cerrado e incestuoso. Para explicarle por qué debe partir, el padre explica a su hijo Efraín que la epilepsia se caracteriza por “el entorpecimiento, parálisis de la lengua y atroces temblores”, mientras que con una lupa ve, señalando el papel, una ilustración que muestra la espalda y nalgas de una mujer desnuda. El padre le explica a su angustiado hijo sus razones: “Si la amas, debes alejarte... La pasión amorosa puede causarle la muerte”, haciendo evidente el vínculo entre la enfermedad y la sexualidad reprimida. Ya ante el cadáver de María, el padre parece reconocer su culpa ante la represión exclamando: “¡Perdónanos, señor! Hemos sido sus verdugos”. Pero el mayor golpe a la ortodoxia se da cuando, al volver Efraín y enterarse de la muerte de su amante, exclama enfurecido: “Asesinos!!! Con vuestra sangre pagareis su muerte...!” El orden patriarcal se resquebraja, completamente, cuando Efraín apuñala repetidas veces a su padre y a su madre con las tijeras del costurero femenino –que de símbolo del orden patriarcal se transforman en arma para su destrucción. Después, Efraín ahorca a su hermana en el oratorio donde han velado a María. Al mismo Isaacs también se lo acusa sin concesiones cuando, a través de un juego de montaje al final de la película, Efraín, ya único sobreviviente de la hacienda, le dispara a su autor, comparado con un pájaro negro encima de la tumba de María.

El brío iconoclasta de *María* (Grau) se centra en el núcleo romántico de la novela: la naturaleza no se muestra más allá del entorno de la casa y sus jardines, se obvian las escenas que retratan su magnificencia tan apreciadas por los defensores de la novela, y sólo una vez en la película aparece un personaje secundario que sugiere que, además de la familia, existe un contexto sociocultural en “El Paraíso”. Los modos de producción de *María*, su espíritu iconoclasta, sus influencias y afinidades artísticas y su interés por plantear alternativas cinematográficas experimentales en el campo nacional ayudan a explicar por qué esta película se centra en el núcleo romántico de la novela para llevar a cabo su labor de subversión.

María da cuenta de los nuevos modos de producción y circulación del cine nacional que se introducen en el país en la década del sesenta, como cine realizado por artistas e intelectuales de modo experimental en formato doméstico para ser exhibido en circuitos artísticos especializados, una aspiración nueva en el campo cinematográfico nacional. El hecho de que *María* haya sido proyectada por primera vez en el II Festival de Vanguardia en Cali, realizado simultáneamente al oficial y con profusa cobertura mediática VI Festival Nacional de Arte (VI FESTIVAL, 1966; PRIMER, 1966; “U” SANTIAGO, 1966; ENTRE, 1966; ÉXITO, 1966; SE INICIAN, 1966; SE CLAUSURAN, 1966), da cuenta de la intención de separarse de los circuitos tradicionales de exhibición cinematográfica, de los intensos lazos establecidos entre artistas y cineastas y de la diversificación del campo artístico de la época.

El II Festival de Vanguardia, organizado por miembros del grupo nadaísta sin apoyo oficial, pero con una variada programación, incluyó, por ejemplo, la acción *Exposición Nacional del Libro Inútil*, convocando a los habitantes de la ciudad a llevar al Parque La María los libros que consideraran más inútiles para colgarlos de los árboles (COBO, 1995) y la proyección de *Mardi Gras*, *Rush Age* y *Motherlove*, cortos realizados por Luis Ernesto

Arocha en Estados Unidos (CARTELERA, 1966; CINE, 1966; PROGRAMA, 1966; SEGUNDO, 1966). La inclusión de *María* (Grau) se articula con otros actos del grupo nadaísta criticando la novela a través de acciones iconoclastas, como la petición, a las autoridades de Cali, de reemplazar la estatua de Isaacs por una de Brigitte Bardot (LA FURIA, 2008).

Romero (2007) analiza la relación entre los nadaístas y *María* en estos términos:

Podríamos señalar que el ataque a Isaacs y *María* de los nadaístas iba contra los patrones de conducta sexual y erótica del siglo XIX, contra el núcleo familiar, la educación religiosa, perpetuados por las instituciones nacionales en pleno siglo XX, y contra las estructuras esclavistas, paternalistas, que tenía la alta clase social colombiana, y que bien se reflejaban en la novela (ROMERO, 2007, 394).

Este planteamiento sugiere que el ataque a los patrones sexuales, eróticos y familiares patriarcales implica también una crítica al sistema social que los sustenta, posición que conecta tanto con las tendencias cinematográficas nacionales asociadas al llamado Grupo de Barranquilla, especialmente aquella liderada por Grau y Arocha, como con los postulados de las vanguardias cinematográficas estadounidenses de la época y películas de directores como Warhol, Brakhage y Anger, influencias directas en la realización de *María* (VÉLEZ, 2014). *María* (Grau) se construye así no como un relato romántico-costumbrista –la interpretación canónica tradicional– sino como un “psico-drama” con inflexiones góticas y decadentistas –término común para describir la producción vanguardista norteamericana de los sesenta y su particular interpretación del psicoanálisis (SITNEY, 2002).

En el ámbito cinematográfico nacional, *María* (Grau) constituyó la primera y última interpretación anticanónica y experimental de la novela. La primera probablemente porque sólo desde finales de los cincuenta los artistas nacionales entraron en contacto directo con tendencias experimentales cinematográficas internacionales contemporáneas y previas, a través de los nacientes cineclubes (ARIAS OSORIO, 2011). Es probable también que *María* se alejara de una versión más “contextualmente” fiel a la obra original como reacción de rechazo a las tendencias costumbristas y al naturalismo –ya influenciado por el neorrealismo italiano– del cine colombiano de la época. Y fue la última porque la década del sesenta puede ser considerada la última en la cual la novela *María* era todavía interpretada, de modo generalizado, como una obra canónica que, como tal, mereciera el brío vanguardista e iconoclasta de subvertirla radicalmente. Además, el gesto iconoclasta ante *María* sólo podía ser realmente efectivo hasta los sesenta, porque, a partir de dicha década, los campos literarios y cinematográficos se transformarían radicalmente en el país y la renovación de la producción literaria nacional (incluyendo lo que se denominaría “realismo mágico”) reevaluaría de modo definitivo la posición de *María* en el canon.

La mirada historiográfica y patrimonial ante *María*

En 1985 se estrena en televisión *En Busca de María*. La idea del documental toma forma cuando Jorge Nieto encuentra, en los rollos de un noticiero, 25 segundos de planos cuyas imágenes coinciden con el álbum de fotos que quedó de la filmación de la primera *María*, y junto con Luis Ospina empiezan la investigación (OSPINA, 2008).

En sus dos partes, *Regreso al Paraíso* y *Paraíso Recuperado*, el documental recoge los testimonios de, entre otros, el investigador Hernando Salcedo, quien había entrevistado a

Máximo Calvo, la actriz que personificó a *María*, Stella López. También los testimonios de la hija del director Esperanza Calvo y Manolo Narváez, yerno de Máximo Calvo, quienes cuentan cómo, entre un material filmico que tenían en su casa ocupando espacio, y que finalmente quemaron en el patio, quizás se encontraba la película *María*. Aparecen también Gilberto “Fly” Forero, quien trabajó como asistente en la película, Julia Elena Salcedo como testigo de la filmación y Berta Llorente, hija de uno de los accionistas de la empresa Valley Film, planteando que *María* fue un desastre económico para la compañía productora, dado que las copias no regresaban al país.

Además de los testimonios, este documental pone en escena la “reconstrucción” de la grabación y de la película misma –desaparecida y parcialmente recuperada. Carlos Mayolo actúa en el rol de Calvo dirigiendo la película: un director de cine contemporáneo “impersonando” al primer director de cine del país. Esta superposición de roles conecta el presente con el pasado y da cuenta de cierta ligazón afectiva no sólo con la película sino con los directores de cine pioneros en el país, proponiendo una juguetona lectura de la historia.

Aunque afectivamente significativa para los directores por haber sido por partida doble la adaptación regional de la obra *María* y “la película fundacional de nuestro cine” (OSPINA, 2008), el interés central es la documentación del proceso de realización y difusión de una producción cinematográfica considerada importante históricamente, reuniendo “las técnicas de la investigación histórica, de la entrevista y de la reconstrucción escénica para rescatar la memoria de un film perdido” (OSPINA, 2008). La *María* que Ospina y Nieto buscan es la película y no ya de modo directo la obra literaria, es decir, es ya una búsqueda de segundo grado en la cual la novela no es el objeto primordial de indagación.

Esta obra constituye así otra vuelta de tuerca de la “fascinación Mariana”, como la llamara Salcedo (1981): arqueología fílmica y documental de la memoria. Su búsqueda puede considerarse ya de tipo historiográfico, patrimonial y casi arqueológica. *En Busca de María* propone así una invención de la tradición, de la propia tradición nacional, sin ubicarse en la vertiente canónica ni buscando subvertir el canon literario –y tampoco, por lo tanto, entendiendo las ideas de nación o los roles de género presentes en la novela como algo que deba ser ni reafirmado ni subvertido.

Es posible que este cuarto tipo de acercamiento haya sido consecuencia de las reinterpretaciones que, de modos diversos, “des-canonizaron” a *María*, abriendo los horizontes a diferentes interpretaciones. Así mismo, la búsqueda historiográfica de *En Busca de María* no es un producto aislado, sino que coincide con las tendencias de reivindicación de las historias locales en el ámbito de producción audiovisual de la época –incluyendo la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano– y de reinterpretación de la historia cinematográfica del país, con criterios ya alejados de pretensiones nacionalistas o iconoclastas. Se trata, además, de una tendencia que continúa hasta hoy en muy diversos campos de producción cultural. En el ámbito local, por ejemplo, el reciente documental *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (Óscar Campo y Ramiro Arbeláez, 2014) puede ser considerado parte de esta misma vertiente: se trata del seguimiento de una investigación académica sobre la película colombiana *Garras de Oro*. Interesa, en este caso, documentar el proceso de investigación a la vez que se van ofreciendo claves de lectura de la película, de sus procesos de producción y circulación y de sus posibles conexiones con la situación política actual.

Conclusiones

Se ha descrito aquí la relación entre el cine y la novela *María* en el cine colombiano identificando cuatro tendencias: (1) el asumir la literatura como “discurso fundacional del cine colombiano” (ZULUAGA, 2012) respetando la novela del modo más fiel posible, (2) la búsqueda de adaptación cinematográfica de la novela por industrias extranjeras poderosas, relativizando la fidelidad a la novela para poder “modernizarla”, (3) la crítica radical e iconoclasta ante los imaginarios que la novela moviliza, evidenciando la “pérdida de autoridad” del lugar de *María* en el canon literario (RINCÓN, 2007); y (4) la recuperación de la novela y sus adaptaciones cinematográficas en aras del análisis historiográfico y su rescate ya como patrimonio cultural y no objeto de veneración.

Este recorrido por cuatro modos de acercamiento a la novela *María* desde el cine permite apreciar los cambiantes modos de relación entre diversos campos culturales, determinados por sus transformaciones internas y por las transformaciones en los imaginarios sobre el romance, los roles de género y la nación. Aunque no es posible determinar que estos acercamientos constituyan periodos separados, sí es posible identificar sus momentos de surgimiento y los modos en los cuales continúan reverberando en los ámbitos culturales, permitiéndonos entender cómo el campo cinematográfico constituye un complejo tejido de imaginarios, diálogos y posiciones diversas entre la tradición y la modernidad.

Referencias

ALZATE, C. *Encuentros del cine y la literatura en Colombia*. Medellín: Ministerio de Cultura y Boreraría, 2012.

ABELLA DE NOUVRAC, Luís, “María de Isaacs”. *Revista Sábado*, 70, año 2, noviembre 4, 1922.

ANUNCIO publicitario. *El País*. Cali, 27 jun. 1966.

ARIAS OSORIO, María Fernanda. “Cine clubes en Cali: el cine en la periferia”. En *Cómo Se Piensa El Cine Latinoamericano*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional De Colombia, 2011. p. 64 - 86

ARIAS OSORIO, María Fernanda. “María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: ‘María está rara’”. En: *Colombia Palabra Clave*, ISSN: 0122-8285. Editorial Universidad de la Sabana, v. 19, fasc. 02, p. 581-606, 2016. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.2.10.

AYALA, M. María: ¿una trágica novela histórica? En Luque, M & Osorio B. (Ed.), *Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia en el contexto latinoamericano* (p. 219-228). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997.

BALDERSTON, D.; QUIROGA, J. La re-escritura de un clásico en clave pornográfica: El caso de Massimissa. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 16, 31, p. 111-127, 2008.

‘BUENA suerte Sr. Cardona’, gritaron los técnicos al iniciar el rodaje. *El País*. Cali, marzo 12, 1963.

C.M.A. “En la casa del amor”. *Revista Sábado*. Bogotá, febrero 18, 1922.

CABALLERO CALDERÓN, E. “A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María”. *El Tiempo*. Bogotá, diciembre 18, 1938.

CALI SE convierte en una meca cinematográfica. *El País*. Cali, marzo 8, 1963.

CALI SEDE cinematográfica. *El País*. Cali, marzo 10, 1963.

CARTELERA de hoy en Festival Vanguardia, *El País*. Cali, junio 19, 1966.

CHOUCIÑO, A. G. “Los juegos de la ambigüedad en María”, 2009. Recuperado el 15 de octubre de 2014 de Biblioteca Virtual Cervantes: URL http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-juegos-de-la-ambigüedad-en-maria-de-jorge-isaacs/html/a6c30594-06c7-413c-973a-9a59ea8f4879_4.html#I_0_.

CINE en Festival de Vanguardias”, *El País*. Cali, junio 23, 1966.

CINEMATECA DISTRITAL. *Fonce Films: El Cine Sangileño*, Cinemateca Distrital. Bogotá: Cinemateca Distrital, 1995.

COBO, J. G. *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880-1995*. Bogotá: Tercer Mundo, 1995.

CRESPO, N. Por qué sigue llorando Efraín o cómo leemos María en el siglo XXI. *Caracol*, 2, 2011. p. 103-123

CRESPO, N. María parodiada: “El capítulo inglés” de R.H. Moreno Durán. *Hispanófila*, 168, pp. 101-118, 2013.

CRONIQUELLA. Sobre Cine. *Relator*. Cali, abril 25, 1945.

CUANDO Enrique Grau llevó al cine la ‘María’ de Jorge Isaacs. *El País*. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/cuando-enrique-grau-llevo-cine-maria-jorge-isaacs>. Acceso en: 26 mar. 2014.

CUESTIÓN de arte. *Relator*. Cali, octubre 11, 1922.

DEL DIESTRO, Alfredo. “La María”. *Relator*. Cali, octubre 12, 1922b.

DEL DIESTRO, Alfredo. *Guion original de María*. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1922a.

DERECHOS de ‘María’ adquieren para film. *El País*. Cali, 18 mar. 1963.

ENTRE bambalinas del Festival, *El País*. Cali, 23 jun. 1966.

ES POSIBLE que se intente la filmación de “La María”. *Relator*. Cali, 20 abr.1945.

ÉXITO total en el VI Festival Nacional de Arte, *El País*. Cali, 26 jun 1966.

FERNANDO Allende publicita su película. *Vanguardia Liberal*. Bucaramanga, 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ken-GHwIFrw>. Acceso en: 23 mar. 2014.

FLORIÁN, M. I. La María de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la identidad de los sujetos. *Tabula Rasa*, 9, p. 335-352, 2008.

ISAACS, J. *María*. Edición crítica a cargo de Gustavo Mejía. Caracas: Ayacucho, 1978.

ISAACS, J. *María*. Edición crítica a cargo de Donald McGrady. Madrid: Cátedra, 2003.

ISAACS, J. *María, A South American Romance*. Edición a cargo de Thomas A. Janvier. New York: Harper and Brothers, 1890.

LA FURIA nadaísta. *El Tiempo*. Bogotá, agosto 28, 2008. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4474740>. Acceso en: 15 nov. 2014.

LA MARÍA. *El País*. Cali, 24 jun. 1971.

LA MARÍA. *Relator*. Cali, 20 nov. 1922.

LA PELÍCULA “María” será ensayada esta noche. *Relator*. Cali, 20 oct. 1922.

MARTÍNEZ T.; Augusto; PÉREZ E., Manuel. “Introducción a la Historia del Cine Boliviano, Chileno y Colombiano”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 270: 520-526, 1972.

MASSON, V. Las flores como símbolo erótico en la obra de Jorge Isaacs. *Thesaurus*, XXVIII, 1, p. 117-127, 1973.

MAÑANA, premier mundial de La María”. *El País*. Cali, 26 jun. 1966.

“MARÍA” en película. *El País*. Cali, 17 mayo 1964.

MUESTRA de 42 películas. *El Tiempo*. Cali, 1 oct. 1977.

MUNRO, T. Suggestion and Symbolism in the Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 2, p. 152-180, 1956.

NIETO, Ricardo. “El Poeta Nieto y la Película “María””. *Relator*. Cali, 21 oct. 1922.

OCHOA, J. H. Nuestro paisaje en el mercado fílmico. *El País*. Cali, 13 mar. 1963.

OSPINA, L. Entrevista con Yamid Galindo. Bogotá, 20 jun. 2008.

PÁGINA web de FPFC. Disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/109.htm>. Acceso en: 15 jun. 2014.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PELÍCULA. *El País*. Cali, 23 mayo 1964.

PÉREZ, V. María una novela embargada, incinerada y condenada. *Metáfora*, 2, 11-12, p. 15-22, 1995.

PREGUNTÓ Jorge Luis Borges en Cali: ¿Todavía hay alguien que lea La “María”? Revista *Cromos*. Bogotá, 9 ago. 1965.

PRIMER Salón de la Pintura Bolivariana. *El País*. Cali, 17 jun. 1966.

PROGRAMA final para el de Vanguardistas. *El País*. Cali, 26 jun. 1966.

PUPPO, C. E. Relaciones internas entre la poesía y la novela de Jorge Isaacs. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 22, p. 45-59, 1967.

RINCÓN, C. Sobre la recepción de María en Colombia. Crisis de la lectura repetida y pérdida de autoridad del canon 1938-1968. En HENAO, D. (Ed.), *Memorias del primer simposio internacional Jorge Isaacs. El creador en todas sus facetas* (p. 79-110). Cali: Universidad del Valle, 2007.

ROJANO, C. I. *María, un proyecto de nación clasista* (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad Autónoma Metropolitana de México, México, 2003.

ROMERO, A. Jorge Isaacs y el Nadaísmo, ¿frente a diente? En HENAO, D. (Ed.), *Memorias del primer simposio internacional Jorge Isaacs. El creador en todas sus facetas* (p. 391-400). Cali: Universidad del Valle, 2007.

SADOUL, Georges. *Historia del Cine Mundial*. México: Siglo XXI Editores, 1984.

SALCEDO S., Hernando. *Crónicas del Cine Colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.

SE CLAUSURA el VI Festival Nacional de Arte. *El País*. Cali, 28 jun. 1966.

SE INICIAN proyecciones de cine en el Festival. *El País*. Cali, 20 jun. 1966.

SEGUNDO Festival de Vanguardia. *El País*. Cali, 27 jun. 1966.

SEGUNDO Festival de Vanguardia. *El País*. Cali, 27 jun. 1966.

SITNEY, P. A. *Film Visionary. The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.

SOBRE una filmación. *El País*. Cali, 12 jul. 1971.

SOMMER, D. El Mal de María: (Con) fusión en un romance nacional. *Hispanic Issue*, 104, 2, pp. 439-474, 1989.

SUÁREZ, Juana. *Cinembargo Colombia, Ensayos Críticos Sobre Cine y Cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.

TORO, Diana Carolina; MURCIA, Olga Vallejo. “Jorge Isaacs en la historiografía literaria colombiana o de cómo se hace un canon”. En Henao, D. (Ed.), *Memorias del primer simposio internacional Jorge Isaacs. El creador en todas sus facetas*. Cali: Universidad del Valle, p. 111-120, 2007.

“U” SANTIAGO de Cali en el Festival de Arte. *El País*. Cali, 3 jun. 1966.

VALENCIA, Guillermo. “La película “María””. *El Espectador*. Bogotá, 30 jun. 1923.

VÉLEZ, M.L. “Cine experimental en Colombia”. Disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cine-experimental#5>. Acceso en: 15 nov. 2014.

VÉLEZ SERNA, María Antonia. “The construction of popular taste according to Colombian filmmakers in the 1940s”. *Particip@tions*, 5, 1, 2008.

VI FESTIVAL Nacional de Arte. *El País*. Cali, 17 jun. 1966.

ZAWADSKI, Clarita, “El embrujo del cine”. *Relator*. Cali, 24 abr. 1945.

ZULUAGA, P. A. *Cine colombiano, cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.

Filmografía

AURA o las Violetas. Dirección: Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico. Producida por Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA). Colombia, 1924. 35mm, ByN, 18min.

EN busca de María. Dirección: Luis Ospina y Jorge Nieto. Producida por Nueva Ea Producciones, Centro de Producción Audiovisual. Colombia, 1984. 35mm, COLOR/ByN, 15min.

LA CANCIÓN de Bernardita. Dirección: Henry King. Producida por Twentieth Century-Fox Film Corporation. Estados Unidos, 1943. 35mm, ByN, 156min.

MANIZALES City. Dirección: Félix R. Restrepo. Producida por Manizales Film Company. Colombia, 1925. 35mm, ByN, 70min.

MARÍA. Dirección: Máximo Calvo y Alfredo del Diestro. Producida por Valley Film Company. Colombia, 1922. 35mm, BLANCO Y NEGRO, 180min.

MARÍA. Dirección: Enrique Grau. Producida por Alberto López y Enrique Grau. Colombia, 1966. 8mm, COLOR, 90min.

MARÍA. Dirección: Tito Davison. Producida por Clasa Films Mundiales. Colombia, 1972. 35mm, COLOR, 95min.

8 - RESONANCIA DE VOCES INDÍGENAS EN EL CINE CHILENO: *AHORA TE VAMOS A LLAMAR HERMANO (1971)*, DE RAÚL RUIZ

Andrea Salazar Vega y Cristian Vargas Paillahueque



Introducción

Este artículo invita a generar una lectura crítica tendiente a restaurar nuestra capacidad auditiva para acercarnos al *mapudungun*, lengua del pueblo mapuche, poniendo especial énfasis a la línea sonora de la película documental *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*, dirigida por el cineasta chileno Raúl Ruiz en el año 1971. El film fue realizado por Ruiz y su equipo durante el periodo de la Unidad Popular, a propósito de la visita de Salvador Allende a *Wallmapu* (territorio mapuche). El trabajo en cuestión, podría considerarse un “film por encargo”. Esta película, posteriormente, fue restaurada digitalmente en Italia a partir de la única copia preservada en el Archivo Histórico del Arte contemporáneo de la Bienal de Venecia, para ser estrenada en Chile, el año 2012, en el Festival de Cine de Valdivia.

La particularidad del documental *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* radica en que está hablado casi completamente en *mapudungun*, logrado gracias al registro audiovisual de hombres y mujeres mapuche anónimos/as en las inmediaciones de la ciudad de Temuco, lugar que fue elegido por el entonces presidente Allende en 1971 para anunciar la pronta promulgación de la Ley n° 17.729. A esta cita acudió Raúl Ruiz con su equipo para documentar este hecho.

Mientras dura el film, está presente la resonancia del *mapudungun* y las formas de socialización mapuche; se oyen diversos tipos de instrumentos mapuche, tales como el *kullkull*, la *trutruka* y el *kultrun*. También se escuchan varios *ülkantun* (cantos mapuche) improvisados y dirigidos hacia las visitas. Paralelamente, escuchamos el *nüttramkan* (conversación) de una anciana pareja de mapuche en una comunidad rural, o reducción, nombre con que se conocía, en aquella época, a los distintos *lof* o comunidades.

Un sinfín de sonidos que oímos durante los trece minutos de duración del documental interpela nuestra memoria, desafiando la comprensión cabal del film. La dimensión sonora aparece como un material con el cual, de alguna manera, el archivo colonial (ANTILEO; ALVARADO, 2017) no contaba: nos habla, a través de una escucha atenta y analítica, de una serie de condiciones de la vida mapuche en esos años. En este sentido, las voces, los cantos, los discursos, nos permiten reconstruir, incluso, aquello que en el film está aún sin

subtitular. Emanan del documental un tipo de archivo otro, que enfrentaría la conformación logocéntrica del archivo colonial.

Metodología

En primera instancia, para efectos de este trabajo, y con la finalidad de entrelazar, por un lado, un enfoque orientado a los aspectos sonoros del film, y por otro, una discusión crítica sobre el *mapudungun* y la documentación lingüística y del arte verbal, quisimos realizar esta tarea a través de un análisis interdisciplinario, interpretativo y analítico de los registros orales del film.

Paralelamente, esta investigación es motivada por un objetivo común que es contribuir al proceso de revitalización del *mapudungun*, aumentando los espacios de uso funcional de la lengua, teniendo presente que la discusión, transcripción, retraducción e reinterpretación de los registros en *mapudungun* son componentes claves para comprender los cambios que ha tenido la lengua y la importancia de recuperarla. Con el ánimo de fortalecer y hacer hincapié sobre los intersticios orales que posee el film y que, lamentablemente, no se encuentran subtitulados en su totalidad, las interpretaciones y análisis que emanan en este escrito surgen, precisamente, de la transcripción al *mapudungun* de algunos pasajes del film y su posterior retraducción¹. En este sentido, comprendemos este film como un archivo oral mapuche, sujeto a crítica y permanente reconstrucción.

Otro aspecto relevante ha sido la revisión de fuentes secundarias que nos permitieron reconstruir la historia de producción del film, para lo cual realizamos una exhaustiva búsqueda bibliográfica en el Archivo Ruiz-Sarmiento, ubicado en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso². Por último, señalaremos que en el marco de esta investigación entrevistamos a José de la Vega, sonidista perteneciente al equipo de grabación de la película y a María Paz Peirano, antropóloga que gestionó la llegada del documental a Chile en 2012.

Siguiéndole la pista a una cinta perdida

Acceder al cortometraje *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* no resultó una tarea fácil: fue producido durante el gobierno de Salvador Allende en su gira por *Wallmapu* en marzo de 1971, por el entonces joven Raúl Ruiz como director, en su calidad de militante de la Unidad Popular, y su equipo conformado por José de la Vega a cargo del sonido y el uruguayo Mario Handler en cámara. El rodaje habría durado únicamente un día: el 28 de marzo de 1971, día en que Allende inaugura el Instituto de Capacitación Mapuche en Temuco y en Temuco y promulga la Ley n° 14.511, todo lo anterior enmarcado en el álgido proceso de Reforma Agraria que se estaba llevando a cabo en Chile. Luego de registrar, el grupo de realizadores habría vuelto de inmediato a la capital para continuar con su vertiginoso

1 La transcripción y traducción fue hecha por el autor que se señala en este escrito y en caso de existir errores, asume completa responsabilidad.

2 <http://www.arte.ucv.cl/index.php/archivo-ruiz-sarmiento/> Agradecemos la amabilidad y buena disponibilidad de Felipe Poblete, asistente del Archivo Ruiz-Sarmiento.

ritmo de producción audiovisual. Todo el material habría quedado en manos de Carlos Piaggio, montajista de origen argentino que venía trabajando junto a Ruiz desde los años sesenta en filmes como *El Tango del Viudo* (1967), *Tres Tristes Tigres* (1968) y *La Colonia Penal* (1970).

En cuanto a la etapa de la posproducción, consultamos a Valeria Sarmiento –asistente de dirección del documental y prestigiosa directora chilena–, quien indicó que la traducción del *mapudungun* al español habría estado a cargo de un profesor de la Universidad de Chile, pero que no recordaba su nombre³. Según nuestras averiguaciones, podría haberse tratado de Domingo Curaqueo Huaiquilaf, quien fue profesor de lengua mapuche en el recién creado Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas en la Universidad de Chile, sede Santiago, durante esos años. Sin tener seguridad absoluta de la autoría de la traducción, podemos asegurar que el subtítulaje de la película presenta varias falencias que dificultan su comprensión; si bien los subtítulos no están errados en cuanto a contenido, muchas veces sí están bastante incompletos, silenciándose el testimonio de los hablantes que participaron en la filmación. La técnica de fijar el subtítulaje en la época requería un artesanal trabajo de sobreimpresión en la cinta cuadro a cuadro, lo cual por su dificultoso tratamiento podría haber provocado el borronamiento de partes de la traducción. De cualquier modo, la impresión en blanco de los subtítulos también entorpece la lectura en la pantalla, por lo que constantemente estamos invitados a arrojarnos a escuchar incluso sin entender el idioma.

En la ficha técnica de la mayoría de las filmografías (BRUNO, 2007; CUNEO, 2013; PEETERS; SCARPETTA, 2015), figura Citelco como casa productora, esta última asociada a la figura del socialista Darío Pulgar. El documental ha sido considerado una realización “por encargo”. En el texto “La experiencia cinematográfica bajo el gobierno socialista de Salvador Allende” publicado originalmente en el *Diario La Opinión* en octubre de 1973, el mismo Ruiz estableció tres tipos de cine: el cine de consumo masivo, otro para promocionar las medidas de la UP y el cine político. Distinguió también entre dos formas de producción cinematográfica: aquella con financiamiento proveniente directamente desde el aparato estatal o bien pequeñas unidades de producción coordinadas por el Estado (RUIZ, 2015), como sería en este caso. Sin embargo, por el testimonio de los realizadores sabemos que la película se hizo con la cantidad mínima de recursos, sin etapa de preproducción, en un espontáneo impulso de documentar la efervescente coyuntura política que les estaba tocando vivir.

Entrevistamos al sonidista José de la Vega en septiembre de 2017. Señaló que para el rodaje utilizó un moderno grabador para la época, marca Nagra –pionero equipo que permitía hacer sonido directo de mejor calidad–, un micrófono Sennheiser 8/16 y cintas Magnéticas Scotch Brand. En cuanto a la cámara, utilizó una Eclair NPR de 16mm⁴. Al referirse sobre esta cinta, Ruiz destacó especialmente el tratamiento sonoro: “se trató de aprovechar al máximo el sonido directo, dejar hablar a los mapuches y acentuar algunos elementos que nos llamaron la atención” (CUNEO, 2013, p. 300).

No tenemos certeza de cuándo se dispuso el corte definitivo de la película como la conocemos hoy en día, pero todo indica que la posproducción completa se habría desarrollado antes del Golpe de Estado de 1973. Jacqueline Mouesca señala que la difusión de este tipo

3 Comunicación personal.

4 Comunicación personal.

de cine documental fue precaria, porque no se exhibían en las salas de cine comercial, sino en un reducido circuito de sedes sociales, sindicales y estudiantiles (2005, p. 78). Sin embargo, en el libro *Faber* (2007), edición italiana a cargo de Edoardo Bruno, figura la información que este film se habría exhibido en diversos Festivales de cine europeos: en 1971 en el Festival de Pesaro junto a *Nadie Dijo Nada* (1971), el mismo año en Madrid, Londres y Bruselas, en 1972 en Rotterdam y finalmente en la Bienal de Venecia en octubre de 1974, como parte del Programa “Testimonianze Cinematografiche sul Cile. Proposte di nuovi film”, en donde también se mostró *La Expropiación* (1974). Una copia de *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* permaneció guardada desde ese entonces en el Archivo Histórico del Arte contemporáneo de la Bienal de Venezia (ASAC).

Cuarenta y un años después, el año 2012 se transforma en un momento clave dentro de esta historia: es restaurada en el Laboratorio L’Immagine Cinema Ritrovata, que depende de la Cineteca de Bolonia, por encargo de la Bienal de Venezia que programó una retrospectiva de filmes realizados por directores latinoamericanos exiliados en Europa. Es hallada de casualidad por la antropóloga chilena María Paz Peirano mientras visitaba el Laboratorio de Bolonia: sin proponérselo, encontró una lata con el rótulo “MAPUCHES” que llamó su atención, preguntó y le informaron que era la cinta en proceso de restauración del documental de Raúl Ruiz, el cual hasta ese entonces se encontraba perdido⁵. De este modo, la cinta restaurada pudo ser estrenada en el Festival de cine de Valdivia en Chile ese mismo año, sorteando así el destino trágico de otras películas del período. Es el caso de *Poesía Popular, la teoría y la práctica* (1972), *Palomilla Brava* (1973) y *Abastecimiento* (1973), que probablemente nunca aparecerán si es que fueron quemadas en los allanamientos a los almacenes de ChileFilms durante la dictadura de Pinochet. El año 2017 formó parte del Ciclo “Chile a 50 años de la Reforma Agraria”, organizado por la Cineteca Nacional, programación que también incluyó los títulos *Nutuayin Mapu. Recuperemos Nuestra Tierra* (1969), de Carlos Flores, *San Juan de la Costa* (1971), de Leo Kocking y *No nos Trancarán el Paso* (1972), de Guillermo Cahn, películas pioneras en incluir dentro de sus temáticas la problemática de la identidad étnica referida al pueblo mapuche y el despojo territorial, entre las cuales podríamos sumar la extraviada cinta *Moisés Huentelaf* (1972), de Leo Kocking, y la bellísima *Amuhuelai-mi. Ya no te Irás* (1972), de Marilú Mallet.

Problemática en torno al Archivo: archivo audiovisual y las trampas de la representación

Un archivo audiovisual es siempre un documento múltiple. Confronta al menos tres tiempos: el tiempo que lo produce, el tiempo que lo archiva y el tiempo que lo lee. En esa confrontación, los sentidos a producir se multiplican, permitiendo en todo momento que elementos escondidos pasen a constituir material de análisis.

El corpus de esta investigación –los elementos sonoros del film documental *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*–, nos ubica en un punto complejo de análisis: la interpretación de un registro que debe leerse entre líneas (u oírse), buscando los puntos de fuga, lo no traducido, lo susurrado. Hay ahí una enorme riqueza en este tipo de archivos, que también se

5 Comunicación personal.

aprecia en la fotografía documental, en las producciones artísticas de pueblos originarios (como en la cestería, alfarería y textilera), en la performance, entre otros. De ahí nuestro interés en iniciar un proceso de reflexión sobre la noción de archivo que quisiéramos abordar preliminarmente en este estudio.

¿Es posible hablar de un archivo-cine? Raúl Ruiz, director del documental que analizaremos para los efectos de este estudio, cavila acerca de la labor cinematográfica, acercándose en su descripción al quehacer etnográfico. Ruiz en el capítulo “Por un Cine Chamánico” de su obra *Poéticas del Cine* (2013) da ciertas sugerencias: filmar un día entero a una persona, filmar varios días de esa persona e intercalar los registros como si fueran un solo día. Algo similar a la escritura obsesiva de un cuaderno de campo, visual y sonoro, un documento multiforme que trata de acercarse a la representación de un suceso vivenciado.

Ahora bien, buscando resolver la interrogación sobre el papel de la imagen visual y la representación de la diversidad cultural desde el campo de la antropología audiovisual, Elisenda Ardévol alerta sobre la confusión entre el acontecimiento y su imagen cinematográfica, refiriendo a la frase de Korzybski “El mapa no es el territorio”:

El acontecimiento social no se reduce a su plano audiovisual, y por tanto, no podemos considerar la representación audiovisual como si fuera un registro fiel y completo de éste. El dato audiovisual es válido para el estudio si tenemos en cuenta el proceso de transformación y las características de la mediación cinematográfica, y sobre todo, si conocemos el contexto del cual ha sido abstraído y el procedimiento (ARDÉVOL, 1998, p. 234).

Para Ardévol, la filmación secuencial para el estudio del comportamiento de grupos humanos –gran propósito de la antropología audiovisual–, presentaría una serie de problemas propios de las “trampas de la representación visual”, como el expresado más arriba. Debemos pues ser cautelosos en el estudio de este tipo de fuentes audiovisuales referidas a grupos minorizados como ocurre con los pueblos indígenas, del mismo modo que al enfrentarnos a otras producciones surgidas en contextos coloniales de investigación y documentación, como las conocidas fotografías tomadas por misioneros capuchinos (AZÓCAR; FLORES, 2016). Estos recursos están siempre sesgados por los contextos de producción, manifestados en las asimetrías entre “documentalistas” y “documentados”.

Analizar en profundidad las pistas contenidas en las imágenes y sonidos de un film nos faculta para comprender la producción audiovisual como un tipo de documento en sí mismo. Y como tal, factible de ser archivado. Sin embargo, “la documentación de la realidad adquiere en el cine una nueva forma de producir, comprender y tratar el documento” (CELEDÓN *et al.*, 2017, p. 91), no simplemente por un asunto de interpretación sin fin, sino más bien porque lo que el archivo documenta no es una realidad objetiva, sino una vida en curso.

Hacia la construcción de un archivo mapuche

La problemática del archivo también ha sido tratada por Diana Taylor, quien en su importante libro *El Archivo y el Repertorio. La Memoria Cultural Performática en las Américas* (2015 [2003]), clasifica como insumos de memoria archivística a mapas, textos literarios,

cartas, restos arqueológicos, videos, películas, CDs y otros objetos que supuestamente se resisten al cambio, mientras que el repertorio correspondería a la memoria encarnada, presente en la performance, la oralidad, los gestos y todos aquellos considerados como efímeros e irreproducibles. Ella asegura que archivo y repertorio comunican memorias colectivas, historias y valores de una generación a otra, propiciando, registrando y transmitiendo conocimiento (TAYLOR, 2015, p. 41).

De cierto modo, Antileo y Alvarado (2017) dialogan con Taylor y su noción de archivo, encarnado y no centrado en la palabra escrita, cuando señalan que:

Generar un posible archivo testimonial y fotográfico es un ejercicio teórico-político contra el archivo y la biblioteca colonial, donde resalta una capacidad de narrar que subvierte el orden escritural decimonónico positivista desde la conversación, lo sonoro, lo corporal y lo mnémico (ALVARADO, ANTILEO, 2017, p. 78)

Estos dos autores, integrantes de la Comunidad de Historia Mapuche, ponen el énfasis en la labor de construcción colectiva de un posible archivo que haría frente al colonialismo, a partir de la búsqueda y digitalización de un significativo número de fotografías pertenecientes a personas de origen mapuche que migraron a Santiago y sus propios relatos orales de esos procesos (transmitidos como *nütramkan*), destacando el carácter situado de este trabajo “como acto de memoria y como un acto creativo simultáneamente” (ALVARADO, ANTILEO, 2017, p. 38).

Dejan trazado un camino posible de imitar en cuanto a su impronta descolonizadora, pues en la medida en que nos acercamos desde lo sonoro a la película documental de Ruiz *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*, receptionamos y nos hacemos parte de la invitación a descentrar el sentido canónico de la investigación etnográfica e histórica, siendo conscientes de los velos coloniales que impiden o dificultan *ver* y *escuchar* un mensaje cifrado en la relación de dominación de un pueblo en resistencia.

En cuanto al aporte al campo de estudio, nuestro trabajo apuesta a contribuir a la discusión actual sobre la conformación del archivo mapuche (MENARD, 2011), el cual tiene un corte no colonial y no logocéntrico, alejado del archivo estatal oficial. Así como otras y otros investigadores indagan en la conformación de álbumes fotográficos familiares para narrar la migración mapuche en el siglo XX a la ciudad de Santiago (ALVARADO, ANTILEO, 2017), también se proponen análisis de la poesía que necesitamos escuchar y no solo leer para entender del todo (CÁRCAMO-HUECHANTE, 2015), o la audición atenta de los registros sonoros de voces mapuche en cilindros de fonógrafo a principios de 1900 (CANIO; POZO, 2014), lo cual nos obliga a descentrar el análisis de los documentos oficiales de la historia nacional chilena y argentina, que instalan al indígena en una posición histórica subordinada, exótica, prehistórica.

En el caso del estudio del film *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*, es factible rastrear importante información condensada en esos sonidos, murmullos, ruidos ambientales, discursos y declaraciones expresados en dos idiomas (*mapudungun* y español), cuyos acentos y particularidades propias nos presentan características distinguibles de la diversidad territorial del pueblo mapuche, el grado de su vitalidad lingüística y cultural y a las relaciones de dominación colonial en las que se encuentran agenciados sus miembros. Se desarrolla así una propuesta epistemológica basada en el sonido y la oralidad, que viene a fortalecer el archivo mapuche, aquel que confronta los propósitos del archivo colonial.

Documentación lingüística y sociocultural: aproximaciones en torno al cine documental

Poner atención a los distintos registros que nos presenta el documental estudiado, en particular los registros sonoros mediante los cuales nos acercamos al entendimiento de la lengua y la cultura mapuche, supone el ejercicio de quitarnos los ropajes del colonialismo acústico (CÁRCAMO-HUECHANTE, 2015) al que hemos estado expuestos desde la invasión al continente americano. En este sentido, al precisar un examen crítico sobre los modos mediante los cuales se documenta el componente expresivo de una lengua, es decir, mediante sus propios códigos y formas de discursividad vistos aquí como principal material, nos situamos en una perspectiva de apertura que pone énfasis, precisamente, a estos sonidos amenazados, producidos por comunidades de hablantes indígenas. Justamente, al proponer nuevas interpretaciones que derivan del *mapudungun* registrado en este film, y que no se encuentra completamente subtulado, nos motiva la tarea de descolonizar los sentidos y formas de entender el mundo.

La lingüística de la documentación se encarga de la creación, anotación, preservación y difusión de registros transparentes de una lengua (WOODBURY, 2015). La actividad de documentación lingüística aplicada a lenguas en peligro o amenazadas en su vitalidad, como es el caso de las lenguas indígenas, cobra una vital importancia para los propósitos del movimiento social por la revitalización de estos idiomas, pues cada vez más comunidades quieren documentar sus lenguas a medida que estas empiezan a desaparecer. Se ha alertado sobre las malas prácticas llevadas a cabo por lingüistas y otros profesionales, pues “la documentación lingüística o cultural puede ser depredadora y domesticadora de voluntades o inspiradora y actualizadora de sentidos de pertenencia y devenir” (GOLLUSCIO, 2016, p. 57).

La utilización del cine como instrumento para documentar las lenguas indígenas es un campo que recién está en discusión, y en esta línea deseamos enmarcar nuestra contribución. Hay escasa bibliografía publicada que relacione la labor cinematográfica con el pueblo mapuche. Por mencionar algunas, quisiéramos apuntar el libro *Cine Documental y Criminalización Indígena. Terrorismo, Cine Documental y Mundo Mapuche* (2015) de Luis Veres y el artículo “Pueblos Indígenas y su Representación en el Género Documental: una Mirada al Caso Aymara y Mapuche” (2005) de Gastón Carreño. Sin embargo, ninguno de los dos autores busca analizar el contenido de los filmes con temática mapuche desde el punto de vista de la documentación lingüística para la revitalización del *mapudungun*, y aún más, de emprender la tarea de establecer un margen crítico a las metodologías bajo las cuales se traduce esta lengua.

Archivo de una cultura centrada en la palabra: documentación lingüística, de expresiones culturales y arte verbal mapuche

En cuanto al estado de la lengua mapuche que podemos apreciar a partir de la escucha atenta del documental estudiado, llaman nuestra atención elementos sonoros que nos permiten recrearnos una buena imagen de cómo se hablaba *mapudungun* en *Ngulumapu* (Chile) hace 45 años atrás. En este film, aparecen en escena personas mapuches de distintas edades, géneros y procedencias, y es a través del sonido que logramos identificarlos mejor y entender más allá sus historias.

En cuanto a la documentación sociocultural, el film presenta un rico acervo de prácticas tradicionales propias del arte verbal mapuche importantes de dar a conocer más aún por el hecho de estar producidas en *mapudungun*. Es necesario señalar que dentro de la sociedad mapuche existe una alta valoración de utilizar correctamente el *mapudungun*. Adquirir conocimientos suficientes para comunicarse en este idioma, se ha identificado como un aspecto crucial para un importante número de integrantes de este pueblo originario, en especial para aquellos sujetos en proceso de reetnificación. Según Golluscio (2006, p. 31) existe un “valor históricamente atribuido al dominio del *mapudungun* y los géneros y estilos discursivos propios como uno de los parámetros que definen el prestigio y el status de los miembros de una comunidad”, explicando que esta sería una “cultura centrada en la palabra”. En este contexto, las ejecuciones de cantos y diversas formas de arte verbal mapuche registradas en el documental *Ahora te Vamos a Lllamar Hermano*, requieren ser debidamente estudiadas pues constituyen expresiones culturales cargadas de significados tanto lingüísticos y literarios, como artísticos, sonoros y discursivos.

Ülkantun

Dentro de las expresiones musicales, el ülkantun es una forma improvisada de canto que se entona a capella o con acompañamiento musical, dependiendo del momento y del propósito que se quiera realizar. Héctor Painequeo Paillán (1996, 2012) ha elaborado una documentada teoría acerca del canto mapuche, explorando los contextos de producción y las técnicas de composición del ül, que ha sido resignificada por las autoras Natalia Caniguan y Francisca Villarroel en su estudio *Muñkupe Ülkantun. Que el Canto Llegue a Todas Partes* (2011). Desde el Puelmapu, Moyano establece una diferenciación entre los objetivos y escenarios de los cantos: “el tayül es un canto sagrado que vincula a su intérprete con algún newen de la naturaleza. En cambio, el ül kantun relata un hecho, una vivencia, una anécdota. En winkazugun le dicen romanceada” (MOYANO, 2016, p. 153).

Fotograma 1 - Registro de la marcha en la ciudad de Temuco. Chachay (hombre) toca pifilka y papay (mujer) toca kultrun



Fuente: Ruiz (1971)

En cuanto a su carácter improvisado, el ülkantun sigue pautas formuladas para la comunicación oral, tales como la repetición, el uso de expresiones que mantienen la métrica

rítmica, dichos populares y una variedad de formas que facilitan el aprendizaje y la memorización. Esto puede apreciarse en la siguiente transcripción de uno de los dos *ülkantun* documentados de principio a fin en el cortometraje:

Eymi nga mi akun mew llemay	Porque llegaste, pues (x2)
Mari mari kay nga	[te digo] hola, hola (x2)
Pepi üytuiñ nga	Podemos llamarnos (x4),
Mari mari	Hola (x2)
Kümekünüñmuaiñ	Déjennos bien (x3),
Eymi kay nga eyimi	tú, pues, hermano
Akordamukeiñ nga	Que ustedes se acuerden de nosotros
anay peñi em	Hermano,
Peñi em peñi.	Hermanito
Peñi piwaiñ tata	¡Nos diremos hermano!

En la improvisación, la oralidad se refuerza en la repetición de palabras como “*nga*”, “*llemay*”, “*tati*”, “*ta*”, “*anay*”, términos que sin tener traducción fija, ponen ahínco a la conversación, más aún sin son cantadas como es en este caso. Son expresiones que hermocean y reafirman el sentido de lo expuesto; en palabras de Augusta (2017, p. 146) para referirse a “*nga*”, “es de adorno y tal vez de confirmación”. La repetición de las frases y el apoyo en estas muletillas afirmativas, permiten preparar mentalmente lo siguiente que se dirá o recordará, sin perder la fluidez en la interpretación o performance. “*Peñi piwaiñ tata*” es lo último que se oye en la película y con esta oración se le da el título *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*. Sin embargo, desde nuestra perspectiva esta frase tiene otro significado literal: “Ahora nos llamaremos/diremos hermanos, mutuamente”, por la reflexividad que marca “*w*”, en la conjugación de “*piwaiñ*” y que antecede el sufijo de futuro *-a*. En este sentido, se rompe la unilateralidad al hablar en plural.

Fotograma 2 - Pareja de ancianos en comunidad rural



Fuente: Ruiz (1971)

Asimismo, quisiéramos relevar el registro del *traf* ñlkantun sacado por una entrañable pareja de ancianos (Fotograma n° 2), tipo de ñlkantun poco frecuente en el cual se intercalan dos voces, armando un canon melódico que impacta en nuestra percepción no habituada a esa armonización. Este momento, junto al *nütramkan* que ellos desarrollan, son dos instancias de difícil comprensión del film, pues ambos intérpretes hablan uno encima del otro. Una propuesta en esta línea es resubtitular, diferenciando entre las voces de los/as hablantes.

Nütram

Podemos entender *nütram* como conversación o narración de historias, sucesos cotidianos, recuerdos destacados o cualquier tipo de evento que se tenga por cierto en la memoria colectiva e individual. La narración de *nütram* constituye una práctica social fundamental para la construcción de la historia, organización y socialización del pueblo mapuche (LLAMIN *et al.*, 2015, p. 11). De ahí la relevancia de la oralidad y el arte verbal en el trenzado colectivo de las memorias mapuche, sobre todo de nuestra historia reciente.

Fotograma 3 - Joven bilingüe. Aparece en las dos locaciones de la película



Fuente: Ruiz (1971).

En el caso estudiado, los *nütram* de *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* apuntan en su totalidad a un mismo tópico: el despojo territorial sufrido en el último siglo, vívido recuerdo de todos los mapuches que aparecen en el registro. Muchos de ellos tienen la impostación corporal de la denuncia, en el tono de urgencia, en el deseo de interpelar al otro, en la agresividad de su palabra. Asimismo, la mayoría de las veces en que hacen alusión a la tierra se expresa bajo los términos de restitución. Por la edad de los testificantes, suponemos que los más ancianos fueron testigos presenciales o semidirectos de la ocupación militar al territorio mapuche (1880-1920) y la posterior transformación de las prácticas comunitarias producto de la reducción de los espacios de autonomía territorial (ALVARADO-LINCOPI, 2015). El joven de chaleco rojo (Fotograma n° 3), el hablante de menor edad documentado, sitúa temporalmente su alegato y agrega con mayor efusión en su intervención:

“Más de 150 años, kuyfi mew may,
weñeymün mapu, weñeymün kom fillem...
kulliñ [...]
Kuyfi may nos han explotado,
feymew tüfa wüla, [...] ¡no!”

“Más de 150 años, antiguamente, pues,
ustedes robaron las tierras, robaron de
todo... animales [...]
Desde hace mucho tiempo nos han
explotado
Pero solo ahora, [...] ¡no!”

Otro momento memorable nos saca del contexto rural, para trasladarnos a *Temuko waria* (ciudad), en los minutos previos al discurso de Allende pronunciado el 28 de marzo de 1971. Ahí nuevamente el joven de chaleco rojo nos permite acceder a un notable testimonio pronunciado por un *chachay* (anciano), a quien, micrófono en mano, entrevista a un costado de la línea del tren. Las campanas de la locomotora ingresando a la ciudad arman el sonido ambiental del siguiente *nütram*:

Apuñpüle cerrangeleñ,
lewfü cerranieeiñmew
Fundo Santa rosa ka cerranieeiñmew
Ngelay chuchi püle ñi künuael
Feymew may ta “entregalnetuaiñ” ta
pileñ
taiñ mapu mew.

Por ambos lados nos tienen encerrados,
desde el río nos encerraron, el Fundo
Santa Rosa también nos encerró. No hay
por dónde salir. Por eso decimos, por
estos lados, que las tierras nos las
vuelvan a entregar.

Los testimonios registrados forman un potente corpus para volver a mirar ese momento crucial de la memoria reciente del pueblo mapuche. Estos *nüntram*, contados de generación en generación, le brindan una función historicista al cine documental de los años 60 y 70. En específico, tras la aparición de *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* hace unos años atrás, podemos señalar que se ha recompuesto la cadena de trasmisión intergeneracional de la historia oral mapuche, sobre todo para quienes en el presente buscamos acercarnos a esa herencia y reflexionar sobre los silencios de nuestros mayores. Se constituye así cierto tipo de documento histórico oral en el género audiovisual.

Ayekan

Sobre el registro de las interpretaciones musicales durante el film, podemos establecer la generación de un nutrido catastro de *ayekawe* o instrumentos musicales que suenan en varios momentos, tales como la *pifilka*, *kultrun*, *kaskawilla*, *trutruca* y *kullkull*. Al describir la valoración social de la música, Pérez de Arce (2007, p. 80) reafirma la importancia axial del *mapudungun* para el pueblo mapuche, señalada anteriormente:

Para los mapuche, la música, incluso la instrumental, es una manera de hablar, ya que por lo general los instrumentos “cantan” canciones cuya letra está implícita en el sonido. La lengua mapuche influye por lo tanto en toda su musicalidad, no solo por

Conclusiones

El film *Ahora te Vamos a Lllamar Hermano* dirigido por Raúl Ruiz, constituye un nutrido archivo sonoro que nos permite comprender mejor el entramado social del pueblo mapuche en la década del 70, a partir del testimonio de hombres y mujeres que se tomaron el micrófono y sacaron su voz, esta vez en *mapudungun*, sin intermediarios que hablan por ellos. Haciendo el esfuerzo de afrontar el colonialismo acústico (CARCAMO-HUECHANTE, 2016) instaurado en un amplio número de las investigaciones académicas que conocemos, prestar atención a los recursos orales de la película en tanto registros de documentación lingüística y cultural desarrollados en *mapudungun*, constituye para nosotros una oportunidad de avanzar en nuestro aprendizaje de la lengua, opción metodológica posible de ser imitada.

Es así que a partir de la retraducción de los registros orales, analizamos dos tipos de arte verbal mapuche, *ülkantun* y *nütram*, cuyos sujetos de enunciación son retratados en el film documental. El contenido temático de sus discursos cantados y narrados, dan cuenta de una auto-revisión histórica a la luz de los acontecimientos que se suscitaban en ese entonces: el proceso de reforma agraria, la expropiación de latifundios, el incipiente reconocimiento de derechos políticos para el pueblo mapuche. A su vez, nos encontramos con sujetos mapuches que reflexionan activamente sobre los estragos de la violencia colonial, cifrada en sus propias heridas, historias de vida e incluso en sus maneras de hablar.

Quedan fuera de este análisis aquellos sonidos más bien performáticos que nos remiten al cuerpo (escupitajos, sorbeteos, gritos), al barullo indescifrable de la masa humana desplazándose en la marcha y a los ruidos propios de la corporalidad mapuche, como el sonido de las *trapelakucha* y *trarilonko*, joyas que tienen una función social y ceremonial. Sin duda nos interesaría desplegar nuevas lecturas que abarquen estos aspectos, así como la necesaria revisión en detalle de la traducción presente en los subtítulos del film, para, posteriormente, ofrecer una propuesta completa de retraducción.

Para concluir, quisiéramos proponer la siguiente hipótesis a partir de la interpretación del documental *Ahora te Vamos a Lllamar Hermano*. Sin habérselo propuesto, Ruiz, Handler y de la Vega fueron pioneros en la documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche, ejercitándose en lo que hoy llamaríamos antropología o etnografía audiovisual. Esto por distintos motivos. En primer lugar, el uso de equipos técnicos de punta para la época, permitieron un registro sonoro capaz de ser decodificado. Asimismo, el contexto de producción del registro documental, en cuanto a su carácter espontáneo, sin previo contacto y por ende mediatización o encuadre de los participantes, muy en el estilo del noticiero televisivo, nos habla de la aspiración colectiva de producir un tipo de cine político: el documentalismo realista latinoamericano desarrollado en los años 1960-1970 (OSSA, 2013, p. 145), que luego sería interpelado por las vanguardias artísticas, entre otros, por el mismo Ruiz y su cine de la indagación.

Sin embargo, el progresismo y compromiso político de Raúl Ruiz y de otros cineastas chilenos que han documentado distintas prácticas culturales mapuche, es puesto en cuestión por la crítica decolonial. ¿Por qué no se reconoce el nombre de los participantes en el film? ¿Por qué no hay mención en los créditos de quien tradujo y propició el subtítulaje de la película? ¿No es importante reconocer la labor del intérprete que acompañó al equipo en las dos locaciones principales: el joven de chaleco rojo que actúa como entrevistador y

productor local? Entendiendo las dificultades técnicas de la época, ¿no habría sido un verdadero acto revolucionario exhibir el documental de vuelta en *Wallmapu*, como mínima retribución y reconocimiento de los sujetos mapuche involucrados en la producción? Distinguimos un inconsciente afán cultural ejercido por Ruiz, encarnado en la voluntad de conformar una representación única capaz de perpetrar una imagen del pueblo mapuche. Lo anterior es posible de apreciar en la casi inaudible marca sonora de alguien que repara, como pie forzado: “no, en su idioma, dígallo en su idioma”, cuando le piden hablar a la machi que atestigua en mitad de la marcha. En este fragmento, es posible dar cuenta de la necesidad de dar cuenta de un relato monolingüe que abarcara la idea de un todo. Cabe señalar que este fragmento hoy en día puede ser abiertamente criticado, bajo el prisma de la sobre-exposición de los pueblos (DIDI HUBERMAN, 2014). Sin embargo, para esa fecha, es muy poco probable que existieran documentales o registros audiovisuales que precisaran sobre estas problemáticas que actualmente nos parecen evidentes.

Como pueblo, agradecemos y apreciamos sobremanera este registro documental, sobre todo cuando al referirse sobre ella Ruiz señalaba “Es una película muy poco preparada, hecha con el máximo de honestidad [...] todo con una espontaneidad que considero importante [...]. La película está completamente hablada en mapuche y subtitulada en castellano, está hecha para ellos” (CUNEO, 2013, p. 300-301). Precisamente, el momento actual requiere repensar y cuestionar, tanto para las y los realizadores audiovisuales, lingüistas, antropólogos, etnomusicólogos, etc., una serie de prácticas con abordajes aún coloniales en sus formas de investigación, metodología, implementación y creación en contextos de pueblos indígenas, no pasando por alto diversos dilemas éticos, junto con los desafíos y proyecciones que esto significa, por ejemplo, en actos como restituir una diversidad de nombres y biografías que exceden la huella de autor.

Referencias

- ALVARADO-LINCOPI, C. “La emergencia de la ciudad colonial en Ngülu Mapu: control social, desposesión e imaginarios urbanos”. En COMUNIDAD de Historia Mapuche (eds). *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015. p. 107-139.
- ANTILEO, E.; ALVARADO-LINCOPI, C. *Santiago waria mew. Memoria y fotografía de la migración mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2017.
- ARDEVOL, E. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, n. 2, 1998. p. 217-248.
- AUGUSTA, J. *Diccionario Mapudungún-Español y Español-Mapudungún*. Temuco: Ediciones UC Temuco, 2017.
- AVENDAÑO, E.; MILLAMAN, R.; MELILLAN, C.; BREVIS, G. *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Talleres de Imprenta América, 2010.
- BRUNO, E. (ed.) *Ruiz faber*. Roma: Minimum fax, 2007.
- CANIGUAN, N.; VILLARROEL, F. *Muñkupe ülkantun: Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: Lom, 2011.
- CANIO, M.; POZO, G. “Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)”. *Revista Musical Chilena*, vol. 68, n. 222, 2014. p. 70-88.
- CARCAMO-HUECHANTE, L. “Palabras que sueñan y suenan: la poesía de Leonel Lienlaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico”. En CALDERÓN, T.; MORA, E. (eds.) *Afpunmapu Fronteras Borderlands. Poética de los confines: Chile-México*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015. p. 63-84.
- CARREÑO, G. “Pueblos Indígenas y su representación en el género documental: una mirada al caso Aymara y Mapuche”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 9, 2005. p. 85-94.
- CELEDÓN, G.; DOLL, E.; DONOSO, A.; CARVALLO, J. *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2017.
- CUNEO, B. (ed.). *Ruiz: entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- DIDI HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

FLORES, J.; AZOCAR, A. *Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche. Fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en la Araucanía*. Temuco: Ediciones UFRO y Editorial Universidad de Sevilla, 2016.

GOLLUSCIO, L. *El pueblo mapuche*. Poéticas de pertenencia y devenir. Buenos Aires: Biblos, 2006.

GOLLUSCIO, L. “La obra testimonial de Pascual Coña: arte verbal, documentación lingüística y cultural, luchas metadiscursivas”. *CUHSO*, v. 26, n. 1, 2016. p. 37-60.

LLAMIN, S.; LLANCAQUEO, M.; SALAZAR. *Segundo LLamin ñi kuyfike nüttram*: Las antiguas conversaciones de Segundo LLamin. Valparaíso: Ediciones Librería Crisis, 2015.

MENARD, A. “Archivo y reducto. Sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 6, n. 3, 2011, p. 315-339.

MOUESCA, J. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

MOYANO, A. *De mar a mar*: El Wallmapu sin fronteras. Santiago: LOM, 2016.

OSSA, C. *El ojo mecánico*: cine político y comunidad en América Latina. Santiago: FCE, 2013.

PAINEQUEO, H. *Pu wapiche ka pu l'afkenhche ñi ül*: Serie Documentos Instituto de estudios indígenas UFRO, 4, 1-31, 1996.

PAINEQUEO, H. “Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)”. *Literatura y Lingüística*, n. 26, 2012 p. 205-228.

PEETERS, B.; SCARPETTA, G. *Raoul Ruiz: Le magicien*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2015.

PEREZ DE ARCE, J. *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

RUIZ, R. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

RUIZ, R. “La experiencia cinematográfica bajo el gobierno socialista de Salvador Allende”. *Revista Pensar & Poetizar*, 12, 2015 [1973], 157-161.

TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio*: La memoria cultural performática en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015 [2003].

VERES, L. *Cine documental y criminalización indígena*: Cine documental, terrorismo y mundo mapuche. Temuco: Ediciones UFRO, 2015.

WOODBURY, A. "Capítulo. La documentación lingüística". En COMRIE, B.; GOLLUSCIO, L. (eds.) *Language Contact and Documentation/Contacto lingüístico y documentación* (9-47). Berlín: De Gruyter, 2015 [2011]. p. 9-47.

Filmografía

ABASTECIMIENTO. Director: Raúl Ruiz. Producida por Sergio Trabucco, Chile Films. Chile, 1973. 35 mm. ByN, 15 min. [extraviada]

AHORA te vamos a llamar hermano. Director: Raúl Ruiz. Producida por Citelco. Chile, 1971. 16mm, COLOR, 13min.

AMUHUELAI-MI. Ya no te irás. Dirección: Marilú Mallet. Producida por Departamento de Cultura del Ministerio de Educación. Chile, 1972. 16mm, ByN, 10min.

EL tango del viudo. Dirección: Raúl Ruiz. Producida por Poetastros. Chile, 1967. 16mm, ByN, 64min.

LA colonia penal. Dirección: Raúl Ruiz. Producida por Alcamán. Chile, 1970. 16mm, ByN, 75min.

LA Expropiación. Director: Raúl Ruiz. Producida por Raúl Ruiz. Chile, 1974. 16mm, COLOR, 60min.

MOISES Huentelaf. Director: Leo Kocking. Chile, 1972. [extraviada]

NO nos trancarán el paso. Director: Guillermo Cahn. Producida por Carlos Flores Delppino, Chile Films, Cinematografía Latinoamericana, Departamento de Cine de la U. de Chile Chile, 1972. 16 mm. ByN, 10 min.

NUTUAYIN mapu. Recuperemos nuestra tierra. Director: Carlos Flores Delpino. Producida por Guillermo Cahn, Cinematografica Tercer Mundo, Chile, 1969. 16 mm. ByN, 10 min.

PALOMILLA brava. Director: Raúl Ruiz. Producida por Chile Films. Chile, 1973. 16 mm. ByN, 60 min. [extraviada]

POESÍA popular, la teoría y la práctica. Director: Raúl Ruiz. Producida por Quimantú, Televisión Nacional de Chile (TVN). Chile, 1972. 16mm. ByN. 20 min. [extraviada]

SAN Juan de la Costa. Director: Leo Kocking. Producido por Universidad de Chile, Chile Films. Chile, 1971. 16mm. ByN, 09 min.

TRES tristes tigres. Dirección: Raúl Ruiz. Producida por Los Capitanes. Chile, 1968. 35mm, ByN, 94min.

9. FRONTEIRAS NO CINEMA: DESLOCAMENTOS TERRITORIAIS, DE GÊNERO E CINEMATOGRAFICOS EM FILMES PRODUZIDOS NA ARGENTINA E NO PARAGUAI

Francieli Rebelatto



A fronteira é, por um lado, entendida como um território que marca a divisão e margem entre diferentes países, e carrega – na maioria das vezes –, diversos estigmas expressos pelos processos de contravenções, fluxos migratórios indevidos, pela ruidosa paisagem do acúmulo de mercadorias e especialmente pelo universo dos descaminhos e do contrabando. Por outro lado, este mesmo território é reconhecido como um lugar de encontros, de trocas, de possível ampliação do conceito de interculturalidade e da imiscuição de *gentes*, seus bens culturais, sociais e econômicos. Por isso, o conceito de fronteira extrapola os aspectos geográficos e é associado a dimensões socioculturais e simbólicas, representando, neste sentido, a ideia de limite e de borda, estando às margens do estado-nação. A fronteira tem, na natureza do seu conceito, a possibilidade de uma perspectiva interdisciplinar que permeia diferentes campos do conhecimento, percorrendo desde a fronteira cultural e social até propriamente os entendimentos enraizados na perspectiva geográfica, possibilitando ao universo da imagem, com foco especial no cinema, ter um campo fértil para diferentes leituras sobre sua representação.

Levando em conta a perspectiva interdisciplinar da fronteira, este ensaio aponta questões sobre a fronteira territorial e de gênero nos filmes *Paulina* (2015), do diretor argentino Santiago Mitre, e *Guarani* (2015), do diretor paraguaio Luis Zorraquín, partindo da relação entre cinema, corpos e territórios, a fim de articular diferentes representações de fronteiras e da paisagem transnacional. As obras foram filmadas entre a Argentina e o Paraguai, carregando elementos específicos de uma determinada territorialidade que é atravessada pelas personagens, e tratam de histórias de mulheres e sua relação com a estrutura patriarcal e machista. Proponho, assim, discorrer a partir de uma análise contextual das obras, frente aos modos de produção transnacional e na expressão da transnacionalidade, no que tange a articulação do texto fílmico. A partir disso, pensar na análise da narrativa, nos deslocamentos dos corpos sobre o território físico, simbólico e político da fronteira, evidenciando marcas estilísticas no quadro fotográfico, que corroboram ao debate da relação entre o cinema, política e estética, tendo como foco a dimensão territorial e cultural da fronteira.

1. Deslocamentos cinematográficos e geográficos nas fronteiras entre Argentina e Paraguai

Nas narrativas abordadas, as fronteiras territoriais margeiam as relações entre os países, mas também as relações de gênero construídas a partir das personagens principais e seus entornos familiares. A geografia é um elemento central neste debate, não só como aponta Andrew (2013) que pensa uma nova cartografia para análise do cinema mundial, ou a dimensão de terra como espaço de circulação das imagens em movimento apontado por França (2003), mas especialmente na materialização desta territorialidade no texto fílmico, ou seja, na dimensão concreta da especificidade do território e a apreensão da sua paisagem e o que isso representa enquanto questões culturais particulares, considerando o território como um espaço da prática concreta dos sujeitos (BECKER, 1983). Gostaria de ressaltar, assim, um possível entendimento sobre o conceito de paisagem abordado desde uma perspectiva interdisciplinar, trazendo considerações do professor francês, filósofo e poeta, Michel Collot na obra *Poética e Filosofia da Paisagem*:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 15).

O autor reconhece que o interesse crescente pela paisagem não é moda ou um simples fenômeno social, mas um fato de civilização que corresponde à evolução das mentalidades. Demonstra a importância da sua discussão para a cultura em diversas áreas do saber, situando a paisagem como um *procedimento estratégico* capaz de proporcionar novas formas do ver, do fazer e do pensar. Assim, a expressão “pensamento-paisagem”, cerne de reflexão da obra, começa a ganhar destaque, sugerindo que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12). Ao mesmo tempo, Besse (2014), em seu livro *Ver a Terra*, imerge no debate sobre a perspectiva subjetivista *versus* a perspectiva realista na compreensão da paisagem, ou seja, se na primeira se pensa em paisagem como imagem/representação, dependente da construção do olhar do espectador, já na segunda trata-se de problematizar a materialidade/território da paisagem:

Não se trata, portanto, de negar o visível, mas de lhe atribuir, além da experiência sensível que dele se pode fazer, outro estatuto, outra função: o visível revela algo. Ele exprime. O que quer dizer que ele não é unicamente uma representação (BESSE, 2014, p. 64).

Frente a essas possibilidades, trato neste texto a perspectiva da paisagem não só como representação, se não que também lhe atribuindo um valor material nas leituras particulares de um determinado território, isso, no entanto, aliado a percepção e a representação dispostas nas imagens do cinema.

O debate sobre paisagem é também fundamental ao campo do cinema. Denilson Lopes, em seu artigo “Paisagens transculturais” articula a perspectiva de paisagem transnacional

a partir da ‘noção de entrelugar’ (LOPES, 2010, p. 92), que, segundo o autor, foi desenvolvida por Silviano Santiago e posteriormente recuperada por Mary Louise Pratt na expressão “zona de contato”. O autor afirma que o entrelugar não é uma abstração, ou um não lugar, “mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical” (LOPES, 2010, p. 93). Correspondendo, assim, uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local e que busca solidariedades transnacionais.

E se a internacionalização permitiu que houvesse maior circulação de bens culturais, de pessoas e de produtos pelo mundo, o que foi fundamental para a circulação do cinema como aponta Andrew (2013) em sua proposta de uma nova cartografia, é em uma zona de fronteira territorial entre diferentes países que se amplia a possibilidade de um projeto de cinema transnacional. Conforme aponta Iván Villarme Álvarez (2016, p. 1), em seu texto *Mudar de Perspectiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo*, “o termo ‘cinema transnacional’ foi criado [...] para identificar aqueles filmes que mostravam os efeitos da globalização econômica através da sua forma, do seu conteúdo e mesmo da sua própria concepção como produto audiovisual”. O autor destaca também as quinze categorias elaboradas por Deborah Shaw, no texto *Desconstruindo e Reconstruindo o Cinema Transnacional* sobre o conceito de cinema transnacional, para ser possível distinguir entre “práticas industriais, formas de trabalho, estética, temas e abordagens, recepção do público, questões éticas, e recepção crítica” (2013, p. 51, tradução nossa). Essas quinze categorias aparecem, entre outras¹, nos modos de produção, distribuição e exibição dos filmes; modos transnacionais de narração; na relação do cinema e a globalização; filmes que são gravados em múltiplas locações; filmes que tratam de exílios e movimentos diaspóricos etc.

O projeto de cinema transnacional pode se manifestar desde a perspectiva da transnacionalidade nas possibilidades ampliadas de coprodução com outros países, na circulação de profissionais do mercado cinematográfico, na ampliação da circulação das obras com diferentes públicos, mas, especialmente, no que tange a possibilidade de renovar o espectro de representação de elementos de transnacionalidades na narrativa do filme. O texto fílmico pode revelar, neste sentido, a circulação e trânsito de aspectos culturais que se mesclam nas histórias, nos personagens, nas questões linguísticas e na representação destes corpos que atravessam as fronteiras. Nesta perspectiva do cinema transnacional apontado por Shaw (2013), destaco que os dois filmes analisados – *Paulina* e *Guarani* – carregam na gênese do seu modo de produção e na sua narrativa vários elementos de transnacionalidade, que se expressam, inclusive, na relação que o espectador pode vir a ter com a paisagem transnacional plasmada na tela.

Conforme Ortega (2012), é preciso pensar em um projeto de cinema transnacional que rejeite as zonas de conforto cânones e que busque outras formas de produção cinematográfica não programáticas ou controladas pelas perspectivas do cinema nacional. Ou seja,

1 No arcabouço, ainda, das quinze categorias, podemos mencionar “exilic and diasporic filmmaking”, “film and cultural exchange”, “transnational influences”, “transnational critical approaches”, “transnational viewing practices”, “transregional / transcommunity films”, “trans-national stars”, “transnational directors”, “the ethics of transnationalism”, “transnational collaborative networks” e, por último, mesmo “national films” (SHAW, 2013, p. 47-66).

Primero, trata de estar abierto a identificar nuevas maneras de analizar cómo cineastas de diferentes regiones del mundo establecen inesperadas formas de interacción con diversas tradiciones estéticas y cómo estas elecciones estilísticas se relacionan con los panoramas económicos y socioculturales en los que estos filmes son consumidos. Segundo, evalúa los canales a través de los cuales sucede esta interacción inter-territorial (ORTEGA, 2012, p. 41).

O autor aponta para a necessidade de percebermos que diante deste projeto de cinema transnacional é necessário compreender quais filmes estão dentro ou fora das redes globais de circulação e quais são os motivos que os levam a este posto. Por isso, destaco que *Paulina* e *Guarani* foram realizados por meio de coprodução envolvendo Argentina e Paraguai, e o filme *Paulina* também contou com fundos de países europeus. Como consequência deste processo de coprodução, as equipes técnicas e artísticas das obras são de ambas as nacionalidades – argentina e paraguaia. No texto fílmico, por sua vez, vemos de maneira geral a abordagem de aspectos culturais que caracterizam os países e seus entrelaçamentos (territoriais, linguísticos, culturais e econômicos)².

Já no que tange ao conceito de fronteira, é preciso considerar que ele pode transbordar para além dos domínios das territorialidades e adentrar no universo das fronteiras da interdisciplinaridade, das fronteiras agrícolas, da fronteira urbana entre centro e periferia, das fronteiras identitárias, entre outras. Mas aqui, coloco a fronteira – territorial e cultural – como um viés principal, entendendo, porém, que a perspectiva sobre os fatores de integração, limites e permeabilidades é propícia para outros campos de pesquisa.

Muitos são os fatores de integração ou de possibilidades de olhares sobre as permeabilidades do território. No entanto, é fundamental, como aponta Machado (1998), entender que a fronteira está permeada de limites, de controles dos fluxos e de imposição dos estados-nação, assim como do controle dos corpos que se deslocam por este ‘entrelugar’.

[...] enquanto a *frontera* pode ser um fator de integração, na medida em que for uma zona de interpenetração mútua e de constante manipulação de estruturas sócio-políticas e culturais distintas, o *limite* é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como um obstáculo fixo, não importando a presença de certos fatores comuns, físico-geográficos ou culturais (MACHADO, 1998, p. 41, grifos do autor).

Ou seja, que é dada a possibilidade temporal-espacial do cruzamento cotidiano pelas fronteiras territoriais entre dois países, mas também estão ali todos os tipos de mecanismos de controle do estado e da sociedade. Por se tratar, também, de zonas às margens dos estados-nação, na fronteira se manifesta, muitas vezes, a ausência de políticas públicas efetivas. Aliás, esta é uma das críticas apontadas pelo filme *Paulina* ao problematizar a ausência do estado nestes territórios distantes dos grandes centros administrativos de cada país.

Diante da discussão teórica anterior e instigada pela proposta de elaborar uma síntese dos filmes a partir do quadro fotográfico, pergunto: Quais elementos do texto fílmico que evidenciam – a partir do quadro fotográfico – a relação cinema, território e o corpo na perspectiva das fronteiras territoriais e de gênero numa dimensão de projeto de cinema transnacional?

2 Análise que será aprofundada na segunda parte deste texto a partir do quadro fotográfico.

As duas obras ficcionais, em sua diegese e nas especificidades da linguagem, nos permitem fazer o exercício de análise filmica que tenha como base as discussões e concepção do *Plano Ponto-de-vista*³, de Edward Branigan (1984), bem como colocam em prática diferentes formas de se pensar as análises dos filmes pela perspectiva da relação entre contexto de produção e análise dos elementos imagéticos. Os autores Vanoye e Goliot-Léte (1994), em sua obra *Ensaio sobre a Análise Filmica*, já nos apontam que o primeiro contato com o filme – mesmo como espectadores –, nos coloca em uma atitude “analisante” apontando “profusão de impressões, de emoções, e até de intuições” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 13). Mas como analistas, não é possível apenas nos fixarmos a estas primeiras impressões, se não que “analisar um filme ou um fragmento é [...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 14).

Parto, assim, do quadro fotográfico como material fundante para uma análise mais acurada que vá além das primeiras impressões, no tocante ao enquadramento e a luz como elementos estilísticos primordiais, e considerando nos filmes o choque entre estes corpos masculinos e femininos nas impressões de uma cultura que é influenciada por um contexto territorial. Marcel Martin, em sua obra *A Linguagem Cinematográfica*, aponta que os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística” (MARTIN, 2005, p. 44). Também a iluminação é um elemento material que participa da criação da imagem. Para ele, “a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para um filme, e, para todos os efeitos, é preferível uma iluminação artificial, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente” (MARTIN, 2011, p. 62).

Paulina (2015) e *Guarani* (2015) são duas obras que estão no bojo das produções contemporâneas que tentam extrapolar as fronteiras territoriais concretas e as possibilidades econômicas, a fim de viabilizar filmes nas zonas mais periféricas do nosso continente. Nesses territórios, as narrativas evidenciam aspectos culturais que acentuam as tensões entre os corpos dos personagens (masculinos e femininos) e que acarretam diferentes perspectivas sobre questões de gênero: enfrentamentos geracionais, a manutenção de costumes por meio da determinação histórica dos papéis do homem e da mulher etc. Retomando Pesavento (2002),

Sabemos que fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são, sobretudo, simbólicas. São marcos sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produtos dessa capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais, por meio da qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e os próprios tempos (PESAVENTO, 2002, p. 35).

3 A estruturação dos pontos de vista no cinema para Branigan se articula em torno de cinco possibilidades: percepção, atitude, lógica de leitura, identificação e linguagem. Cada um desses itens tem um correspondente direto, que são, respectivamente, as sensações óticas, a política, a ideologia, a psicanálise e a linguística. A primeira categoria (percepção) está relacionada aos planos e aos enquadramentos que ajudam a organizar o espaço e o tempo filmico. Todas as outras explicitam ou desenvolvem, de certo modo, a atitude mental. Para a análise que proponho, fundamentalmente discorrerei sobre a percepção a partir da organização do texto filmico em sua materialidade de enquadramentos e planos (BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema*. New York: Mouton, 1984).

Os filmes destacam violências físicas e simbólicas expressas pelo machismo e por uma cultura patriarcal, mas também evidenciam as especificidades de uma determinada territorialidade, seus costumes e práticas, e a relação destes corpos femininos e masculinos que se deslocam pelos territórios. E é neste sentido que me cabe despedaçar e descosturar os elementos expressivos da imagem, buscando no quadro fotográfico as pistas para estas tensões que são representadas nos corpos dos nossos personagens.

2. De um olhar de menina à autoridade de um avô: um *road movie* e várias fronteiras

A obra *Guarani* (2015), dirigida por Luis Zorraquin, é um filme paraguaio coproduzido com a Argentina, tendo apoio de órgãos de fomento dos dois países. Trata-se de uma obra contemporânea finalizada em 2015 e que é fruto de várias políticas e iniciativas que têm aproximado as produções dos países latino-americanos, tanto pelo viés do aporte financeiro diante das coproduções, quanto pelas histórias que se cruzam nas fronteiras, por paisagens transnacionais comuns. O filme, dentro na proposta de *puesta en escena*, lança um olhar sobre a questão da língua guarani no Paraguai e como as manifestações desta cultura vão se transformando durante o percurso dos personagens entre os países vizinhos do Paraguai e da Argentina.

Guarani conta a história de um avô e sua neta que vivem na mesma casa; no entanto, pouco se conhecem diante da diferença geracional e de gênero. Don Atilio sempre quis ter um neto homem para lhe ajudar com seu trabalho no rio Paraná (o rio que faz fronteira entre Paraguai e Argentina), mas somente meninas nasceram no seu rancho⁴. Enquanto isso, a neta Iara todos os dias espera notícias da mãe que mora em Buenos Aires e no período inverso da escola ajuda o avô nos serviços do barco. No entanto, Don Atilio não aceita tranquilamente a presença da neta nos serviços na beira do rio, justamente por se tratar de uma mulher, e em muitos momentos tenta interferir na forma com a menina se veste no trabalho para que não acentue sua feminilidade. A neta, no entanto, gostaria de ter o reconhecimento do avô nas tarefas, argumentando que também podem ser feitas por uma mulher. Don Atilio, ao descobrir que a mãe de Iara está grávida e terá um filho menino, ele decide viajar para Buenos Aires com intuito de buscar o neto.

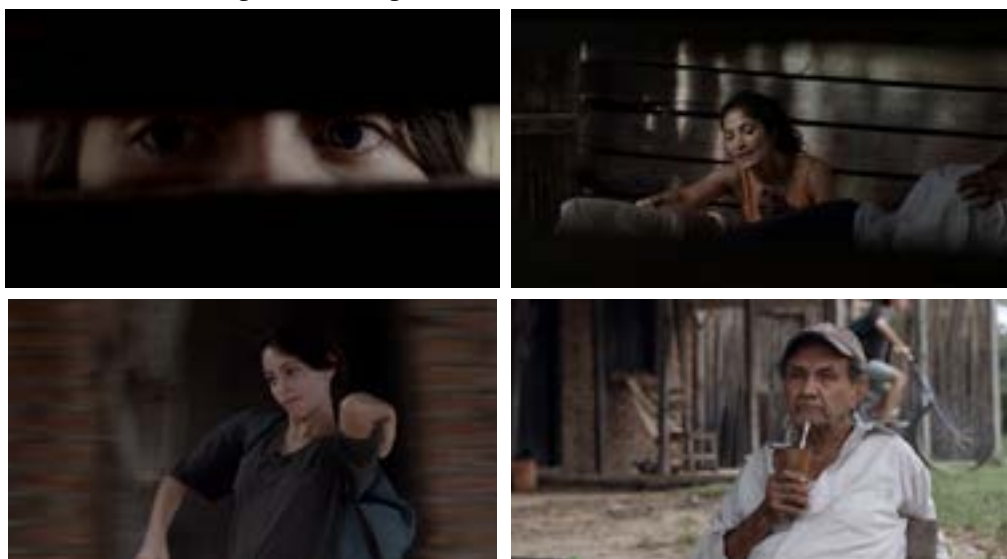
Guarani, uma obra em formato *road movie*, entre o território paraguaio e argentino traz à tona em seu texto fílmico diversos temas que perpassam os conceitos de fronteira. As *fronteiras territoriais* que nos parecem invisíveis, visto que em nenhum momento eles cruzam qualquer espaço territorial que demarque a presença do estado (um posto policial, por exemplo), mas que são expressas em diversas situações por meio das diferenças culturais; os aspectos linguísticos no percurso; os diferentes tipos de mate; o cruzamento por uma festa católica no rio que evidencia a presença de pessoas do Paraguai e da Argentina, e, especialmente, na inviabilidade financeira quando a moeda paraguaia (guarani) já não serve mais no território argentino. As *fronteiras de gênero* são explicitamente tratadas na relação do avô, que representa o arraigamento de uma cultura essencialmente masculina

4 Adoto a expressão *rancho* ao se referir a casa de madeira do pescador, considerando a expressão mais comum na cultura popular paraguaia.

e também machista, centrada na figura do homem como provedor da casa, e a neta, que questiona estes padrões estabelecidos. Também é posta a *fronteira geracional*, que aparece em costumes, em crenças, ainda na musicalidade escolhida pelo diretor da obra e na percepção e vislumbração sobre a cidade de Buenos Aires quando os dois personagens chegam à capital argentina.

O filme começa com dois planos bastante significativos no que tange à questão de gênero. Vemos o olhar de uma menina entre as frestas de uma casa de madeira (Figura 1); a câmara está fixa, o que ressalta o movimento ansioso do olhar. A imagem não nos antecipa o que a menina está “espiando”, mas o som denuncia uma mulher gritando e várias mulheres conversando. No segundo plano, a câmara assume o lugar do “olhar” e revela a cena que a personagem está vendo: se trata de um parto (Figura 1). Neste momento, a câmara subjetiva está em movimento tentando reproduzir a perspectiva dos olhos da menina. No quarto revelado pela câmara, estão três mulheres: a avó, a mãe e a neta que está grávida. Três gerações de mulheres que possivelmente tiveram este mesmo “ritual” do parto naquele velho rancho paraguaio. Repetidas vezes os planos se mesclam entre o olhar da menina espiando a cena e o que ela vê, até o momento que a menina é advertida por uma das mulheres para deixar de espiar. Iara sai correndo para fora da pequena casa de madeira em direção a sua bicicleta (Figura 1). Acompanhamos seu deslocamento por um movimento panorâmico da câmara. O seguinte plano, que finaliza a cena antes do nome do filme, também é filmado a partir de uma panorâmica que acompanha Iara na bicicleta até chegar à presença de um senhor, em primeiro plano⁵, sentado em uma cadeira na frente da casa tomando tererê⁶ (Figura 1). A cena que começa com o olhar ansioso de uma menina se fecha no plano fixo de um homem mais velho sentado em frente à casa representando a autoridade daquele lugar.

Figura 1 - Fotogramas extraídos do filme *Guarani*



Fonte: Zorraquín (2015).

5 Neste momento, ao deixar o homem em primeiro plano, a menina ao fundo fica com a imagem desfocada e acobertada pelo corpo do avô.

6 Tererê é o mate típico paraguaio, normalmente servido com água fria ou com suco.

Percebemos que é por meio da especificidade da construção do texto fílmico e da expressão da linguagem cinematográfica desde a primeira cena, anterior ainda ao título do filme, que podemos identificar as tensões nas relações e nas posições ocupadas pelos dois personagens principais da história: a neta que, com sua atitude de “espionar”, já se confronta com a realidade posta como “natural” para uma mulher, no interior daquele rancho, e a substituição do seu olhar pela figura masculina e de autoridade do avô em frente à casa. Importante considerar que no filme ficará evidente que, enquanto a maioria das mulheres vive dentro da casa, o avô estará mais presente na parte externa, e a neta, que contesta estes padrões, transita entre os dois universos.

Ao recorrer à especificidade da linguagem cinematográfica, me aproprio das escolhas estilísticas: lugar da câmera, movimento de câmera, o desenho de luz natural, especialmente a função dos enquadramentos na composição da imagem. Neste sentido, o plano ponto-de-vista me chama a atenção no início da narrativa quando o diretor segue a lógica da construção clássica do PPV. Edward Branigan, em seu texto *Plano ponto-de-vista* ao definir o PPV menciona que “o PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo” (BRANIGAN, 1984, p. 672, tradução de Eliana Rocha). O plano ponto-de-vista, no entanto, possui vários elementos que nos ajudam na compreensão da posição da câmera e o que ela nos mostra, que são: estabelecimento de um ponto no espaço (ponto), relação com um objeto a partir do olhar do personagem (olhar), continuidade temporal ou simultaneidade (transição). Ainda, a câmera se posiciona no lugar ou próximo do ponto (a partir do ponto), o objeto é revelado (objeto) e, por último, a percepção de um sujeito (personagem). A partir deste esquema se estruturou na história do cinema clássico o PPV, que nem sempre foi construído a partir da presença de todos os elementos ou até mesmo se deu a partir da inversão destes, mas que, em grande medida, direcionou e direciona o olhar do espectador e sua relação com a história.

No decorrer do filme *Guarani*, diferente desta cena inicial, não é comum o uso do PPV a partir desta perspectiva clássica. A câmera é muito mais distante dos personagens, na maioria das vezes os observando desde fora da relação entre ambos. Mas me chama a atenção que já na primeira cena do filme conseguimos identificar os elementos bastante concretos desta estrutura clássica. O ponto no espaço se dá no olhar da menina pela fresta da janela (ponto), que olha para um “objeto”/situação (o parto) que será revelado posteriormente no segundo plano, quando, então, a câmera assume o lugar do olhar da menina coincidindo com a câmera subjetiva. Temos ainda uma transição coerente entre os planos, que garante a continuidade temporal, e identificamos, por fim, a personagem por meio da qual os espectadores são colocados em seu lugar de “espiã” da cena interna do rancho. O jogo estabelecido entre os planos desta cena e o que eles vão nos revelando deixa claro, desde o início, as tensões centrais do filme: o papel da mulher e a relação com a maternidade e a figura masculina que observa, vigia e autoriza as ações naquele casa de campo à beira do rio. Os movimentos de câmera empreendidos nesta cena também corroboram para o deslocamento do olhar dos espectadores no reconhecimento dos personagens principais: neta e avô.

O enquadramento desta sequência de planos inicia-se com o quadro fechado no olhar da menina, um olhar curioso que entre as frestas vê a condição das outras mulheres da casa. No entanto, termina com o plano médio do avô em frente à casa, que nos mostra a “tranquilidade” do homem sentado no lado de fora do rancho de madeira. A luz

empreendida pela direção de fotografia não usa de grandes recursos técnicos, se não que é feito um importante controle da luz natural e de como esta luz interfere no espaço e nestes corpos. Vemos isso nos primeiros planos, no rosto da menina espiando, quando parte do rosto está iluminado com a luz de fora e quando, também, a luz entra em vários feixes no quarto onde está acontecendo o parto. A luz invade aos poucos os ambientes e marca os corpos daquelas mulheres e o rosto da personagem Iara.

Durante o percurso de Atilio e Iara até a cidade de Buenos Aires, acontecem muitos incidentes que aproximam neta e avô e lhes permitem travar diálogos que colocam as questões das fronteiras territoriais e de gênero como centro da narrativa. Um dos diálogos marcantes do filme acontece quando avô e neta chegam a uma cidade argentina, ainda na fronteira com Paraguai, e está acontecendo uma festa popular que une pessoas dos dois países. Ali, o avô e neta são roubados por um homem uruguaio e seu filho, que estão de passagem. Ao ficar sem o barco que permitia o seu deslocamento pelo rio, eles têm que buscar novas formas de seguir viagem, o que faz mudar a relação e percepção sobre a paisagem. Desconsolados, Atilio e Iara sentam em frente ao rio e conversam. Durante toda cena o plano é único e fixo, os dois personagens estão centralizados na imagem e ao fundo vemos o movimento de uma praça onde há vendedores ambulantes (Figura 2):

— Donde fuiste? (Don Atilio)

— Al baño. Las niñas no podemos hacer en cualquier lugar. (Iara)

— Abuelo, estamos en Argentina ya? El río sigue siendo el mismo. Y la tierra es colorada como en Paraguay. Y por qué hablan en nuestro idioma? (Iara)

— Todo esto era territorio guarani hace mucho tiempo. (Don Atilio)

— El Paraguay era más grande? (Iara)

— Todo eso era una solo tierra. Despúes se partió en países y ahí nos jodimos todos. (Don Atilio)

Figura 2 - Fotograma de Atilio e Iara; Iara no rio.



Fonte: Zorraquín (2015)

Este diálogo é atravessado por questões que apontam a percepção sobre as especificidades de um território de fronteira e também as questões de gênero na provocação da neta ao dizer ao avô que as meninas precisam de lugar mais específico para ir ao banheiro. O território é ainda mais explícito no diálogo. Para eles, a fronteira ali é praticamente imperceptível, no entanto, muito bem demarcada na memória histórica de Atilio, e também na sua decisão de não falar outro idioma que não o guarani.

A rigidez da câmera fixa em grande parte do filme é uma marca da obra. Os enquadramentos variam entre planos gerais sempre mostrando os dois personagens e sua relação com as diferentes paisagens, planos médios (como nos fotogramas acima) que em diferentes momentos de diálogos coloca avô e neta lado a lado. E ainda, os primeiros planos, onde normalmente se destaca o olhar dos personagens para alguma situação/objeto, não se tratando, no entanto, de câmera subjetiva ou PPV, se não que está ao lado ou atrás deles destacando a silhueta e sua presença no quadro (fotograma 6). O quadro fotográfico do filme mostra diversas vezes a questão do desfoque e da relação com a pouca profundidade de campo.

As evidências das questões territoriais, das tensões expressas por estes corpos em outro território que não o do Paraguai são muito mais marcadas nas situações em que neta e avô se deslocam de trem e de carona até Buenos Aires. É um longo trajeto onde eles têm que trabalhar para conseguir pesos argentinos. Da mesma forma ao estar na Argentina, o avô passa mal e a neta o leva para um ambulatório em uma pequena cidade que está no caminho. Ali Atilio deliberadamente ‘finge’ não entender o espanhol, aliás, essa é uma forma de manifestação de resistência à sua cultura paraguaia em grande parte do trajeto. Dá-se a entender que o avô compreende o idioma espanhol, mas que insiste em somente se manifestar em guarani (uma obrigação da casa deles no Paraguai). Essas tensões culturais se manifestam na expressão da perspectiva geracional: o avô, que resiste a uma negociação com a cultura diferente da Argentina, e a neta, que consegue transitar tranquilamente por estes dois territórios *hermanados*.

Importante destacar mais alguns elementos das questões relacionadas ao gênero. Na noite em que o avô e a neta encontraram o homem uruguaio que os enganou, Iara tem um momento de conversa mais íntima com o filho do uruguaio. O avô, incomodado, chama os dois adolescentes e lhes conta, em guarani, a história do “bixo da noite”, que ao encontrar uma jovem que não se “comporta”, a engravida. Impressionados, os adolescentes vão dormir. Essa história retorna ao diálogo do avô e da neta quando os dois estão quase chegando a Buenos Aires. Em algum momento, Iara questiona Atilio sobre o papel dos homens. Don Atilio argumenta que sem os homens as mulheres não conseguiriam ter nascido e/ou procriado. Iara, então, lembra o avô que as mulheres não precisam dos homens para engravidar, visto que elas teriam o “bixo da noite”. Os dois riem, em cumplicidade, e por um momento o filme nos dá a entender que muitas das fronteiras marcadas nos corpos e nas relações dos dois são desconstruídas e sobressai uma dimensão afetiva que não existia anteriormente.

3. A terra colorada que marca a tela e os corpos: Misiones na tela

O filme *Paulina*⁷, de Santiago Mitre, foi gravado em Misiones, na fronteira entre Argentina e Paraguai, na cidade de Posadas. Trata-se de uma coprodução entre Argentina, Paraguai e Espanha e teve um expressivo percurso em festivais internacionais, sendo premiado na Semana da Crítica do Festival de Cannes, em 2015, onde recebeu o Grande Prêmio, dado

7 O nome original do filme é *Patota*, o que me parece muito mais adequado para entender a complexidade do tema abordado: o estupro coletivo. Ou seja, que *Patota* é reconhecida como uma expressão para tratar do estupro coletivo realizado por ‘guangues’. Importante dizer, ainda, que o filme é baseado na produção clássica argentina de 1960 dirigido por Daniel Tinagre, realizada em Buenos Aires, onde uma professora da elite portenha, contra vontade do pai, decide dar aulas no subúrbio da capital e também é estuprada.

ao melhor filme, e o prêmio da Federação Internacional de Críticos (Fipresci). O filme que se transforma, segundo críticos, em suspense sociológico, questiona o papel do estado e sua ausência em regiões de fronteira no noroeste do país. Ao mesmo tempo, a narrativa revela um espaço multicultural, no qual as instituições não funcionam, e onde o machismo é ainda mais acentuado.

A *puesta en escena* se centra na personagem principal Paulina, uma jovem que larga sua promissora carreira de advogada em Buenos Aires para ser professora rural em Misiones, dando aulas de política e direitos humanos na fronteira, numa região periférica da cidade de Posadas. Neste percurso de retorno da escola, ela é estuprada por jovens da região que a confundem com outra mulher. Alguns destes jovens são seus estudantes. Paulina, mesmo diante da condição de vítima violada, decide não condenar os estupradores e rejeita ajuda das instituições policiais, jurídicas e médicas da cidade, pois entende que a explicação para tal crime é cultural e social. Sua decisão conduz o conflito de Paulina com seu pai, um importante juiz de Posadas.

O conflito entre pai e filha, mais uma vez sinalizado por questões de gênero e também geracional, já aparece, no entanto, na primeira sequência do filme. Diferente da obra *Guarani*, no qual começamos com o Plano Ponto-de-vista bem estruturado a partir da narrativa clássica, aqui, o diretor decide iniciar sua obra com um plano-sequência, em que a câmera na mão acompanha o diálogo tenso entre pai e filha. A câmera acompanha, se aproxima, contorna e demarca a presença dos dois personagens em cena, ora privilegiando e centralizando Paulina, ora se aproximando do pai. A câmera nunca é posta no lugar (ponto no espaço) do olhar dos personagens, mas ao se deslocar junto ao movimento dos corpos de pai e filha, sempre trata de se posicionar frente ao que está conduzindo a argumentação do diálogo (ver sequência de fotogramas da Figura 3). Os dois discutem a decisão de Paulina de voltar para a cidade de Posadas.

Figura 3 - Sequência de fotogramas iniciais do filme *Paulina*



Fonte: Mitre (2015).

O plano-sequência inicial do filme *Paulina* oferece uma ampla possibilidade de análise quanto às tensões e papéis desempenhados pelos dois personagens na relação em todo texto fílmico. A câmera, que se desloca e “dança” pelo espaço com as personagens, possivelmente passou por um processo de ensaio e marcação dos movimentos dos atores, visto que existe um trabalho minucioso de enquadramento que perpassa pelo plano médio destacando as duas personagens e, quando necessário, isolando-as e centralizando-as no quadro. Ao mesmo tempo, em outros momentos, organiza a referência de um ou outro. O deslocamento dos atores não foi alheio à distribuição da luz que está no ambiente. Desde o abajur no canto do cenário à luz das janelas, são fundamentais para moldar os corpos, especialmente as contraluzes em Paulina, que, por estar com um figurino mais escuro, sempre se destaca em relação à forma da janela que a emoldura. Neste sentido, o contraste entre os corpos de pai e filha é reforçado pela cor do figurino em diálogo permanente com o encontro dos principais pontos de luz que fazem o papel de contraluz. Este plano-sequência tem oito minutos de duração e revela uma dramaticidade à tensão dos dois personagens: a ação ininterrupta da câmera, associada à variedade de enquadramentos, acentua as posturas irreconciliáveis de ambos. Retomando Martin (2005),

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano (MARTIN, 2005, p. 47).

Na *puesta en cuadro* de Santiago Mitre vemos, sentimos e reconhecemos a fronteira entre Argentina e Paraguai, nas cidades de Posadas (ARG) e Encarnación (PRY), através da relação estabelecida pela personagem principal Paulina com a região que decidiu retornar. A câmera segue na mão, em movimento, em muitos planos sequências acompanhando Paulina pelo carnaval típico de Encarnación no Paraguai, em imagens documentais da festa (fotograma 1, a seguir), pelos caminhos de terra colorada – uma marca característica da região de Misiones – (fotograma 2, a seguir), do olhar de Paulina lançado sobre a ponte internacional que liga os dois países (fotograma 3, a seguir). E ainda vemos muito das características da região da fronteira nas casas dos bairros misioneiros, onde encontramos várias famílias também de paraguaios(as) (fotograma 4, a seguir). Sem deixar de mencionar o local de trabalho de um dos estupradores de Paulina, que se trata de uma madeireira muito comum na região fronteira da província de Misiones.

Figura 4 – Fotograma 1, 2, 3 e 4 do filme *Paulina*

Fonte: Mitre (2015)

Além do apontado pelas marcas culturais deixadas no quadro que corresponde, é possível ainda reconhecer um território de fronteira por meio da mescla linguística. Quando Paulina começa a dar aula na escola rural, os estudantes falam majoritariamente em guarani para não serem entendidos pela professora e demarcam também um espaço de poder dentro daquela sala. O guarani aparecerá em vários momentos do filme: na conversa entre os jovens estupradores, maioria deles de origem paraguaia; no diálogo de uma das professoras com a família etc.

Importante dizer que o filme contou com a atuação de atores já renomados como Dolores Fonzi⁸ e Oscar Martínez, mas também com atores não profissionais da região da fronteira, especialmente, o grupo de meninos “la patota”, que estuprou a professora, são papéis vividos por jovens das redondezas da fronteira, o que dependeu de um trabalho intenso da produtora de elenco Martina Mitre e do produtor local Santiago Carabante. A obra filmada em Misiones tem no centro do seu debate um questionamento à lei, à presença do estado, à concepção de justiça e direitos humanos, mas aponta para dados importantes da ausência de políticas públicas em zonas periféricas nos limites entre Paraguai e Argentina, ou seja, se expressam claramente no filme as dimensões territoriais específicas da zona de fronteira: a terra colorada que marca o corpo abusado de Paulina e que é evidenciado nos percursos dos(as) personagens pelo território; a expressão das especificidades das línguas que transitam por este espaço geográfico e cultural e as formas de resistência e de acionamento de determinado poder quando um grupo se expressa com a língua guarani; e por fim, como se exacerbam as expressões de uma sociedade machista e de controle sobre os corpos das mulheres. O filme não só escancara a relação de estupro de Paulina, mas também aponta para este machismo que se coloca em outras mulheres personagens do filme.

Paulina não é um filme fácil de ser digerido pelo público, por nos apresentar diversos incômodos diante dos princípios de justiça e injustiça, por escancorar a fragilidade da

8 A atriz atuou em filmes como *O Fundo do Mar*, *Plata Quemada* e *Esperando o Messias*.

presença do estado e da educação e por, também, apontar as dimensões culturais e sociais como possível “justificativa” para um ato de violência extremo, como o estupro. Por fim, é preciso considerar que, ao mesmo tempo em que o filme reforça o estereótipo de estigmas de uma região de fronteira, também é sensível às questões que norteiam o desamparo do estado nestes territórios.

Conclusão

Entendo que as duas obras têm diferentes tratamentos das fronteiras territoriais e de gênero, porém trazem à tona questões fundamentais para apresentar/representar especificidades de uma determinada territorialidade e as manifestações de sua cultura, sem deixar de apontar para os enfrentamentos ligados às questões de gênero e geracionais, evidenciados nos corpos dos homens (pai e avô) e das mulheres (filha e neta). Essas diferenças da materialização da fronteira nos dois filmes são apontadas pela roteirização, mas especialmente pela forma de abordagem na fotografia. Se, por um lado, *Guarani* é um *road movie* com uma câmera mais fixa e que de longe observa o deslocamento dos personagens, estabelecendo também distanciamentos dos corpos da neta e do avô, no filme *Paulina* temos uma câmera em constante movimento nos planos-sequência, se aproximando mais dos conflitos e dos próprios corpos dos personagens principais.

Estes corpos masculinos e femininos nos filmes estão condicionados a determinados padrões culturais que entram em choque com o rompimento ocasionado pelas mulheres protagonistas, ao mesmo tempo em que se reafirmam em processos de resistência do pai e avô. Entendo que estes corpos são tensionados por especificidades das condições culturais dos territórios e, por meio da linguagem expressa na fotografia, me permitem propor leituras que me aproximam e me afastam destes universos particulares e íntimos de cada história. São obras abertas e generosas no sentido de oferecer, ao espectador e ao analista, diversas possibilidades de adentrar nos conceitos de fronteira territorial, cultural e gênero, alinhavando a perspectiva de filmes transnacionais que saem da possível ‘zona de conforto’ do cinema com perspectiva nacional. Neste sentido, se expressa também, nestas telas-fronteiras, um esforço de realização e produção que ultrapassa as fronteiras dos territórios e de um novo projeto de cinema transnacional.

Referências

- ÁLVAREZ, Iván Villarrea. Mudar de Perspectiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo. In: *Aniki - Revista Portuguesa de Imagem em Movimento*, v. 3, n. 1 (2016): 101-120 | ISSN 2183-1750doi:10.14591/aniki.v3n1.212.
- ANDREW, Dudley. Além e abaixo do mapa do cinema mundial. In: Stephanie Dennison (org.). *Word Cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas-SP: Papirus, 2013.
- BECKER, Bertha K. O uso político do território: questões a partir de uma visão do Terceiro Mundo. In: BECKER, B. K.; COSTA, R.; SILVEIRA, C. *Abordagens políticas da espacialidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1983.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRANIGAN, Edward. Point of View in the cinema: a Theory of Narration and subjectivity in classical Films. Tradução de Eliana Rocha. Nova York: Mouton, 1984. p. 672-691.
- COLLOT, Michel. *Pensamento e paisagem*. In: Poética e Filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- LOPES, Denilson. “Paisagens transculturais”. In: *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- MACHADO, Lia Osório. Limites, fronteiras, redes. In: STROHAECKER, Tânia Marques *et al.* (Orgs). *Fronteiras e espaço global*. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 1998.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
- ORTEGA, Vicente Rodríguez. *La ciudad global en el cine contemporáneo*. Una perspectiva transnacional. Santander – Cantabria: Contracampo, 2012.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: Martins, Maria Helena (Org). *Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- SHAW, Deborah. Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema. In *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, ed Stephanie DennisonWoodbridge: Tamesis, 2013. p. 47-66.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

Filmografia

GUARANI. Direção Luis Zorraquín. Produzido por Pelicano Cine, Puatarará Films, Salta Una Rana, Z+F Cine INCAA – Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino. Asunción, Paraguai; Corrientes e Entre Ríos, Argentina, 2015. COR, 85min, Estéreo.

PAULINA. Direção Santiago Mitre. Produzido por La Unión de los Ríos, Lita Stantic Producciones, Televisión Federal (Telefe), VideoFilmes, Storylab, Argentina Cine (co-produção), Borsalino Productions, Full House, Maneki Films. Misiones, Argentina, 2015. COR, 103min, Estéreo.

10 - AS PAISAGENS SONHADAS EM LISANDRO ALONSO

Angela Prysthon



“Tú, sin embargo, has errado de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño.” Jorge Luis Borges

“Il n’y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse...” Blaise Cendrars

Jauja é o nome de uma província e sua capital no centro do Peru, numa região de minas e vales abundantes, lugar que na época dos incas se chamava Hatun Xauxa. Jauja também aludia a uma terra imaginária, o país de Jauja, que correspondia e evocava o país de Coca-nha dos relatos medievais europeus nos países de língua espanhola. Aquele lugar mítico de abundância onde não é preciso trabalhar para sobreviver. Aparece também na tradição popular flamenga e foi representado por Pieter Brueghel no quadro *Luilekkerland* (1567), que apresenta três personagens de classes sociais distintas, vencidos pela obesidade, pela embriaguez, pelo ócio e pela gula, que reinam nesse país de constante saciedade, nesse universo de fartura e indolência.

Essas imagens de lugares míticos permeiam a história mundial, sobretudo se pensarmos na constituição dos espaços coloniais, da expansão da Europa. Assim, a fabulação cartográfica e topológica constitui um elemento fundante do discurso sobre a América, e mais especialmente sobre a América Latina, através dos seus navegantes e cronistas. Jardins, ilhas, montanhas mágicas, eldorados de promessas e reservas de imaginação.

Nessa moldura, a Patagônia é um lugar propício para a disseminação de informes contraditórios e de sonhos, um destino ideal para viajantes inquietos, para exploradores e para expedições científicas (mas que também engendram mitologias e assombros), enfim, para praticantes das “imaginações geográficas”. A Patagônia como evocação do fim do mundo, produto do “mal estar metafísico” provocado pela descoberta do Novo Mundo pelos europeus (GREGORY, 1994, p. 30). Território que remonta às nossas curiosidades infantis, como o pedaço de “brontossauro” do tio de Bruce Chatwin (1988) – que o levou a empreender sua viagem pela região em 1976 e se tornar escritor com *Na Patagônia*. Viagem que o levou a afirmar: “o real sempre foi mais fantástico que o fantástico” (CHATWIN, 1996, p. 9). A Patagônia igualmente como uma fonte meio obscura ou inusitada de fascínio por ser muito remota ou pouco espetacular:

O deserto da Patagônia não é feito de areia ou pedregulhos, mas de moitas rasteiras com folhas cinzas, que exalam um cheiro amargo quando esmagadas. Ao contrário dos desertos da Arábia, não acarretou nenhum excesso dramático do espírito (CHATWIN, 1988, p. 24).

Ou a Patagônia como conjuro do embate constante entre realidade e capricho:

Era una especie de juego que consistía en contrastar lo que iba leyendo con lo que yo pensaba acerca del Sur. En muchos puntos coincidíamos: en la Patagonia como tierra intimidatoria, aislada, poblada por monstruos y, sin embargo, irresistible (CRISTOFF, 2005, p. 10).

Jauja (2014), do diretor argentino Lisandro Alonso, é também um produto dessas narrativas patagônicas (mesmo que indireta e veladamente) e parte da promessa de abundância e felicidade do país de Cocanha ou qualquer uma dessas terras do nunca (Utopia, Atlântida, Ofir ou Césares, entre muitas outras), como é possível depreender desde o *title card* que abre o filme. O mesmo *title card*, contudo, já revela os perigos da tal promessa: “a única coisa que se sabe com certeza é que todos aqueles que tentaram encontrar esse paraíso terrestre se perderam no caminho”. O filme, mais do que elaborar sobre as características desse lugar imaginário ou sobre as ambições de plenitude que levaram os personagens a procurá-lo, apresenta o percurso por *Jauja* como um labirinto de sonhos que se bifurcam.

Espíritos no mundo material

Alonso dirigiu quatro longas metragens antes de *Jauja* e é possível estabelecer vários paralelos e muitas distinções entre esses filmes e este último, feito após um intervalo de sete anos. *La Libertad*, seu primeiro longa, lançado em 2001, pode ser considerado uma espécie de marco inicial (e radical) do que se convencionou chamar de “minimalismo expressivo” no cinema argentino do século XXI (AGUILAR, 2006; PRYSTHON, 2012). O filme tem pouco mais de uma hora e nele Alonso filma Misael Saavedra, um lenhador da província de La Pampa, no seu cotidiano: Misael come algo parecido a um tatu, corta lenha, defeca, lava as mãos, caminha pelo bosque, leva a madeira para vender, vai numa venda, várias dessas atividades se repetem ao longo do filme, para voltar a comer algo parecido com um tatu no seu final. Quase não há diálogos e os que estão ali servem para pontuar o mínimo contato que Misael tem com outros seres humanos (alguém no telefone, os donos da venda, os compradores da madeira). O que mais surpreendeu e admirou os críticos e estudiosos foi justamente a ausência de uma intencionalidade etnográfica ou de um engajamento documental que justificasse a também ausência de um *plot*. Aguilar chamou essa estrutura lacunar de “poética da indeterminação” (AGUILAR, 2006, p. 68), emblematicamente sintetizada pelo título do filme, que provoca e desestabiliza a simplicidade absoluta do que é visto.

A indeterminação de *La Libertad* (2001) anula quaisquer paralelos com os documentários mais tradicionais, nos quais é quase imperativo apagar as ambiguidades, delinear as datas e demarcar os territórios. Apenas nesse último quesito, o filme de estreia de Alonso tem alguma consistência. Está razoavelmente claro que se trata de La Pampa, e está evidente também que o diretor, além de seguir de modo visceral o seu personagem, está empenhado em apresentar a paisagem como um enquadramento que organiza e modela suas formas de compreender, processar e sentir o espaço – ainda que não seja no sentido cartográfico. Pois, se as paisagens fílmicas, mesmo naqueles filmes mais marcados por um projeto narrativo, terminam por vezes a ocupar uma centralidade inesperada, em *La Libertad*, como aponta Kracauer com relação às “pequenas unidades” de existência material contingente

(rostos, espaços, detalhes) capturadas pela imagem fílmica, tais unidades – em particular as sendas nas quais se embrenha Misael – “abrem uma dimensão muito mais ampla do que aquela dos enredos que elas sustentam” (KRACAUER, 1997, p. 303).

Alonso instituiu em *La Libertad* um estilo de mostrar através de pequenos movimentos e ações de um personagem solitário suas maneiras de estar no mundo, de interagir com a paisagem, sem objetificar, sem folclorizar nem o sujeito, nem os espaços. Em *Los Muertos* (2004), deu continuidade a esse estilo, acompanhando as andanças de Argentino Vargas. Assim como aconteceu com Misael no primeiro filme, os gestos e atos mais prosaicos do personagem e o seu entorno são acompanhados através de longos planos sequência. Contudo, nesse filme há um argumento ficcional que propõe o personagem (que tem o mesmo nome do ator – que não é profissional, mas não está atuando como ele mesmo – é importante frisar): Alonso afirmou ter se inspirado em Dostoiévski e Horacio Quiroga (BETTENDORF, 2007, p. 128) para elaborar o roteiro que mostra Argentino saindo da prisão e atravessando as florestas úmidas de Corrientes para reencontrar-se com a sua filha. Esse argumento ficcional, entretanto, não significa que vamos nos deparar com explicações ou ações predeterminadas. O cinema de Alonso não é o da narrativa, mas aquele de uma realidade material muito concreta.

No caso de *Los Muertos*, assim como em *La Libertad*, mas talvez de maneira mais intensa, o acesso a essa realidade material se dá na conjunção entre o corpo de Argentino e os espaços nos quais ele se desloca. Pois se, com Misael, a repetição dos seus gestos e do seu trabalho formava a base da sua estrutura, com Argentino o cerne está nos seus deslocamentos. *Los Muertos* é quase um *road movie* (ou um filme de viagem, pois nem sempre são estradas, mas também rios, sendas fechadas). Dizendo melhor, nos filmes de Alonso há uma enorme economia, nada de superfluidades, nada de excessos, assim esse é um relato bruto de viagem, seco, com poucos cortes, sem música nem sons extradiagéticos.

É, portanto, a paisagem e o movimento da figura de Argentino que vão configurando a realidade material de *Los Muertos*. Desde os primórdios do cinema muitos cineastas buscam deliberadamente adensar o papel da paisagem no cinema para além de sua função decorativa ou contextual. Para estes, a paisagem cinematográfica se revelaria como uma instância de crítica do espaço (KEILLER, 2013, p. 147), ou, mais ainda, como um método de filmar, como um elemento primordial de encenação. Pode-se pensar também nessa identificação com a paisagem como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem definida também como elemento de uma geografia emotiva. Ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, Giuliana Bruno se refere a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção fílmica foi um “tomar pé” do espaço. O pitoresco contribuiu com uma visão tátil desse cenário e para o imaginário cartográfico [...] O que emergiu no pitoresco não foi uma estética da distância; ao contrário aprendemos a sentir pela visão (BRUNO, 2007, p. 202).

Mas enquanto a visão tátil referida por Bruno se constitui nesse momento numa relação com o pitoresco (e que encontra no cinema clássico sua expressão fílmica mais monumental e no cinema moderno sua encarnação mais crítica, mais subversiva), em Alonso esta parece estar desprovida de emoção no seu sentido mais comum, ou pelo menos é apresentada de modo desafetado e pouco afeita à monumentalização ou ao exotismo. Não

é a paisagem derivada de uma missão artística e científica nas colônias daquelas que buscam registrar um território inédito e mostrá-lo ao mundo, nem o das *vedute* italianas das viagens de Goethe, tampouco a paisagem em crise como colocada por alguns nomes importantes do cinema moderno, como Tarkovsky, Antonioni ou Wenders.

Talvez esses primeiros filmes de Alonso tenham uma vaga afinidade com as tensões entre figura humana e ambiente, colocadas por Werner Herzog, sobretudo nos filmes de ficção que realizou na América do Sul (*Aguirre, Fitzcarraldo* e *Cobra Verde*), nos quais menos se racionaliza sobre a paisagem do que se é afetado por ela. Só que, à diferença de Herzog, a transformação pela paisagem não se dá de modo dramático. Ela apenas se dá.

A desafetação deliberada (que foi paradoxalmente se constituindo na obra de Alonso como uma afetação) alcançou seu ápice no terceiro longa-metragem de sua carreira, *Fantasma* (2006). Nele, o diretor coloca Misael e Argentino, os dois protagonistas dos filmes anteriores, no Complexo Teatral San Martín, no centro de Buenos Aires. *Fantasma* retira os dois da paisagem, dos seus territórios habituais, do exterior, para inseri-los numa espécie de labirinto de salas escuras, escadarias, banheiros, elevadores e corredores. Quase não há planos externos, a não ser por uma cena no terraço de trás do Complexo e a Avenida Corrientes, que aparece através do vidro da entrada principal, com seus pedestres, automóveis e ônibus. Além de Misael e Argentino, dos vultos do lado de fora do San Martín e outros que aparecem rapidamente entrando no Complexo, há apenas três outras pessoas creditadas como atores, aparentemente atuando como empregados do cinema.

Ainda que sem as paisagens do mundo natural e sem mostrar interações de qualidade tão bruta quanto os dois filmes anteriores, *Fantasma* expõe o mesmo fascínio pela solidão e pela singularidade do encontro entre o corpo humano e o espaço. Encontro este que funciona como uma coreografia de espíritos na concretude desse edifício no centro da cidade. Nesse filme, é a arquitetura moderna e os espaços vazios do San Martín que vão servindo a composições rigorosas e simples, mas plenas de mistério: vidro, concreto, metal e tinta equivalentes aos troncos de madeira, à terra, à lama, à floresta e ao rio de *La Libertad* e de *Los Muertos*. Talvez, ao contrário do que se poderia esperar, a materialidade dessas imagens e das inúmeras camadas presentes no trabalho sonoro reforce o caráter etéreo e transcendente de *Fantasma*, à maneira dos *pillow shots* de Ozu ou do despojamento de Pedro Costa.

Alonso dá seguimento aos seus andarilhos taciturnos com Farrel, protagonista de *Liverpool* (2008), que o leva de volta às paisagens, desta vez aos confins gelados da Terra do Fogo. Farrel é marinheiro num navio cargueiro e desembarca em Ushuaia para visitar sua mãe. Se por um lado *Liverpool* constitui um retorno ao imaginário solitário e errante, ao confronto entre corpo e ambiente, por outro aponta para uma maior interação entre o protagonista e os outros personagens e, conseqüentemente, um adensamento narrativo – ainda que possa parecer uma hipérbole falar em narrativa ou plot nesse filme. Um indício de que *Liverpool* prenuncia a transição que leva a *Jauja* está numa das sequências finais, na qual finalmente é revelada ao espectador a conexão com o título do filme: em cenas anteriores Farrel havia dado a Analia (a jovem que é presumivelmente sua filha, a quem passara anos sem ver) um pequeno objeto. Mais ao final do filme vê-se que esse objeto é um chaveiro com o nome Liverpool moldado em metal, um souvenir de viagem. O chaveiro é uma espécie de conector entre a dimensão sólida da existência de Farrel (sua condição de marinheiro, sua vida de viagens, os lugares por onde foi) e um sinal (ainda que ralo) de

algum afeto (um rastro de sensibilidade, um indulto pela ausência de tanto tempo, uma frágil marca de humanidade) num personagem apático e, geralmente, desagradável.

O artifício, a encenação e a vida secreta dos objetos

Essa “revelação” (um tipo de estratégia absolutamente ausente nos outros filmes de Alonso) parece-nos agregar uma resposta à encruzilhada na qual o seu cinema (e de outros diretores do novo cinema argentino, mais notadamente Lucrecia Martel) se encontrava: diante de um suposto esgotamento do minimalismo expressivo, trata-se agora de encontrar no detalhe mínimo, no pormenor, algo que invoque e reverbere os mundos interiores na imensidão da paisagem, na concretude do espaço, na abertura dos exteriores. Então, *Liverpool* é simultaneamente uma repetição e um corte. Repete a estrutura da deriva solitária em lugares inóspitos, na mesma medida em que abre caminho para um modelo mais usual de relato (evidentemente isso não significa que se assemelha aos padrões do cinema *mains-tream*, nem mesmo que tenha um ritmo mais “ágil” que as outras obras de Alonso), sugere algumas conexões mais indiretas e associações menos naturais e imediatas que os outros três filmes e povoa mais densamente seus espaços (o que não é muito, considerando-se a vastidão e as condições do cenário escolhido). Por tudo isso é possível ver *Liverpool* como uma obra de transição. Como já foi dito antes, *Jauja* também está composto de continuidades e diferenças em relação à sua obra anterior, podendo indicar uma condição igualmente intermediária, tanto com relação à obra e ao estilo já consolidado do diretor, como com respeito à moldura mais ampla do novo realismo do cinema argentino.

Jauja concerne principalmente à jornada feita pelo capitão dinamarquês Gunnar Dinensen (Viggo Mortensen) por lugares indeterminados, mas que sugerem a Patagônia argentina. Ele está em busca de Ingeborg, sua filha, que fugiu com Corto, um jovem soldado raso do exército argentino.

Narra, sí, la historia del coronel Dinesen, quien pierde a su hija Ingeborg mientras pelea contra “los cabezas de coco” en una guerra muy similar a la Conquista del Desierto. A pesar de que en ningún momento se habla del Desierto como la Patagônia, el hecho de que estén cavando trincheras permite pensar algún vínculo posible con la campaña de Roca de 1882, pero la pregunta persiste, ¿es el desierto en la Argentina? Esa primera parte, filmada increíblemente en Lobería, es lo más divergente en cuanto a la filmografía de Alonso: mucho diálogo, parlamentos más cercanos al teatro, una puesta en escena basada en el uso del plano y contraplano desfasado (KRAPP, 2014b).

Em contraste com os filmes precedentes, *Jauja* apresenta de saída algumas alterações fundamentais na sua natureza extrafílmica: como o fato de ser em parte um filme de época, o que demanda um maior rigor na direção de arte e no figurino, por exemplo. Há também a inescapável presença de uma estrela hollywoodiana como Mortensen, além de vários outros atores profissionais, fazendo de *Jauja* seu filme mais “povoado”. Mortensen também participou como compositor, com a música que toca nos créditos finais. A colaboração do escritor argentino Fabián Casas como roteirista também demonstra esse desvio da narrativa mais nua e básica rumo a um enredo mais elaborado, mais literário. A fotografia foi realizada por Timo Salminen, câmera dos filmes de Aki Kaurismäki. Tudo isto contribui para dar uma natureza mais “profissional” ao filme, em comparação com as suas outras obras.

A enumeração desses elementos extradiegéticos, entretanto, não é apenas um desfile de *trivia*. Ela revela uma asseveração com relação ao cinema como artifício, que foi acen-tuada pela escolha do formato de tela clássico 4:3 – com bordas arredondadas – e cores muito intensas. Se antes Alonso compunha seus filmes pelo despojamento de maneiris-mos, demonstrando, como já foi dito acima, o paradoxo da afetação do desafeto, com *Jauja* esforça-se por ir à direção contrária, sem – o que é intrigante – fugir totalmente ao seu estilo. Quintín percebe que:

Jauja confere um novo significado para o trabalho passado de Alonso, provando que sua poética não está necessariamente ligada ao uso de não atores, performances não-verbais e minimalismo [...] Sugere também um esforço combinado no qual valores literários, performances profissionais e visual de alta qualidade se fundem e ao mesmo tempo modificam a abordagem de Alonso (QUINTÍN, 2014).

Ou seja, a primeira impressão ao depararmos com a profusão de elementos novos que *Jauja* traz ao universo alonsiano é a de uma inconsistência estilística ou de uma rup-tura radical. O que o crítico sublinha, entretanto, é a capacidade que *Jauja* tem de iluminar a obra prévia de Alonso desdobrando sentidos e revertendo certas expectativas. Talvez uma das chaves mais interessantes para se reavaliar os filmes de Alonso a partir da mirada estabelecida por *Jauja* esteja no conceito de *mise en scène* e em como ele é retorcido com *Jauja*, em comparação com os demais. Até *Liverpool*, Alonso parece anular a encenação, confiando e confirmando o paradigma baziniano de privilegiar o exercício de uma mirada, a escolha de um olhar. Ao aludir às noções barthesianas de “sentido obtuso” e *punctum*, Jacques Aumont percebe que uma anulação da encenação não é tão viável e que mesmo no compromisso do cinema da aparência pela aparência ou do real imediato já está implícito o paradoxo da *mise en présence/mise en scène*:

Vemos aquilo que, desde os textos célebres e inesquecíveis de Barthes, insistiu na capacidade do cinema em produzir, simultaneamente, ponto de vista e revelação, enquadramento (inclusive em termos de noções) e contemplação pura, sentido e recusa do sentido. Desde sempre, ou seja, desde o tempo mítico da sua invenção (cujas profecia foi realizada pelos Lumière), o cinema é um avatar do olhar móvel e indefinidamente variável; a encenação – teatro ou não, pintura ou não – foi o domí-nio privilegiado da efetivação desse olhar [...] Fazer um filme não é passear um olhar discriminador pelas aparências; é construir uma rede em cujas malhas possa apare-cer algo do real (AUMONT, 2008, p. 121).

Jauja, pois, só faz realçar através do cálculo evidente o que nas outras películas já estava presente nas franjas, oculto sob a enfática desafetação. O posicionamento e o movi-mento dos personagens organizado tal qual uma coreografia de gestos mínimos. Pittaluga, o soldado que se masturba furiosamente numa piscina natural entre as pedras. Dinensen mirando o horizonte com sua luneta. O elenco masculino disposto quase como uma pin-tura francesa do século XIX ao ouvir o relato de Corto sobre o implacável Zuluaga – perso-nagem que nunca aparece, descrito como um desertor assassino e bizarro, um cavaleiro travestido no deserto e que assombra o imaginário de Dinensen e dos demais personagens. Todas essas cenas podem ser comparadas com, por exemplo, o balé repetitivo de Misael cor-tando e transportando a lenha em *La Libertad*; ou a cena da prostituta praticando *fellatio* em Argentino em *Los Muertos*, a lenta caminhada de Farrel pela neve em *Liverpool* e, principalmente, os estudados enquadramentos dos “espectros” no Teatro San Martín em

Fantasma. A artificialidade explícita de *Jauja* encontra no despojamento e na desdramatização (pensados como estilemas igualmente deliberados) dos outros filmes uma inesperada correspondência.

Entretanto, as diferenças entre este último filme e os demais são mais acentuadas que as similaridades e parece-nos que *Jauja* não cabe muito confortavelmente no rótulo de minimalismo expressivo do cinema argentino das duas décadas precedentes. Sobretudo pela recorrência de detalhes e a maneira como eles aparecem. A galinha e os pequenos brinquedos ao final de *Los Muertos* – evocativos quicá de *Stroszek* (1976), de Herzog – e o chaveiro em *Liverpool* de algum modo renunciavam esse recurso. Em *Jauja*, os objetos alçam uma maior centralidade, eles são um sinal inequívoco da artificialidade narrativa e pontuam com ênfase o caráter fabular do filme.

Esses detalhes nos recordam o final de *The Old Patagonian Express*, onde Theroux (1979) alude ao paradoxo patagônico, a vastidão da paisagem versus a delicadeza dos pequenos brotos de artemísia:

Não havia vozes aqui. Havia isto, o que eu vi; e embora para além disso estivessem as montanhas e os glaciares e os albatrozes e os indígenas, não havia nada aqui do que falar, nada que atrasasse. Apenas o paradoxo patagônico: o espaço vasto, os minúsculos brotos de artemísia (THEROUX, 1979, p. 404).

Detalhes que, remissivos do cinema de Raoul Ruiz, são também marcadores e conectores das três fases distintas do filme. A primeira compreende as sequências na praia e no acampamento, a fuga de Ingeborg e o início da jornada de Dinensen até a cena da morte de Corto, sendo estruturada como um western mais reflexivo. A segunda começa com uma mudança de tom: o western dá lugar a uma viagem alegórica, que culmina com o encontro de Dinensen com uma mulher que supostamente seria a versão envelhecida de Ingeborg. Na caverna onde vive a mulher estão resquícios, rastros materiais desse tempo anterior. A parte final mostra um castelo na Dinamarca contemporânea no qual a mesma Ingeborg, da primeira parte, desperta, toma café da manhã e sai para passear com um cachorro (talvez aquele que ela tanto pediu ao pai no século XIX) nos jardins da propriedade, onde se depara com o mesmo soldadinho de brinquedo que estava largado na praia do início do filme.

Topologia da inquietude, sonhos heterotópicos

São nomes que durante os séculos coloniais insistem em retornar e se dissipam uma e outra vez nas peculiares interseções de rotas geográficas e projeções imaginárias que marcam a exploração do território americano. Nomes que trafegam entre a possibilidade e a preterição, e transformam a promessa e o acaso em singulares instrumentos de conquista (CORDIVIOLA, 2014, p. 301).

Na abertura deste texto, falávamos das promessas embutidas no próprio nome *Jauja*, nos mitos que envolvem a ideia de terras prometidas, de lugares imaginários e utopias diversas e no imaginário patagônico, que envolve desde os escritores e viajantes já mencionados, como outros mais célebres (Darwin, W.H. Hudson). *Jauja* foi parcialmente filmado na Patagônia real, especialmente nas cenas no deserto. Também a Dinamarca do epílogo é

indeterminada, o lugar parece saído de um conto de fadas ou livro infantil. Os lugares no filme são plenos de mistério e indeterminação. Então diferentemente da utopia, a Jauja do filme é um “outro espaço”, uma heterotopia, um lugar que refere e reflete outros lugares, que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Ainda que só haja uma referência direta em um brevíssimo plano e a Argentina não seja mencionada em nenhum momento, a Patagônia referida e refletida em *Jauja* é composta de diversas fontes históricas, literárias, imagéticas e, evidentemente, cinematográficas. Os uniformes, o acampamento e os homens que cavam trincheiras e as menções ao alucinado Zuluaga e aos “cabeças de coco” remetem, claro, à época da campanha genocida do general Roca, na Conquista do deserto, como já apontou Krapp. Também os indígenas apresentados no filme parecem ter sido inspirados pela iconografia desse mesmo período.

As ilustrações d’ *A Viagem do Beagle*, de Darwin (feitas por Robert Taylor Pritchett) (VAN WYHE, 2002) também parecem, de alguma maneira, evocadas nas paisagens de *Jauja*, sobretudo pela natureza de *tableau* de muitas das cenas do filme, especialmente na sua primeira parte. Convém observar a apropriação dessa iconografia, contudo, mais como uma inspiração literária, como uma base para criar o artifício do que propriamente como uma referência histórica. Até porque não estamos diante de um “filme de época” no seu sentido mais convencional.

A heterotopia de *Jauja* está marcada por uma malha de citações e fontes variadas, que incluem desde a leve homenagem à escritora Isaak Dinensen (Karen Blixen) até guloseimas, referências de canções pop argentinas e os nomes de amigos de infância do roteirista Fabián Casas (os personagens Milkibar, Pittaluga, Zuluaga) (KRAPP, 2014b). O outro lugar criado por esse conjunto pode também ver refletidas outras imagens patagônicas do cinema argentino: os filmes de Carlos Sorín (especialmente *La Película del Rey* (1986) e *Eversmile, New Jersey* (1989), por suas opções pela excentricidade e inquietude das jornadas dos seus protagonistas); *El Viaje* (1992) de Fernando Solanas, também um *road movie* pouco ortodoxo; e, *La Patagonia Rebelde* (1974), épico histórico sobre a supressão militar dos movimentos anarquistas e sindicatos da província de Santa Cruz. Ainda que esses filmes sejam muito diferentes entre si, é inegável a presença de imagens muito similares das paisagens (muitas das locações dos vários filmes são as mesmas) e do deslocamento por essa geografia.

Porém, em *Jauja* é muito mais perceptível a enorme influência do *western* norte-americano e de modos clássicos de enquadrar os espaços e a figura humana na paisagem. Várias críticas, inclusive, aludiram ao personagem de Mortensen como uma espécie de atualização de Ethan Edwards, personagem de John Wayne em *The Searchers* (1956) de John Ford (QUINTÍN, 2014; NOUCHI, 2014; JOHNSON, 2014, entre outros), que busca a sobrinha adolescente sequestrada por índios. Além da proximidade narrativa, podemos ver certas apropriações imagéticas arquetípicas do *western* em vários planos do filme, principalmente após o desaparecimento de Ingeborg do acampamento.

Não foi incomum, aliás, a proliferação do *western*, para além do famoso *Spaghetti*, como o *Sauerkraut western*, o *Ostern*, as paródias, os revisionismos etc. Mas, como um paralelo visual no mínimo curioso para *Jauja*, temos *Way of a Gaucho*, um clássico hollywoodiano dirigido por Jacques Tourneur (1952), com locações na Argentina. Embora não tenha sido filmado na Patagônia, há várias sequências parecidas nos dois filmes. A equivalência de

alguns enquadramentos é enorme, mas há muito mais diferenças. Diferenças de ritmo, de atuações, de tom. Enquanto *Way of a Gaucho* usa a locação como uma moldura aplicada a uma estrutura narrativa idêntica a dos *westerns* situados nos Estados Unidos, *Jauja* trabalha com várias camadas narrativas diferentes e com identidades visuais distintas para cada uma delas.

A adesão de Alonso ao *western* é sempre ambígua, sempre fugidia. Para começar, o uso da janela 4:3 é um indício da torção numa estética que costuma privilegiar formatos *widescreen* como Cinemascope ou VistaVision. A própria estranheza da paisagem também é um componente do desvio. Os planos filmados em La Lobería, na praia, têm uma textura peculiar: musgo e algas muito verdes, leões marinhos e o uniforme vermelho e branco de Pittaluga não se enquadram nas imagens desérticas convencionais do gênero. Mesmo quando Dinensen se dirige ao interior e o filme torna mais evidente a referência ao *western*, ele nunca é reverente. Como, por exemplo, na comparação com John Wayne: ao contrário do herói americano, Dinensen é um personagem relutante, temeroso. O ato de violência que comete contra Corto tem mais de desespero e piedade que de vingança.

A impressão é que o filme vai esgarçando progressiva e deliberadamente sua estrutura, vai frustrando expectativas, abandonando um tipo de relato e assumindo outro, sucessivamente. O que une os blocos é o olhar de estranhamento provocado pelo encontro entre Europa e América. Alonso usa as paisagens em *Jauja* como se elas deixassem de ser referências geográficas e topológicas para se tornarem peças de um universo recriado. Os segmentos da jornada solitária de Dinensen (após a morte de Corto), de seu encontro com o cachorro (aludindo ao diálogo inicial do filme no qual Ingeborg pede um cachorro que a siga por todo lado) e com a velha da caverna instauram o caráter mais onírico e no qual emerge mais intensamente o impacto da vastidão americana sobre o viajante europeu. Dinensen, ao seguir o cachorro, chegou a uma heterotopia futura, imaginou a filha e, perplexo, descobriu sua própria morte. É um momento perturbador no que se refere à filmografia de Alonso, pois ao mesmo tempo em que se apresenta como a parte mais parecida com seus outros filmes (pela deriva melancólica, pelo percurso solitário e silencioso), revela-se como a mais singular e cinematográfica na sua obra (a estetização extrema da melancolia, o diálogo mais literário, as reminiscências do Tarkovsky de *Stalker*, do Pasolini medieval de *Pocilga* e do Herzog de *Coração de Cristal*).

O último segmento – no qual a moça do século XXI desperta num castelo, passeia com o seu cachorro, (re)encontra e descarta o pequeno soldado de brinquedo – parece indicar que tudo não passava de uma quimera. Que ela inventou um pai, um deserto, uma história de amor, uma fuga, um futuro. Essa duplicidade onírica se estende à própria forma de construção do filme: um filme mestiço, que reitera réplicas do Velho Mundo, constrói seus *tableaux* móveis a partir de mitos coloniais, embora evitando os clichês exóticos; uma heterotopia patagônica encarnada e performada por europeus, que por sua vez foram especulados por latino-americanos. Mas, em última instância, quem sonhou quem? Como no conto de Borges do qual retirei a primeira epígrafe deste texto (que por sua vez é uma versão de uma das *Mil e uma Noites*), os sonhos de um estão contidos nos do outro, porém, mais do que isso, servem como uma reiteração da eternidade.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BETTENDORE, Paulina. “Um diretor sigue a un actor, um espectador sigue a um diretor. El cine de Lisandro Alonso”. In: MOORE, María José; WOLKOWICZ (Orgs.). *Cines al margen*. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Libreria Ediciones, 2007. p. 123-135.
- BORGES, Jorge Luis. “Historia de los dos que sonaron”, In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 338-339.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. Londres: Verso, 2002.
- CHATWIN, Bruce. *Anatomy of Restlessness*. Londres: Picador, 1996.
- CHATWIN, Bruce. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CORDIVIOLA, Alfredo. *Espectros da geografia colonial*. Uma topologia da ocidentalização da América. Recife: Editora da UFPE, 2014.
- CRISTOFF, María Sonia (org). “Breve historia de una lectura patagónica”. *Relatos de Patagonia*. Buenos Aires: Cántaro, 2005, p. 8-21.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”, *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.
- GREGORY, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford/Cambridge, MA: Blackweel, 1994.
- JOHNSON, Cameron. “Jauja”. *Letterboxd*, 2014. Disponível em: <http://letterboxd.com/cameronjohnson/film/jauja/>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- KEILLER, Patrick. *The View From The Train. Cities & Other Landscapes*. Londres: Verso, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- KRAPP, Fernando (b). “El desierto y su semilla”, *Página 12*, 16 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10172-2260-2014-11-16.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.

KRAPP, Fernando (a). “Paisajes mentales”, *Página 12*, 16 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10172-2014-11-16.html>.

Acesso em: 31 jan. 2015.

NOUCHI, Franck. “Viggo Mortensen, sur les traces de John Wayne”. *Le Monde*, 19 de maio de 2014. http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/19/jauja-viggo-mortensen-sur-les-traces-de-john-wayne_4421097_766360.html. Acesso em: 11 fev. 2015.

PRYSTHON, Angela. “Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman”. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Palhoça: Unisul, p. 249-263, 2012.

QUINTÍN. “Into the Unknown”, *Film Comment*, Setembro/Outubro de 2014. Disponível em: <http://www.filmcomment.com/article/into-the-unknown>. Acesso em: 20 jan. 2015.

THEROUX, Paul. *The Old Patagonian Express. By Train Through the Americas*. Boston/Nova York: Mariner Books, 1979.

VAN WYHE, John (org.). *The Complete Work of Charles Darwin Online, 2002*. Disponível em: <http://darwin-online.org.uk/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Filmografia

AGUIRRE. Direção: Werner Herzog. Produzido por Werner Herzog Filmproduktion e Hessischer Rundfunk (HR). Alemanha, 1972. 35mm, COR, 95min.

COBRA verde. Direção: Werner Herzog. Produzido por Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) e Ghana Film Industry Corporation. Alemanha, 1987. 35mm, COR, 111min.

CORAÇÃO de cristal. Direção: Werner Herzog. Produzido por Werner Herzog Filmproduktion e Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Alemanha, 1976. 35mm, COR, 94min.

EL viaje. Direção: Fernando Solanas. Produzido por Antenne 2 (A2), BIM Distribuzione, Bac Films, Canal+, Channel Four Films, Cinesur (Envar El Kadri), Films A2, Herald Ace, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Les Films du Sud, Sociedad Estatal Quinto, Centenario, Tele München, Televisión Española (TVE). Argentina, 1992. 35mm, COR, 140min.

EVERSMILE, New Jersey. Direção: Carlos Sorín. Produzido por J&M Entertainment, Los Films Del Camino e Miramax. Argentina, 1989. 35mm, COR, 91min.

FANTASMA. Direção: Lisandro Alonso. Produzido por 4L, Slot Machine e Fortuna Films. Argentina, 2006. COR, 63min.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Produzido por Werner Herzog Filmproduktion, Pro-ject Filmproduktion, Filmverlag der Autoren, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Wildlife Films e Wildlife Films Peru. Alemanha, 1982. 35mm, COR, 158min.

JAUJA. Direção: Lisandro Alonso. Produzido por Produzido por 4L, ARTE, Bananeira Filmes (coprodução), Canal Brasil (coprodução), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Estudios Splendor Omnia, Fortuna Films, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Kamoli Films, Les Films du Worso, Mantarraya Producciones, Massive, Perceval Pictures, The Match Factory. Argentina, 2014. 35mm, COR, 109min.

LA Libertad. Direção: Lisandro Alonso. Produzido por 4L e R/M Films. Argentina, 2001. COR, 73min.

LA Patagonia rebelde. Direção: Hector Olivera. Produzido por Aries Cinematográfica Argentina. Argentina, 1974. 35mm, COR, 110min.

LA Película del Rey. Direção: Carlos Sorín. Produzido por Motion Pictures. Argentina, 1988. 35mm, COR, 107min.

LIVERPOOL. Direção: Lisandro Alonso. Produzido por 4L, Black Forest Films, CMW Films, Eddie Saeta S.A. e Slot Machine. Argentina, 2008. COR, 84min.

LOS Muertos. Direção: Lisandro Alonso. Produzido por 4L, Fortuna Films, Slot Machine, Arte France Cinéma e Ventura Film. Argentina, 2004. 35mm, COR&PB, 78min.

POCILGA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produzido por I Film Dell'Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione, Esportazione Film (INDIEF), IDI Cinematografica e C.A.P.A.C. Itália, 1969. 35mm, COR, 99min.

STALKER. Direção: Andrei Takovsky. Produzido por Mosfilm e Vtoroe Tvorcheskoe Obedienie. União Soviética, 1979. 35mm, COR&PB, 162min.

THE Searchers. Direção: John Ford. Produzido por C.V. Whitney Pictures. Estados Unidos, 1956. 35mm, COR, 119min.

WAY of a gaucho. Direção: Jacques Tourneur. Produzido por Twentieth Century Fox. Estados Unidos, 1952. 35mm, COR, 87min.

SOBRE OS AUTORES



Andrea Molfetta

Escritora e investigadora del CONICET/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina, y trabaja en la Sección de Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires. PhD en Cine por la Universidade de São Paulo, es colaboradora del CEPECIDOC/Centro de Pesquisas em Cinema Documentário, UNICAMP/Brasil. Fundadora y primera presidenta de la AsAECA/Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (2008-10), investiga y publica desde 1994 sobre documental y arte electrónica en el Conosur. Es autora de Teorías y Prácticas Audiovisuales, Bs. As.: Teseo, 2010; Documental y Experimental: Los Diarios de Viaje de los Videoartistas Sudamericanos en Francia (1984-1996), Bs. As.: Teseo, 2014, y Cine Comunitario Argentino, Bs. As.: Teseo, 2017.

Andrea Salazar Vega

Ha realizado su formación en la Universidad de Chile, es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, Magíster en Estudios de Género y Cultura y actualmente cursa el Doctorado en Literatura. Integrante del equipo de enseñanza de mapudungun “Kom kim mapudunguaiñ” y de la organización de mujeres mapuche “Pewvley taiñ rakizuum” de Valparaíso. Trabaja en diversas iniciativas de docencia, investigación y gestión cultural en pos de la revitalización de la lengua mapuche, en particular a través de la documentación y producción de materiales educativos y audiovisuales.

Ângela Freire Prysthon

É graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1989), tem mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (1993) e doutorado em Critical Theory And Hispanic Studies pela Universidade de Nottingham (1999). Realizou estágio sênior como pesquisadora visitante da Universidade de Southampton, Reino Unido (2012-2013). É Professora Titular do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Foi vice-presidente da Compós – Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação no biênio 2005-2007. Foi presidente da SOCINE, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual no biênio 2017-2019.

Cecilia Gil Mariño

Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Profesora invitada de la Universidad Torcuato Di Tella y Coordinadora de la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA. Obtuvo becas y premios del Fondo Nacional de las Artes, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Alexander von Humboldt. Es autora de *El Mercado del Deseo. Tango, Cine y Cultura de Masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) y de *Negocios de Cine. Circuitos del Entretenimiento, Diplomacia Cultural y Nación en los Inicios del Sonoro en Argentina y Brasil* (Editorial UNQ, 2019).

Ceição Ferreira

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, na qual defendeu a tese “Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de gênero e raça no cinema brasileiro (1999-2009)”. Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de comunicação e cultura, cinema, raça e gênero.

Cristian Vargas Paillahueque

Su formación académica es en la Universidad de Chile. Licenciado en Teoría e Historia del Arte (Facultad de Artes), Diplomado en Periodismo cultural, crítica y edición de libros (Instituto de la Comunicación e Imagen). Actualmente, cursa el programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos (Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile). Becario Conicyt. Profesor de lengua mapuche (Universidad de Chile - Universidad Metropolitana en Ciencias de la Educación). Integrante del equipo de revitalización del mapudungun “Kom kim mapudunguaiñ” y de la “Comunidad de Historia mapuche”. Realiza docencia e investigación sobre la cultura mapuche, en relación con el arte, la historia y el idioma.

Eduardo Dias Fonseca

Professor Adjunto da área de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) na subárea de Produção e Administração Cultural na América Latina. Doutor em Artes (linha de pesquisa: Cinema) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Artes (linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento) pela Escola de Belas Artes da UFMG, transferido da UBA (Universidad de Buenos Aires) onde iniciou o programa Maestría en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano de Faculdade de Filosofia de Letras Ffyl-UBA. Pesquisador nas áreas da indústria audiovisual, do cinema latino-americano e do cinema brasileiro. Membro da SLAS (Society for Latin American Studies) e da RICILA (Red de Investigadores sobre el Cine Latinoamericano).

Fábio Ramalho

Professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), leciona no bacharelado em Cinema e Audiovisual, no Ciclo Comum de Estudos e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), vinculado à linha de pesquisa em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som. Foi estudante visitante na McGill University, Montréal, Canadá. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa NATLA - Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano. Codiretor da Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Membro fundador do coletivo independente de realização audiovisual Surto & Deslumbramento.

Francieli Rebelatto

Docente de Fotografia no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Integração Latino-Americana, em Foz do Iguaçu. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2011). Formada em Comunicação Social pela UFSM (2008), tendo aprofundado seus estudos em Fotografia e Documentário. É Membro do Fórum Entre Fronteiras - fórum itinerante de produção audiovisual entre Argentina, Brasil e Paraguai. Atua como roteirista, diretora e fotógrafa.

Ignacio Del Valle Dávila

Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e da Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Cinema e Mestre em Artes do Espetáculo e Mídias, ambos pela Université Toulouse 2 Le Mirail. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidad Católica de Chile. Entre 2015 e 2016 fez pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp com uma bolsa PNPd-CAPES. Entre 2013 e 2015 realizou um pós-doutorado em História na Universidade de São Paulo (USP) com uma bolsa da FAPESP. Publicou trabalhos acadêmicos no Brasil, França, Canadá, México, Espanha, Argentina, Chile, Estados Unidos e Reino Unido.

María Fernanda Arias Osorio

Docente de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia en el área Comunicación Audiovisual y Multimedial. Doctora por la Indiana University, EEUU, con la tesis *Movies audiences, modernity, and urban identities in Cali, Colombia, 1945-1980*. Magister en Comunicación y Diseño Cultural por la Universidad del Valle, Colombia y graduada por la misma Universidad en Comunicación Social Periodismo.

Pablo Piedras

Profesor de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA), investigador del CONICET y profesor de la carrera de Artes Dramáticas (UNA). Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y como Profesor visitante de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Brasil). A través de su investigación doctoral se ha especializado en los estudios sobre cine documental. Es autor de *El Cine Documental en Primera Persona* (Paidós, 2014) y juntamente con Sophie Dufays editor del libro *Conozco la Canción - Melodías Populares en los Cines Posclásicos de América Latina y Europa* (2018).

Virginia Osorio Flôres

Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Brasil. Montadora, editora de som e pesquisadora de cinema, professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Brasil), no curso de Cinema e Audiovisual. Autora do livro *O Cinema: Uma Arte Sonora* (Annablume, 2013).

TRÂNSITOS E SUBJETIVIDADES LATINO-AMERICANAS NO CINEMA

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Av. Tancredo Neves, 6731 – Parque Tecnológico Itaipu (PTI), Bloco 4, Espaço 2
Caixa Postal 2044
Foz do Iguaçu – PR – Brasil | CEP 85867-970
Fones: +55 (45) 3529-2749 | 3529-2770 | 3529-2788
editora@unila.edu.br
www.unila.edu.br/editora